

Bogumiła J. Rouba

Portret Aleksandra Szembeka - budowa obrazu, historia, konserwacja

Ochrona Zabytków 46/4 (183), 314-321

1993

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.

PORTRET ALEKSANDRA SZEMBEKA — BUDOWA OBRAZU, HISTORIA, KONSERWACJA

Portret trafił do konserwacji¹ bez żadnych danych, jedynie z przywieszką informującą, że w 1984 został zakupiony za pośrednictwem Desy, przez Muzeum w Olsztynie. Napis na krosnach: *Aleksander Szembek Łowczy Łęczyc. 1-szy dziedzic Siemianic* pochodził (tak jak i krosna) z XIX-wiecznej konserwacji. Mógł zawierać informację prawdziwą, ale mógł także informować błędnie lub być efektem zafałszowań, jakich się czasem dopuszczano organizując lub powielając galerie przodków.

Niniejsze opracowanie stanowi opis rezultatu końcowego badań i poszukiwań. Prowadzono je równoległe z pracami konserwatorskimi i nie zawsze udawało się uzyskać potrzebne informacje w porę — jak choćby wiadomość o tym, gdzie zachował się drugi portret Aleksandra Szembeka. Byłby on najbardziej potrzebny przy wykonywaniu rekonstrukcji i uzupełnień — został odnaleziony w zasadzie już po zakończeniu tych prac.

Portret o wymiarach 77 x 58 cm ma charakter reprezentacyjny. Przedstawia zakomponowanego w owalu mężczyznę w ujęciu do pasa, w zbroi, z narzucaną na ramiona czerwoną delią. Jest to rodzaj delii bez rękawów, zwanej niekiedy deliurą, noszonej przez rycerstwo w XVIII w. na zbroi. Delię z szerokim futrzanym kołnierzem spina pod szyją bogata brosza wysadzana kryształami górskimi. Zbroja kirasjerska w typie, którego największa popularność przypadała na lata 1720-1740. W tle, z lewej strony, tarcza herbowa Szembeków — dwie kozy i trzy róże na czerwono-niebieskim polu. Obok tarczy litery *A S Ł Ł* będące skrótami imienia, nazwiska i godności portretowanego. Przed konserwacją tło było w kolorze brązowym, karnacja zaś utrzymana była w tonacji barw ciepłych; różów, oranżów, brązów, czerwieni. Charakterystyczna miękkość rysów i modelunku twarzy uzyskana została przez laserunkowo opracowane czerwono-brązowe cienie. Zbroja malowana czernią i bielą, płaszcz czerwony z brązowymi cieniami. Całość sprawiała wrażenie zatopienia w brązowym sosie poźółkłego, popękanego i zabrudzonego werniksu. Czytelność wielu szczegółów była bardzo ograniczona.

Budowa techniczna i sposób malowania

Pierwotną konstrukcję nośną stanowią musiały krosna sztywne lub deska. Wtórne krosna bez fazy o złączach pojedynczych — widlicowych z pojedynczymi klinami wewnętrznymi z XIX w.

Płótno — lniane o gęstości 16₀ x 15_w/cm kw. Kierunek osnowy zgodny z poziomem obrazu. Zarówno w wątku, jak i w osnowie użyto nitek o słabym

skręcie Z, bardzo nierównomiernie wyprzedzonych, o nierównomiernej grubości od 0,20 - 0,70 mm (osnowa) do 0,20 — 0,80 (wątek). Przewaga nitek nierównomiernych występuje w pokryciu wątkowym. Zapełnienie osnowowe wynosi 75,2%, zapełnienie wątkowe 55,6%. Zapełnienie całkowite tkaniny wynosi 88,98% — jest to więc płótno gęste. W dolnej części obrazu 3 cm płótna doszyte z innego kawałka.

Zaprawa — dwuwarstwowa. Dolna warstwa wyrażnie czerwona w odcieniu sieny, górna brunatnoczerwona, jak gdyby z niewielkim dodatkiem umbry.

Oryginalna warstwa malarska — olejna. W pierwszej fazie artysta wykonywał podmalowanie, na tym kładł zasadniczy ton i laserunkowo wykańczał cienie oraz podnosił najwyższe światła. W partii czerwonej delii na ugrówosienowym podmalowaniu leży zasadnicza czerwień. Cienie zostały pogłębione laserunkowym brązem aż do czarnych pociągnięć. Światła wymodelowano różowawym rozbiatem, stopniując jego natężenie aż do prawie białych fakturalnych nawarstwień na grzbietach fałd.

