

Anna Dorota Potocka

Konserwacja obrazów Michaela Willmanna na przykładzie "Męczeństwa św. Piotra" oraz "Męczeństwa św. Pawła" : problematyka i zakres prac

Ochrona Zabytków 53/1 (208), 48-63

2000

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.

KONSERWACJA OBRAZÓW MICHAELA WILLMANNA NA PRZYKŁADZIE MĘCZEŃSTWA ŚW. PIOTRA ORAZ MĘCZEŃSTWA ŚW. PAWŁA — PROBLEMATYKA I ZAKRES PRAC

Wśród ponad czterdziestu płócien Michaela Willmanna z kościoła klasztorowego w Lubiążu aż 15 obrazów¹ przedstawia sceny męczeństwa apostołów i świętych.

W latach 1998–1999 poddano konserwacji ostatnie dwa obrazy z tego cyklu — *Męczeństwo św. Piotra* i *Męczeństwo św. Pawła*. Prace obejmowały swoim zakresem całościową konserwację i restaurację obrazów oraz ich ram. Z uwagi na szereg interesujących i niekiedy zaskakujących odkryć dokonanych w czasie trwania zabiegów konserwatorskich, podjęto próbę ich podsumowania.

Oba obrazy powstały 1661 r. na zamówienie cysterskiego opata lubiąskiego Arnolda Freibergera (1589–1672) dla miejscowego kościoła klasztorowego. Były jednymi z pierwszych należących do wielkiego cyklu *Męczeństw* stworzonych przez Willmanna².

Namalowanie tego spójnego ideowo i stylistycznie dzieła zajęło artyście wiele lat (1661–1700).

Cykl ten należy niewątpliwie do najciekawszych i najlepszych zabytków malarstwa sztalugowego tego okresu na Śląsku. Jest też szalenie interesujący jako przykład znakomicie zrealizowanego dzieła w duchu kontrreformacji, gdzie zarówno forma jak i treść służyła propagowaniu wiary (*propaganda filde*).

Drastyczne przedstawienie mąk i tortur, jakim poddawani byli apostołowie św. Piotr i św. Paweł na obrazach Willmanna, było zgodne z zaleceniami soboru trydenckiego i ówczesną nauką Kościoła. Sztuka pełniła bowiem przede wszystkim rolę dydaktyczną i wychowawczą. Była „młotem na heretyków”, gdyż cytując za Kapnerem „*nauka na przykładzie oddziałowuje mocniej i skuteczniej aniżeli samo słowo*”³. Ideologia kontrreformacji widziała w ukazywaniu męczeństw demonstrację nadludzkiej siły wiary, dla której umierano w torturach. Naturalistycznie przedstawiona brutalność okrutnych scen miała wstrząsać widzom oraz umacniać go w solidarności z męczennikiem i wyznawaną przez niego wiarą. Wrażenie to potęgowała skala przedsięwzięcia

i wielkość *Męczeństw*. Wymiary obrazów — pierwotnie około 390 x 280 cm każdy, uległy zwiększeniu na skutek kolejnych działań konserwatorskich. Ich wielokrotne zdejmowanie oraz nabijanie na krosna, dublaże i wreszcie całościowe rozciąganie płócien (podbijanie klinów) spowodowało zwiększenie formatu o kilka centymetrów. Aktualnie wymiary *Męczeństwa św. Piotra* wynoszą 395 x 284 cm, a *Męczeństwa św. Pawła* 396 x 286 cm. Spowodowane jest to nie tylko rozciągnięciem się obrazów, ale też pozostawieniem części krotek na licu na skutek powiększenia wtórnego krosna.

Podobnie wzrósł pierwotny ciężar obrazów oceniany na ćwierć tony każdy. Niewątpliwie przyczyniło się do tego wzmocnienie *Męczeństw* poprzez dodanie dublaży woskowo-żywicznych oraz impregnatów do ram i krosien.

Obrazy opatrzone są na licu herbem opactwa lubiąskiego i monogramem opata Arnolda Freibergera oraz datą 1661 (przy dolnej krawędzi), w przypadku *Męczeństwa św. Pawła* także sygnaturą M. Willmanna (w lewym dolnym rogu)⁴.

Kompozycja zamknięta w pionowym prostokącie, początkowo całkowicie niejasna na skutek wielokrotnych ingerencji konserwatorskich i ściemnienia warstw werniksów (il. 1), ucztylniła się dopiero po oczyszczeniu. Niesłychanie dynamiczne, wieloplanowe i wielopostaciowe przedstawienie zarówno *Męczeństwa św. Piotra* jak i *Męczeństwa św. Pawła* zachwycało swoją świeżością i sprawnością techniczną autora. Utrzymane w ciepłych tonacjach brązów, ugrów i czerwieni kompozycje, skontrastowane z intensywnymi w kolorze plamami błękitu, bieli i żółcieni nadają obrazom niezwykle dramatycznego i ekspresyjnego wyrazu.

Odsłonięte szczegóły, inskrypcje i *pentimenti*, pozwoliły na dogłębną analizę stylistyczną i technologiczną obrazów. Przyczyniły się także do postawienia kilku hipotez dotyczących ich niezwyklej historii.

1. Liczba obrazów przedstawiających *Męczeństwa* podawana była w sposób rozbieżny: B. Steinborn, *O życiu i twórczości Michaela Willmanna*, (w:) *Michael Willmann (1630–1706). Katalog wystawy, Residenzgalerie Salzburg, Muzeum Narodowe we Wrocławiu*, pod red. M. Adamskiego, P. Łukasiewicza, E. Wagnera, Salzburg–Wrocław 1994, s. 21) podaje liczbę 13 — „w Lubiążu wisiało 13 wielkich obrazów — męczeństw dwunastu Apostołów i świętego Pawła”, s. 21; R. Klessman podaje liczbę 12 i 1 — „zamówienie na dwanaście *Męczeństw Apostołów* (...) poszerzonego o (...) *Ścięcie Św. Pawła*”, *Michael Willmann...*, s. 66; spis obiektów z natury, jaki przeprowadziła w kościołach warszawskich J. Bogacka-Rychlik w 1989 r. w ramach pracy dyplomowej na Wydziale Konserwacji i Restauracji ASP w Warszawie informuje o 12 obrazach, por. *Twórczość Michala Leopolda Willmanna i jej znaczenie dla sztuki Ślą-*

ska, ASP, Warszawa 1989, s. 21–22; spis obrazów artysty znajdujący się u Generalnego Konserwatora Zabytków w Warszawie informuje o 12 obrazach, s. 102–103; K. Sztarballo podaje liczbę 15 obrazów *Męczeństw* na podstawie inwentaryzacji przeprowadzonej podczas konserwacji obrazów w kościołach warszawskich. Liczbę obrazów podają za Sztarballo — por. szczegółowe omówienie tego problemu wraz z porównaniem spisu u E. Klossa, *Michael Willmann. Leben und Werke eines deutschen Barockmalers*, Breslau 1934, na s. 36–37 niniejszej publikacji.

2. B. Steinborn, op. cit., s. 14.

3. Cytat wg G. Kapner, *Barocker Heiligen Kult in Wien und Seine Träger*, München 1978.

4. „A. A. L. [Arnoldus Abbas Lubiensis] A. D. 1661”.

Historia konserwacji

Obrazy Michaela Willmanna zdobyły nawę główną kościoła klasztorne w Lubiążu⁵. Z uwagi na odbywające się tam regularnie nabożeństwa, obecność wierznych i upływ czasu, musiały one podlegać powolnemu, lecz nieodwracalnemu procesowi starzenia. W związku z tym najpewniej odkurzano je lub „odświeżano” na przestrzeni wielu lat. Niestety, nie posiadamy żadnych danych o tych zabiegach z XVII i początku



1. „Męczeństwo św. Pawła” M. Willmanna w kościele p.w. św. Stanisława Kostki w Warszawie. Obraz przed zdemontowaniem ze ściany prezbiterium i przed konserwacją — powierzchnia lica brudna i nieczytelna. Fot. T. Sawicki

1. “The Martyrdom of St. Paul” by M. Willmann in the church of St. Stanislaw Kostka in Warsaw. Painting prior to disassembly from the presbytery wall and conservation — the surface of the face is dirty and illegible. Photo: T. Sawicki

5. Obrazy powieszane na znacznej wysokości pełniły rolę *biblia pauperum*. Stanowiły tło dla odbywających się w kościele uroczystości. Nie były więc narażone na bezpośrednie zniszczenia natury mechanicznej (dotykanie), jednakże na skutek zmiennych warunków ciepło-wilgotnościowych (świece, kaganki, obecność ludzi) ulegały procesowi starzenia.

6. *Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu*, pod red. P. Łukaszewicza, Wrocław 1998, s. 217.

7. Tamże.

8. Czterowierszowa inskrypcja umieszczona w prawym dolnym rogu, wykonana w kolorze czerwonym (!), informuje że:

[„S ?] ab Curato I. Rinke renov. sunt

XVIII w. Prawdopodobnie jednak już w XVIII lub na przełomie XVIII i XIX w. wykonano pewne prace renowacyjne powierzchni malarskiej obrazów Willmanna (niektóre werniksowano). Być może zabiegi te należy wiązać z działalnością którejś ze śląskich pracowni konserwatorskich, np. rodziny Felderów, a zwłaszcza Johanna Franza Friedricha Feldera, a także Wizaniego lub Königa⁶. Godny uwagi jest fakt, jak duże znaczenie przywiązywano już wtedy do renowacji cennych obrazów, skoro za zniszczenia i przemalowania oryginałów, jakich dopuszczał się J. Felder, został on odsunięty od prac „konserwatorskich” przez magistrat wrocławski w 1830 r.⁷

Podczas konserwacji w 1998 r. *Męczeństwa św. Piotra* dokonano sensacyjnego odkrycia. Po usunięciu wielu warstw pociemniałego werniksu odsłonięto w prawym dolnym rogu inskrypcję z 1882 r. z nazwiskami autorów konserwacji. Z powodu braku wielu liter oraz słabej czytelności napisu przypuszcza się, że byli to: I. Rinke, Winter Wratisl[...] oraz C. Stolper. Podpisani nazywają siebie malarzami i dekoratorami⁸. Należy przypuszczać, że wykonane wtedy prace miały charakter wyłącznie estetyczny i polegały na przemalowaniu zniszczonych partii obrazu i ramy. Jednak nie do końca. Podpisanie się na licu, a nie na odwrociu obrazu, co jest częściej spotykane, wskazywałoby na podkreślenie rangi przeprowadzonej konserwacji. Jeżeli weźmiemy pod uwagę fakt, że na miejsce inskrypcji wybrano obraz przedstawiający *Męczeństwo św. Piotra*, a więc Pierwszego z Apostołów, można zaryzykować przypuszczenie, że konserwatorzy przeprowadzili renowację całego cyklu lub większej jego części i podpisali się na koniec na najważniejszym według nich *Męczeństwie*⁹.

O kolejnej konserwacji w latach 1929–1931, przeprowadzonej przez konserwatorów niemieckich z okazji organizacji wystawy w 300-lecie urodzin artysty, w jednej z lokalnych pracowni Dolnego Śląska, wspomina już E. Kloss¹⁰. Jednakże nic nie mówi o wcześniejszych zabiegach. Stwierdza tylko, że obrazy były już wtedy „zniesztalone” (przemalowane) przez konserwatorów¹¹. Gdyby inskrypcję umieszczoną na *Męczeństwie św. Piotra* odsłonięto wówczas spod grubej warstwy werniksu i odczytano, na pewno zostałyby przez Klossa uwzględnione. Wynika więc z tego, że na licu obrazu jedynie ścieniono werniksy i założono nowe nie zauważając podpisów, lub pokryto go nowym werniksem bez oczyszczania całej powierzchni. Jest to

a. [p. ?] Winter Wratisl [...] pictor [...] at ornani [er?] [H. P. ?] uni C. Stolper Nissae A. D. 1882”

Litery w nawiasach są prawdopodobne.

9. Na żadnym z konserwowanych wcześniej *Męczeństw* nie odkryto jakichkolwiek inskrypcji lub sygnatur renowatorów. Natomiast większość obrazów była zakonserwowana w podobny sposób, co sugerowałoby tych samych wykonawców. Por. dokumentację konserwatorskie innych zespołów konserwujących obrazy Willmanna.

10. E. Kloss, *Michael Willmann. Leben und Werke eines deutschen Barockmalers*, Breslau 1934, s. 171.

11. Tamże, s. 66.



2. „Męczeństwo św. Piotra”, stan w trakcie konserwacji. Próby na zdejmowanie wtórnych warstw werniksów i przemalowań. Fot. R. Sobolewski
2. “The Martyrdom of St. Peter”, state in the course of conservation. Tests for the removal of secondary layers of varnish and overpainting. Photo: R. Sobolewski

jednak sprzeczne ze stanem faktycznym. Stwierdzono bowiem, że w czasie prac w latach 1929–1931 obrazy poddano gruntownej konserwacji: wzmocniono odwrocia czerwoną farbą bolusową, podklejono osłabione oryginalne płótna dwoma brytami nowego płótna dublażowego z użyciem jako spoiwa masy woskowo–żywicznej, częściowo usunięto przemalowania (prawdopodobnie z 1882 r.), założono kity kredowo–klejowe, wykonano retusze olejne i położono werniks. Prawdopodobnie wymieniono wtedy także zniszczone krosna na nowe¹².

Być może nie doczyszczano jednak obrazów gruntownie. Tłumaczyłoby to fakt odczytania napisu z 1882 r. dopiero 116 lat później — w 1998 r.

Dramatyczne losy obrazów w okresie II wojny światowej, ich wielokrotne przemieszczanie i magazynowanie w różnych miejscach nie wpłynęło, na szczęście, zbyt drastycznie na stan zachowania. Po przewiezieniu do Warszawy w 1952 r.¹³, obrazy z kościoła p.w. św. Stanisława Kostki poddano konserwacji na początku lat sześćdziesiątych. Wykonano wówczas następujące zabiegi: wprasowano od odwrocia w płótno dublujące masę woskowo–żywiczną (prawdopodobnie w miejsca rozwarstwień), oczyszczono lico obrazu z kurzu i brudu, uzupełniono ubytki kitem kredowo–klejowym, podłożono kolor lokalny akwarelą, prawdopodobnie przemalowano wtedy po formie duże fragmenty kompozycji w technice olejnej, położono werniks końcowy żywiczny. Wykonano też konserwację ramy, nakładając grubą warstwę szelaku na srebrzenia lub przemalowywując je farbą olejną. Marmoryzacje potraktowano w podobny sposób¹⁴.

Szereg reperacji, jakim poddane były ramy, sugeruje co najmniej trzykrotną ingerencję restauratorów w XIX i XX w. Liczne podklejenia i wzmocnienia, nawet z użyciem metalowych płaskowników, wskazują na gruntowny i nieprzypadkowy charakter zabiegów. Niestety, nie przeprowadzono równolegle uzupełnień snycerki, lecz doklejało przypadkowe fragmenty, często niezgodnie z przebiegiem wici ornamentальной. Zabiegi te nie miały więc na celu odtworzenia oryginału, lecz jego tymczasowe zabezpieczenie. Przemalowanie srebrzeń oraz kartuszy z imionami apostołów należy raczej wiązać z unifikacją, jakiej zostały poddane

wszystkie ramy w latach trzydziestych przed wystawą retrospektywną Willmanna.

Ostatnią konserwację przeprowadzono w latach 1998–1999 *in situ* na emporze kościoła p.w. św. Stanisława Kostki, dzięki uprzejmości proboszcza parafii ks. Z. Malackiego. Wykonano prace konserwatorskie i restauratorskie przy obrazach i ramach *Męczeństwa św. Piotra* oraz *Męczeństwa św. Pawła*¹⁵.

Stan zachowania i przyczyny zniszczeń

Ogólny stan obu obrazów poddawanych konserwacji oceniono jako stabilny lecz niezadowolający.

Dublaż woskowo–żywiczny charakteryzował się średnią adhezją do płótna oryginalnego. Obrazy były sztywne, dobrze napięte, bez tendencji do obwieszania się, lecz z widocznymi dużymi odspojeniami w partii centralnej. Wzdłuż kromek powstały rozklejenia sięgające do kilkunastu centymetrów wgłąb obiektów oraz liczne rozwarstwienia na całej powierzchni odwrocia (pęcherze).

Płótno oryginalne, zszyte z trzech kawałków w pionie, przesączone masą dublującą, bez znacznych ubytków struktury, posiadało silną tendencję do „podnoszenia się” w miejscach łączenia szwów i odznaczania się na licu. Na skutek wielokrotnego nabijania obrazów na krosna, na kromkach występowały liczne ubytki płótna.

Warstwa zaprawy charakteryzowała się dobrą adhezją i kohezją, była równomiernie splekana na całej powierzchni w charakterystyczne krakelury. Ubytki koncentrowały się wzdłuż szwów oraz krawędzi zewnętrznych.

Warstwa malarska, analogicznie do warstwy zaprawy, była równomiernie splekana na całej powierzchni w charakterystyczne duże łuski o ostrych i podniesionych do góry brzegach. Widoczne były liczne przypalenia i zmiżdżenia warstwy malatury powstałe podczas poprzednich niefachowych konserwacji. Miejscami farba była „sperlona”, roztopiona i zdeformowana na skutek działania zbyt wysokiej temperatury (prawdopodobnie w czasie prasowania żelazkiem od lica) lub wgnieciona i pozbawiona faktury. Zniszczenia te występowały głównie wzdłuż szwów łączących bryty¹⁶. Widoczne były także rozległe przemalowania w partiach karnacji i tła — farba znajdowała się w splekaniach i przełomach łusek¹⁷.

12. Krosna nie są oryginalne. Pochodzą z lat 1929–1931. Odcisk widoczny na licu obrazu sugeruje większą liczbę poprzeczek w konstrukcji krosna z 1662 r.

13. Dokumenty stwierdzające przekazanie obrazów kurii warszawskiej w 1952 r. MKiS, Centralny Zarząd Muzeów, Senatorska 13/15, dokument nr M–187/52/pfn sygnowany (podpis nieczytelny), Warszawa 10 lipca 1952, Archiwum Ministerstwa Kultury i Sztuki w Warszawie; Składnica Muzealna MKiS w Zelaźnie, pow. Kłodzko, woj. wrocławskie, dokument nr 1.148/52/Pfn sygnowany (Jerzy Derync...), Zelaźno 6 października 1952 r., Archiwum Muzeum Śląskiego, Wrocław.

14. Konserwacje przeprowadzane w latach sześćdziesiątych nadzorowały PKZ, a finansowała najczęściej kuria warszawska. Niestety, nie udało się dotrzeć do jakichkolwiek dokumentacji konserwatorskich. Informację uzyskano od Pawła Sadleya, kierownika Pracowni Konserwacji Malarstwa Sztalugowego na Zamku Królewskim w Warszawie.

15. Przy konserwacji *Męczeństwa św. Piotra* pracowali: Joanna Polaska, Anna Dorota Potocka, Tytus Sawicki — obraz, Mariusz Makowiecki — rama. Przy konserwacji *Męczeństwa św. Pawła* pracowali Anna Dorota Potocka oraz Tytus Sawicki — obraz i rama.

16. Prawdopodobnie zniszczenia te spowodowane były chęcią wyprostowania za wszelką cenę podniesionych brzegów brytów. Z uwagi na bardzo dużą sztywność warstwy malarskiej, działania te spowodowały pewne zniszczenia w strukturze farby. Długotrwałe grzanie i prasowanie w jednym miejscu, bez wystarczającego chłodzenia, stopiło wrażliwą malaturę i doprowadziło do deformacji całych fragmentów kompozycji. Niektóre twarze były zupełnie nieczytelne na skutek skurczu warstwy malarskiej. Dopiero po wypunktowaniu brakujących elementów wyodrębniono szczegóły anatomiczne (oczy, policzki, nosy).

17. Duże fragmenty kompozycji (ok. 5–6 m²) zostały całkowicie przemalowane po formie, szczególnie w partiach krajobrazu i nieba.

Werniks, założony bardzo grubo i nierównomiernie, miejscami rozłożony i całkowicie pociemniały, deformował kolorystykę obiektów i unieczystniał kompozycję malarską.

Blejtram nieoryginalny (?), fazowany, z klinami, prawidłowy, był nieznacznie wypaczony po przekątnej. Miejscami uszkodzony przez drewnojady, charakteryzował się odpowiednią wytrzymałością mechaniczną. Drewno było zdrowe, miejscami osłabione z licznymi mechanicznymi ubytkami i rozszczepieniami, bardzo brudne i zakurzone. Jedyne niektóre fragmenty krosien malarskich z *Męczeństwa św. Pawła* były mocno zniszczone przez drewnojady.

Wnikliwej ocenie poddano również drewniane ramy. Ich podłoże było bardzo brudne i zakurzone, z licznymi ubytkami i wykruszeniami na całej powierzchni. Snycerka miejscami odłamana, niekompletna była pozabawiona wielu drobnych elementów. W wielu miejscach



3. Fragment ramy obrazu od „Męczeństwa św. Piotra”, stan w trakcie konserwacji. Usuwanie przemalowań i werniksów. Fot. A. D. Potocka

3. Fragment of the frame of “The Martyrdom of St. Peter”, state in the course of conservation. Removal of overpainting and varnish. Photo: A. D. Potocka

Niewątpliwie chciano w ten sposób ukryć przemyte powierzchnie obrazów. Warstwa kryjąca była tak gruba, że doczyszczanie 1 dm²

części przypadkowo dopasowane fragmenty sklejało na styk, wzmacniając łączenia od odwrocenia pasami z płótna lnianego nasączonego klejem glutynowym (?). Większe elementy, np. kartusz, wzmocniono odpowiednio dopasowanymi fragmentami skleiki sosnowej lub nawet metalowymi płaskownikami przytwierdzonymi na śruby. Tak duża ilość napraw oraz wiele braków w dekoracji ornamentальной wskazują na poważne zniszczenia, jakim uległy ramy na przestrzeni wieków.

Warstwa zaprawy leżąca na drewnie była nierównomiernie drobno spękana na całej powierzchni, z wielkimi wykruszeniami i obiciami. W warstwie malarskiej marmoryzacją była miejscami całkowicie przemalowana, bardzo nieczytelna kolorystycznie (il. 3). Kartusze zostały przemalowane, zmieniono na nich układ liter. Warstwa srebrzeń na snycerce zachowana była dobrze, bez znacznych ubytków, w pozostałych miejscach — mocno poprzecierana i zniszczona. Przykrywała pierwotną warstwę złocień zachowaną szczątkowo na wewnętrznej, profilowanej listwie ram. Późniejsze warstwy szelaku i przemalowań olejnych były mocno pociemniałe i nierównomiernie pokrywały powierzchnię srebrzeń. Założono je nierówną warstwą, niestarannie, z licznymi zaciekami. Werniks końcowy założony grubą, równomierną pociemniałą warstwą deformował pierwotną kolorystykę ramy.

Przebieg prac konserwatorskich

Z uwagi na ekspozycję obrazów w absydzie kościoła po obu stronach ołtarza głównego, a także ich znaczące rozmiary, podstawowym celem konserwacji było przywrócenie *Męczeństwom* ich pierwotnych walorów estetycznych i religijnych. Kolejnym zadaniem, w związku z dużym ciężarem obrazów i ram, było wzmocnienie wytrzymałości mechanicznej starych dublaży, które zdecydowano pozostawić, reperacja zniszczeń, całościowe oczyszczenie oraz uzupełnienie brakujących fragmentów warstwy malarskiej.

Biorąc pod uwagę co najmniej trzykrotne konserwacje obrazów przeprowadzone w XIX i XX w., wszelkie próby rozdblonywania lub przedublonywania należało przeprowadzić bardzo ostrożnie, po uprzednich skrupulatnych badaniach, tak aby nie uszkodzić obiektów i nie osłabić ich nadwątlonej wytrzymałości mechanicznej. Oczyszczanie powierzchni warstwy malarskiej z werniksu i brudu należało wykonać stopniowo, kontrolując proces w świetle UV, aby nie przemyć bardzo silnie przesuszonej i miejscami mocno przypalanej warstwy malarskiej. Wszelkie zabiegi należało przeprowadzić z użyciem środków odwracalnych i bezpiecznych dla obrazów. Retusz warstwy malarskiej należało ograniczyć do miejsc niezbędnych, tak aby nie zatracić charakterystycznych dla autora przetarć, niedomalowań i prześwitów. Ramy zdecydo-

trzymało nawet do kilku godzin.



4. Fragment „Męczeństwa św. Pawła”, stan w trakcie usuwania warstw werniksów: IZO — izopropanol; T — toluen; ADA — alkohol dwuacetonowy; D — dioksan. Fot. A. Załęski

4. Fragment of “The Martyrdom of St. Paul”, state in the course of the removal of varnish: IZO — isopropanol, T — toluene; ADA — diacetone alcohol; D — dioctane Photo: A. Załęski



5. Fragment „Męczeństwa św. Pawła”, stan w trakcie usuwania warstw werniksów. Odkrywki wykonane z użyciem alkoholu etylowego. Fot. A. Załęski

5. Fragment of “The Martyrdom of St. Paul”, state during the removal of layers of varnish. Uncovering achieved with the use of ethanol. Photo: A. Załęski



6. Fragment „Męczeństwa św. Piotra”, stan po konserwacji. Widoczny herb opactwa i monogram opata Arnolda Freibergera z datą 1661. Fot. R. Stasiuk

6. Fragment of “The Martyrdom of St. Peter”, state after conservation. Visible coat of arms of the abbey and a monogram of abbot Arnold Freiberger with the date 1661. Photo: R. Stasiuk

wano poddać zabiegom konserwatorskim i restauratorskim z wyjątkiem rekonstrukcji brakujących elementów snycerki oraz oraz srebrzeń.

Prace konserwatorskie przy obrazach przebiegały w sposób prawie identyczny. Po wykonaniu wstępnej dokumentacji fotograficznej pobrano próbki warstwy malarskiej oraz nitki podobrazia w celu wykonania badań identyfikacyjnych. Następnie odkurzono lico i odwrocie, usunięto pajęczyny oraz śmieci zalegające między płótnem a krosnem malarskim.

Przystąpiono do wykonywania prób na oczyszczenie warstwy malarskiej. Stosowano różne mieszanki rozpuszczalników:

- alkohol dwuacetonowy z alkoholem izopropylowym — po dłuższym działaniu mieszanina usuwała brud i pierwszą warstwę werniksu;
- alkohol izopropylowy z acetonem — po krótkim czasie działania mieszanina usuwała brud i ścieniała werniks, po dłuższym — doczyszczala do oryginalnej warstwy malarskiej;
- alkohol izopropylowy z toluenem i wodą — mieszanina działała podobnie do mieszanki nr 1;
- alkohol etylowy z octanem etylu — mieszanina działała dość szybko, usuwała brud i werniks.

Po wykonaniu odkrywek stwierdzono, że obraz pokryty był kilkoma, a miejscami nawet kilkunastoma warstwami werniksów, przemalowań oraz wprasowanymi w warstwę malarską od lica pozostałościami masy dublżowej (il. 4). Oryginalna warstwa malarska była bardzo przesuszona, miejscami przypalona i silnie spękana. Dlatego też zdecydowano o usuwaniu werniksów metodą wieloetapową, stopniowo ścieniając nawarstwienia i często przerywając zabieg benzyną lakovą, która dobrze neutralizowała działanie środków chemicznych (il. 5). Pozwoliło to na uniknięcie gwałtownego rozmiękczenia, a po odparowaniu — przesuszenia oryginału przez rozpuszczalniki oraz umożliwiło delikatną „relaksację” obrazu.

Usuwanie brudu, warstw werniksów, retuszy i rozległych przemalowań rozpoczęto od partii najjaśniejszych, stopniowo przechodząc do ciemniejszych. Zabieg kontrolowano w świetle dziennym (lampy typu Massive 230 V) oraz w UV. Stosowano tampony z waty bawełniano-wiskozowej. Miejsca newralgiczne doczyszczano stopniowo, ścieniając kolejne warstwy werniksów w następujący sposób:

- nawarstwienia werniksów i brud usuwano mieszaną nr 1 (POCH, Gliwice),
- doczyszczano stopniowo alkoholem etylowym (POCH, Gliwice),
- zabieg przerywano benzyną lakową (Beckers, Szwecja).

Należy podkreślić, że rozległe partie tła oraz nieba (górną część obrazów), brzegi oraz fragmenty w tonacji ciepłej — brunatnej, nie były w pełni wypunktowa-

ne podczas poprzednich konserwacji, lecz pokryte „po całości” warstwy malarskiej tzw. tonem lokalnym. Te wtórne „laserunki” zniekształciły oryginalną kolorystykę obrazów, a także zafalszowały i unieczystniły częściowo ich kompozycję. Przyczyniły się także do zasłonięcia wielu bardzo interesujących napisów i szczegółów kompozycyjnych.

W trakcie usuwania pociemniałego werniksu w prawym dolnym rogu *Męczeństwa św. Piotra* odsłonięto, omówioną już wcześniej, czterowersową inskrypcję konserwatorską z 1882 r.

Przy dolnej krawędzi, pośrodku obrazu odsłonięto herb opactwa lubiąskiego z monogramem opata Arnolda Freibergera i datą powstania obrazu (il. 6).

Równie interesującego odkrycia dokonano po oczyszczeniu lica *Męczeństwa św. Pawła*. W lewym dolnym rogu spod wielu warstw przemalowań odsłonięto oryginalną sygnaturę Willmanna oraz spodziewany herb opactwa, analogiczny w kompozycji i oznaczeniach do wyżej wspomnianego. Ukazały się też bardzo liczne *pentimenti*, kolejne wersje układu nóg, stóp i rąk wielu postaci (il. 3 na s. 43).

Najciekawszym odkryciem okazała się jednak niepozorna figura męska, dość zaskakująco przedstawiona przez Willmanna z lewej strony obrazu. Postać ta, choć należąca do grupy trzeciego planu, była bardzo dobrze widoczna, nawet z pewnej odległości, oraz szczegółowo scharakteryzowana malarsko. Sugerowało to nieprzypadkowy sposób jej umiejscowienia przez artystę. Po szczegółowej analizie zaryzykowano przypuszczenie, że być może autor przedstawił w ten sposób swojego wieloletniego mecenasa — opata Arnolda Freibergera. Istnieje bardzo duże podobieństwo w budowie anatomicznej głowy, układzie oczu, nosa i charakterystycznych, mocno zarysowanych ust, z innymi portretami opata. Ponieważ *Męczeństwo św. Pawła* powstało w 1661 r., a więc na początku cyklu, taka forma uwiecznienia zleceniodawcy i pomysłodawcy całego przedsięwzięcia przez Willmanna, jest bardzo prawdopodobna¹⁸ (il. 7–9 oraz il. 2 na s. 42).

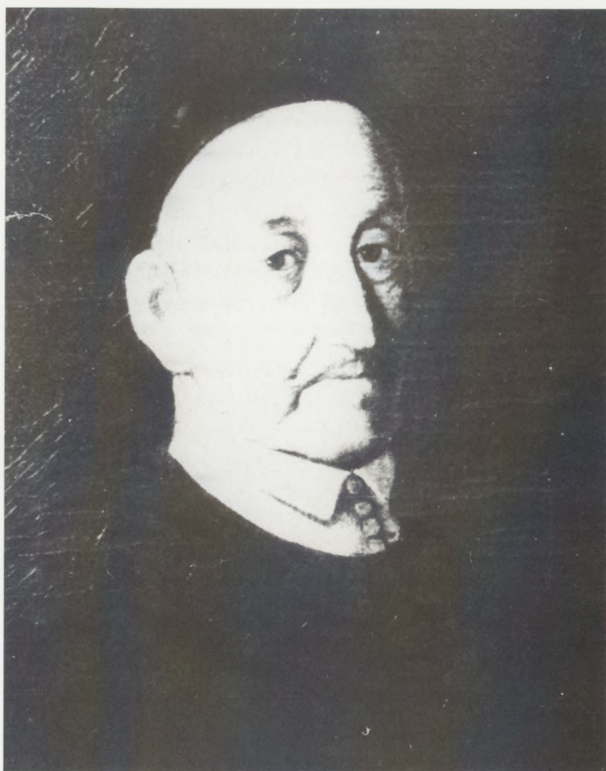
Po oczyszczeniu lica obrazu całość skontrolowano w UV. Nie wykazano obecności wtórnych przemalowań. Wykonano natomiast regenerację znacznych partii rozłożonego spoiwa w centralnej części kompozycji.

Następnie w miejscach ubytków założono drobnoziarniste kity na bazie PAW (Beckers, Szwecja), głównie na łączeniu szwów oraz wzdłuż wszystkich brzegów. Doczyszczano je wilgotnymi tamponami. Całość zabiegów obserwowano w świetle bocznym (il. 10).

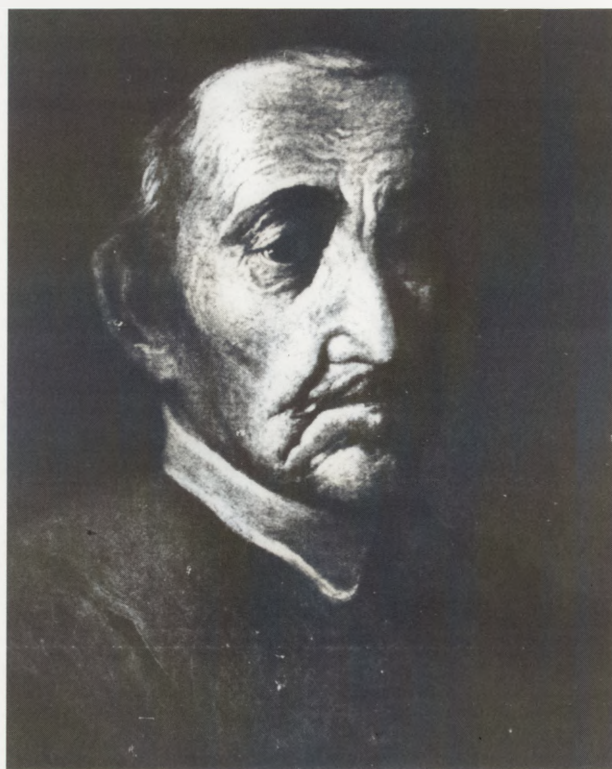
Teraz obraz położono licem do dołu na warstwie tektur introligatorskich typu „sandwich” oraz melneksie i całość rozmontowano. Zdemontowane krosno oczyszczono, zdezynfekowano i zaimpregnowano Paraloidem B-72 w toluenie (Rohm and Haas, USA).

18. Portrety wykonane przez Willmanna przedstawiające opata Freibergera pochodzą z Wrocławia i Pragi. Opublikował je E. Kloss,

op. cit., a następnie B. Steinborn, op. cit. i J. Bogacka-Rychlik, op. cit., s. 48.



7. Portret Arnolda Freibergera. Wrocław, Muzeum Narodowe
7. Portrait of Arnold Freiberger, Wrocław, National Museum



8. Zaginiony portret Arnolda Freibergera z Pragi. Wg E. Kloss, op. cit.
8. Perished portrait of Arnold Freiberger, Prague. Acc. to E. Kloss, op. cit.



9. Fragment „Męczeństwa św. Pawła”. Domniemany wizerunek opata Arnolda Freibergera. Stan w trakcie konserwacji po oczyszczeniu i założeniu kitów. Fot. T. Sawicki

9. Fragment of “The Martyrdom of St. Paul”. Presumed likeness of abbot Arnold Freiberger. State in the course of conservation, after cleaning and the placing of putties. Photo: T. Sawicki

Wymieniono spróchniałe elementy i wstawiono fleki drewniane. Sklejono rozszczepienia drewna i uzupełniono ubytki kitem trocinowym. Dorobiono nowe kliny oraz wykonano miejscowe wzmocnienia z blachy miedzianej (il. 11). Po tych zabiegach krosno było zdadne do ponownego użycia i miało odpowiednią wytrzymałość mechaniczną.

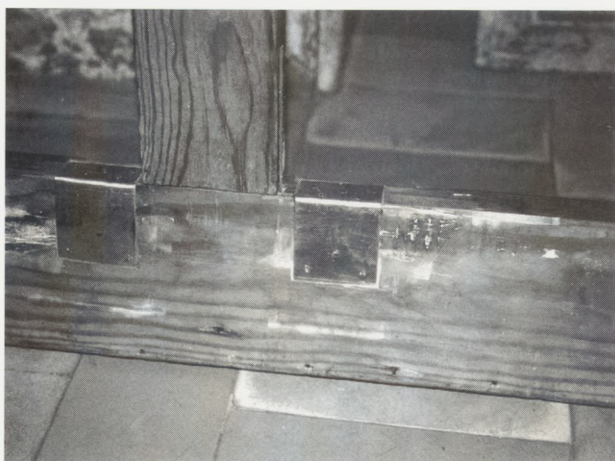
Odwrocie obrazu starannie odkurżono. Rozprostowano kromki. Oceniono stan wytrzymałości starego dublażu jako wystarczający, z wyjątkiem osłabionych brzegów obrazu, pęcherzy oraz miejsca styku (na osi symetrii obiektu) dwóch brytów płótna dublażowego, które zdecydowano wzmocnić. Najpierw jednak wklejono łąty w liczne dziury i rozdarcia płótna oryginalnego.

W tym celu rozdublowano brzegi obrazu. Przygotowano płótno na łąty o odpowiedniej grubości i grenie. Płótno zdekatyzowano, wyprasowano i przeklejono 5–6% klejem skórny. Łąty wklejono na styk od odwrocia na masę woskowo-żywiczną. W sumie wklejono 114 łątek w obraz przedstawiający *Męczeństwo św. Piotra* i 92 w *Męczeństwo św. Pawła*. Brzegi obrazu i płótna dublażowego zgrzano w temp. 80°C. Chłodzono marmurkiem, aż do stężenia spoiny. Miejsce styku dwóch brytów dublażu wzmocniono przez naklejenie na masę woskowo-żywiczną pasa o szerokości 20 cm z dwoma sfazowanymi mereżkami. Nadmiar masy usunięto mechanicznie.



10. „Męczeństwo św. Pawła” — obraz po nalożeniu kitów i nabiciu na krosno. Fot. A. Załęski

10. „The Martyrdom of St. Paul” — painting after the placing of putties and stretching on a frame. Photo: A. Załęski



11. Krosno od „Męczeństwa św. Piotra”, stan w trakcie konserwacji po wzmocnieniu pęknięć drewna obejmami mosiężnymi. Fot. A. D. Potocka

11. Frame from “The Martyrdom of St. Peter”. State in the course of conservation, after the reinforcement of fissures in the wood by means of brass clamps. Photo: A. D. Potocka



12. „Męczeństwo św. Piotra”, stan w trakcie konserwacji. Obraz przygotowany do nabicia na krosno. Fot. A. D. Potocka

12. “The Martyrdom of St. Peter”, state in the course of conservation. Painting is prepared for being stretched on a frame. Photo: Fot. A. D. Potocka

Przystąpiono do prób na klejenie pasów na brzegach obrazu. Po bardzo dokładnym wyekstrahowaniu masy dublażowej z odwrocia najlepsze wyniki dały próby z Bewą 371 (Lascaux, Szwajcaria) Zdecydowano się na jej użycie w odnośnych miejscach. Pasy z jednostronną merezką o szerokości 25 cm (opracowane jak wyżej) zaimpregnowano Bewą 371 rozpuszczoną w benzynie lakowej. Po wyschnięciu nałożono jeszcze trzy warstwy kleju. Na bardzo starannie oczyszczone płótno dublażowe z masy woskowo-żywicznej nałożono czte-

ry warstwy kleju. Pasy zgrzano w temp. 70°C, chłodzono marmurkiem aż do stężenia spoiny. Merezki wprasowywano, aż do zaniku krawędzi pasa.

Ponownie odkurzono całe odwrocie. Położono na nim krosno i w tej pozycji nabitó obraz (il. 12). Zastosowano podkładki skórzane i mosiężne gwoździe.

Następnie postawiono obraz oraz podbito kliny. Delikatnie oczyszczono całe lico. Dołożono brakujące kity w partii centralnej. Po położeniu obrazu licem do góry, wykitowano wszystkie brzegi. Doczyszczono je mechanicznie wilgotnymi tamponami, po czym wykonano na nich fakturę imitującą spękania warstwy malarskiej. Ton lokalny na kitach podłożono akwarelami w kolorze zaprawy bolusowej (Winsor and Newton, Wielka Brytania). Obraz ponownie postawiono. Należy podkreślić, że podczas wszystkich zabiegów związanych z przesuwaniem obiektu (12 m²) uczestniczyły co najmniej cztery osoby. Działania były utrudnione, ponieważ szerokość empory wynosiła tylko 4 metry!

Lico obrazu pokryto za pomocą pędzla ciekłą warstwą werniksu damarowego (Maimeri, Włochy). Po całkowitym wyschnięciu tej izolacji wykonano retusz farbami olejno-żywicznymi (Maimeri, Talens, Winsor and Newton — po odsączeniu nadmiaru spoiwa olejnego) stosując werniks damarowy i olejek terpentynowy. Punktowanie ograniczono do miejsc ubytków i ewidentnych przetarć warstwy malarskiej. Bez uzupełnień pozostawiono typowe dla Willmanna niedomalowania i prześwity oraz *pentimenti*.

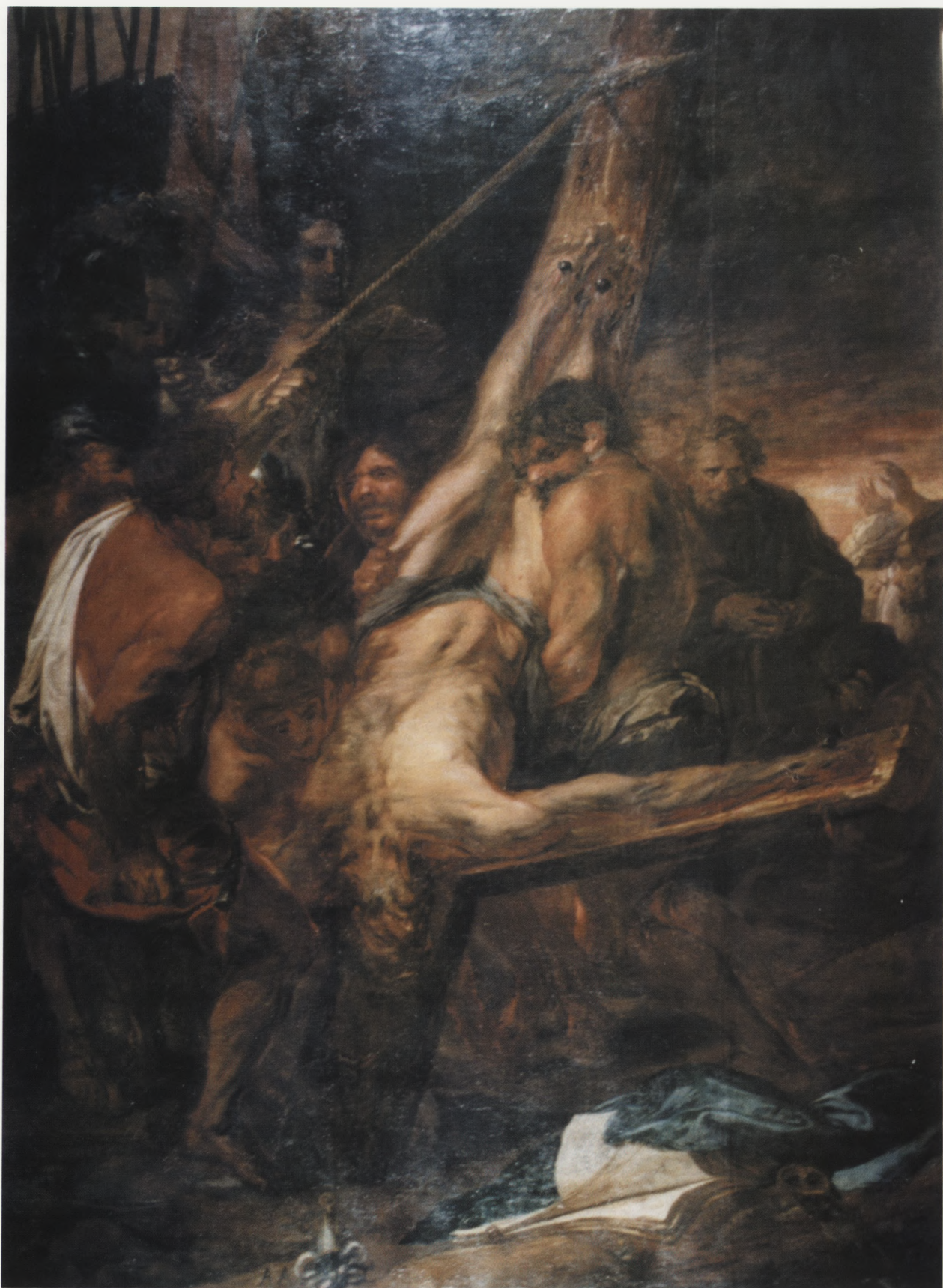
Na koniec położono werniks damarowy, błyszczący, który pogłębił intensywność barwną warstwy malarskiej i podkreślił czytelność całej kompozycji. Do tego celu użyto werniksu w sprayu (Maimeri, Włochy) (il. 13).

Konserwację ram rozpoczęto od odkurzenia lica i odwrocia oraz podklejenia luszczącej się powierzchni malarskiej, odspojonych łusek i oderwanych fragmentów snyderki. Jako kleju użyto dyspersji wodnej POW (Talens, Holandia).

Następnie przystąpiono do oczyszczania warstwy malarskiej oraz srebrzeń z brudu, pociemniałego werniksu, szelaku oraz przemalowań (il. 14). Zastosowano Contrad 2000 (Bresciani, Włochy) w kilku stężeniach oraz alkohol etylowy z dodatkiem octanu etylu. Zabieg przerywano benzyną lakową (Beckers, Szwecja). Użyto także wodnych roztworów amoniaku oraz kompresów z past r-r (Scansol) (il. 15). Stosowanie rozmaitych spoiw podczas poprzednich konserwacji zmuszało do indywidualnego traktowania każdego z przemalowanych fragmentów. Niektórych partii nie dało się całkowicie oczyścić. Pozostałe przemalowania ścieniono (marmoryzacje) i pozostawiono, gdyż nie stwierdzono pod nimi oryginalnych warstw malarskich. Dotyczy to głównie ramy od *Męczeństwa św. Pawła*¹⁹.

19. Rama od *Męczeństwa św. Pawła* nie jest w pełni oryginalna. Jedna z jej części pochodzi od obrazu *Salvator Mundi*, o czym informuje napis na odwrociu. Z uwagi na odmienną tonację marmo-

ryzacji na obu częściach ramy, przemalowano je całkowicie w miejscach łączenia w celu zatarcia wyraźnej granicy barwnej.



13. „Męczeństwo św. Piotra”, stan po konserwacji. Fot. R. Stasiuk

13. „The Martyrdom of St. Peter” — state after conservation. Photo: R. Stasiuk

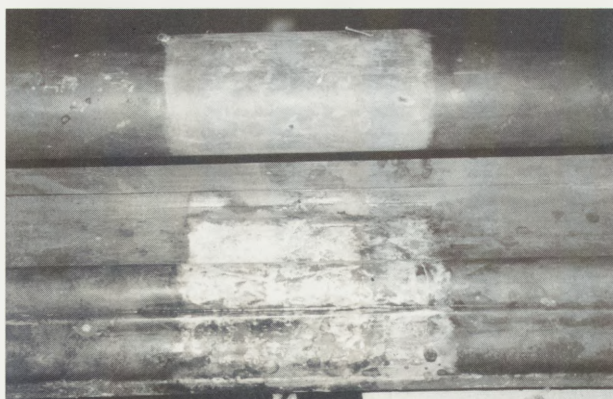


14. Elementy dekoracyjne ramy od „Męczeństwa św. Pawła”, stan w trakcie konserwacji po częściowym oczyszczeniu powierzchni z brudu i werniksów. Fot. T. Sawicki

14. Decorative elements of the frame for “The Martyrdom of St. Paul”. State in the course of conservation after a partial removal of dirt and varnish from the surface. Photo: T. Sawicki

Kartusz, całkowicie przemalowany, ze zmienionym układem liter zdecydowano pozostawić. Wykonano jedynie odkrywkę i sfotografowano pierwotny typ dekoracji. Oryginalne tło było błękitnoturkusowe, a złote litery z imionami świętych, dwukrotnie wyższe. Pomimo dobrego stanu zachowania warstw spodnich, pozostawiono *status quo* zgodny z dekoracją wszystkich warszawskich ram Willmannowskich.

Ubytki warstwy zaprawy uzupełniono drobnoziarnistym kitem na bazie PAW (Beckers, Szwecja) doczyszczono je modelując i nadając odpowiedni kształt (il. 16). Punktowanie wykonano gwaszem i akwarelami (Winsor and Newton, Wielka Brytania). Na oczyszczone marmoryzacje założono warstwę złotego szelaku w alkoholu. Srebrzenia zabezpieczono cienką powłoką roztworu Paraloidu B-72 w toluenie (Rohm



15. Fragment ramy od „Męczeństwa św. Pawła”, stan w trakcie oczyszczania. Widoczne różnice kolorystyczne między marmoryzacją nieoriginalną (góra) a oryginalną (dół). Fot. A. D. Potocka

15. Fragment of the frame from “The Martyrdom of St. Paul”, state in the course of cleaning. Visible colour differences between unoriginal (top) and original (bottom) marmorisation. Photo: A. D. Potocka



16. Fragment ramy od „Męczeństwa św. Pawła”, stan w trakcie konserwacji, po oczyszczeniu i nałożeniu kitów. Fot. A. D. Potocka



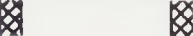
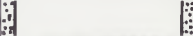










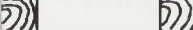
16. Fragment of the frame from “The Martyrdom of St. Paul”, state in the course of conservation, after cleaning and the placing of putties. Photo: A. D. Potocka



17. Fragment „Męczeństwa św. Piotra”, stan po konserwacji. Fot. R. Stasiuk

17. Fragment of “The Martyrdom of St. Peter”, state after conservation. Photo: R. Stasiuk

STRATYGRAFIA OBRAZU MĘCZEŃSTWO ŚW. PIOTRA
Przed konserwacją — 15 warstw technologicznych, 4 warstwy chronologiczne

Warstwa technologiczna	Oznaczenie graficzne	Określenie warstw	Warstwa chronologiczna	Datowanie
1		werniksy żywiczne i przemalowania olejne	IV	ok. 1960
2		werniks żywiczny	III	1929–1931
3		retusze olejne i przemalowania		
4		kity kredowo–klejowe		
5		werniks	II	1882
6		przemalowania retusze olejne		
7		werniks oryginalny (?)	I	1661
8		warstwa malarska		
9		grunt bolusowy czerwony		
10		plótno lniane		
11		warstwa farby bolusowej	III	1929–1931
12		masa dublazowa woskowo–żywiczna		
13		plótno lniane dublazowe		
14		masa woskowo–żywiczna	IV	ok. 1960
15		krosno	III	1929–1931

and Haas, USA). Punktowanie ubytków na laserowym srebrze wykonano proszkami metalowymi z użyciem jako spoiwa werniksu damarowego.

Uzupełnienia zaizolowano werniksem damarowym w sprayu (Maimeri, Włochy).

Uwagi końcowe

Konserwacja *Męczeństw* Michaela Willmanna umożliwiła poznanie niezwyklej sztuki malarskiej artysty i jego wyrafinowanego warsztatu. Swobodny i niezwykle współczesny sposób traktowania plamy barwnej przez autora zmuszał do szczególnej ostrożności i umiaru w ingerencji w strukturę warstwy malarskiej. Pozwalał także na studiowanie prekursorów, jak na tamte czasy, sposobów budowania atmosfery i napięcia w dziele sztuki za pomocą prostych środków formalnych, bliskich ekspresjonizmowi XX w. (il. 17). Dodatkowo duże rozmiary obiektów wymagały ciągłej kontroli lica ze znacznej odległości. Niebagatelnym wreszcie problemem był ciężar obrazów i ram, ich transport na emporę i końcowy montaż. W tym miejscu należą się podziękowania zespołowi technicznemu z Muzeum Narodowego w Warszawie, który w sposób profesjonalny rozwiązał tę kwestię²⁰.

Zakończenie prac konserwatorskich wiązało się z pewną refleksją natury ogólnej. Rozproszenie tak unikalnego cyklu malarskiego, jakim są *Męczeństwa* w wielu miejscach, często przypadkowych lub nieodpowiednich dla prezentacji tego typu malarstwa (złe oświetlenie, zła ekspozycja, przypadkowość aranżacji), jest niewątpliwie wielką i niepowetowaną stratą dla odbiorców. Wydaje się jednak, że w chwili obecnej z powodu braku wystarczających środków finansowych nie ma możliwości szybkiej, ponownej adaptacji wnętrza kościoła w Lubiążu. Wielka to szkoda. Jednocześnie należy podkreślić, że dzięki programowi ochrony dzieł Michaela Willmanna w kościołach warszawskich i osobistemu zaangażowaniu pracowników PSOZ/OW, a szczególnie mgr. Kazimierza Sztarbałło, pomimo wielu trudności, w ciągu kilkunastu ostatnich lat, konsekwentnie przeprowadzono konserwację wszystkich *Męczeństw* z funduszy konserwatora wojewódzkiego. Wysiłek całego zespołu ludzi ratujących dorobek artystyczny Willmanna, konserwatorów oraz historyków sztuki, zaangażowanych emocjonalnie w swoją pracę, doprowadził pewien etap tych działań do szczęśliwego końca. Dzięki temu możemy dzisiaj podziwiać niezwykle, choć rozproszony, kunszt malarski tego wybitnego artysty w pełnej okazałości.

20. Pracami kierował p. Bogdan Michalczyk.

Po konserwacji — 20 warstw technologicznych, 5 warstw chronologicznych

Warstwa technologiczna	Oznaczenie graficzne	Określenie warstw	Warstwa chronologiczna	Datowanie
1		werniks damarowy	V	1998
2		retusze olejno-żywiczne		
3		werniks retuszerski		
4		podmalowanie akwarelą		
5		kity klejowo-kredowe		
6		kity kredowo-klejowe	III	1929–1931
7		retusze olejne	II	1882
8		werniks oryginalny (?)	I	1661
9		warstwa malarska		
10		grunt bolusowy czerwony		
11		plótno lniane — oryginalne		
12		warstwa farby bolusowej	III	1929–1931
13		łatki płócienne	V	1998
14		masa woskowo-żywiczna	V	1998
15		masa dublażowa woskowo-żywiczna	III	1929–1931
16		plótno lniane dublażowe	III	1929–1931
17		masa woskowo-żywiczna	IV	ok. 1960
18		masa woskowo-żywiczna, Beva 371	V	1998
19		pasy plótna lnianego	V	1998
20		krosno	III	1929–1931

— werniks
 — warstwa malarska, przemalowania, retusze olejne, akwarela
 — zaprawa, kity kredowo-klejowe

— plótno lniane, łatki płócienne
 — masa dublażowa woskowo-żywiczna
 — klej Beva 371
 — krosno

The Conservation of *The Martyrdom of St. Peter* and *The Martyrdom of St. Paul* by Michael Willmann — Problems and Range of Work

The conservation and restoration of the paintings and frames of *The Martyrdom of St. Peter* and *The Martyrdom of St. Paul* by Michael Willmann took place in 1998–1999.

The paintings in question were commissioned by Arnold Freiberger, the Cistercian abbot of the monastic church in Lubiąż, and were one of the first from a great cycle of several score canvases executed by this artist.

Conservation was conducted in situ, in the gallery of the church of St. Stanisław Kostka in Warsaw, where the paintings are kept since 1952. The fact that they are displayed in the church apse, where they frame the main altar, together with the large size (285 x 295 cm.) of the paintings meant that the fundamental goal of conservation was the restoration of the original aesthetic and religious merits. The successive task, connected with the considerable weight of the canvases and frames (more than 250 kg. each), consisted of reinforcing the mechanical resilience of the old duplication, which it was decided to keep. The ensuing work involved

repair, total cleaning, and the supplementation of missing fragments of the paint layer.

Taking into consideration the fact that at least three previous conservations had been carried out in the nineteenth and twentieth century, it was necessary to perform all the operations exceedingly carefully and after scrupulous studies and tests, to avoid damaging the objects or weakening their already undermined mechanical resistance. The removal of varnish and dirt from the surface of the paint layer was conducted gradually, and the entire process was controlled in UV light, in order not to excessively clean the extremely dry and, in places, baked paint. Retouches of the paint layer were limited to inevitable spots, so as not to lose the rubbings, incomplete painting and translucence, characteristic for the author.

It was decided to conserve and restore the frames, with the exception of a reconstruction of missing elements of the carving.