Partie tła opracowane zostały w sposób prostszy. W zasadniczy ton umbrowobrunatny wtarto cienką warstwą czarno-brązowy laserunek.

Partie karnacji malowane są w sposób najbardziej złożony. Kolorem karnacyjnym wykonane zostało wstępne podmalowanie, na które jeszcze w stanie półsuchym nałożono zasadniczą warstwę karnacyjną; w światłach dość grubą, w cieniach cieniutką, przeświecającą; na całość został naniesiony brązowy laserunek, który razem z warstwą spodnią dał charakterystyczne fioletowawe tony w najgłębszych cieniach. Kolejną warstwą karnacyjną o tym samym składzie co pierwsza, ale mniejszej grubości „wyciągnięte” zostały światła. Laserunkami końcowymi uzyskane zostało zróżnicowanie karnacji od różów do czerwieni na policzkach.

Na przekroju (il. A) widoczna jest jeszcze jedna warstwa rozbiatu o bardziej sinym odcieniu. Zarówno ta warstwa, jak i gruba warstwa werniksu pochodzą z XIX-wiecznej konserwacji.

Podczas badań, jak i podczas oczyszczania i kwalifikowania nawarstwień jako pierwotnych lub wtórnych duże wątpliwości budził herb, charakteryzujący się znacznie większą wrażliwością na działanie rozpuszczalników niż pozostałe partie, a także prawe podwójne ucho portretowanego i jasna plama rozświetlająca lewą stronę tła przy twarzy. Zachodzi ona 4-5 mm na policzek i obwodzi sztywno kształt namalowanych wcześniej wąsów (rentgenogram il. 2).

Próbka pobrana z tej partii do analizy spektrogra-

1. Prace konserwatorskie przy obrazie zostały wykonane na zlecenie Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie w okresie od stycznia 1991 do czerwca 1992. Wykonawcami badań specjalistycznych byli: dr Zuzanna Rozłucka — badania mikrochemiczne, prof. dr

Antoni Grodzicki — badania spektrograficzne. Inspektor nadzoru: doc. Zofia Wolniewicz i prof. dr Maria Roznerska. Konsultacje ze strony Muzeum — mgr A. Rzempełuch i dyr. A. Cygański. Fotografie wykonał W. Grzesik.

ficznej pozwoliła zidentyfikować duże ilości pierwiastków Pb, Cu, Ca, Si, Mg, Al; śladowe ilości Mn oraz wątpliwe ślady As. Badania spektrograficzne w powiązaniu z analizą mikrochemiczną pozwoliły stwierdzić w składzie próbki obecność masykotu (PbO), malachitu $\text{CuCO}_3 \times \text{Cu(OH)}_2$, czerwieni żelazowej Fe_2O_3 z domieszką glinokrzemianów, pojedynczych ziarn bieli ołowianej [$2\text{PbCO}_3 \times \text{Pb(OH)}_2$] oraz pochodzącą ze spodniej warstwy dużą ilość czerni pochodzenia organicznego $(\text{Ca}_3\text{PO}_4)_2$. Brak więc pigmentów typowych dla XIX wieku — zestaw jest raczej charakterystyczny dla palety XVIII-wiecznej. We wszystkich tych fragmentach występuje normalna siatka spękań — zatem mogą to być albo poprawki autorskie, albo przemalowania czy też raczej poprawki wykonane krótko po powstaniu obrazu — jeszcze w XVIII w.

Werniks — pierwotnego brak.

Warstwy wtórne — na odwrocie ślady po nie zachowanych latach. Białe kity z bieli ołowianej z dodatkiem kredy i z olejem lnianym założone były bardzo szeroko poza granice ubytków. Przemalowania z XIX-wiecznej konserwacji (100% powierzchni) w zasadzie powtarzały formę malarską, ale zmieniały całkowicie charakter portretu. Zmiany formy dotyczyły jedynie kształtu nosa, oczu, włosów, kołnierza delii.



1. Stan przed konserwacją, światło skośne — widoczne deformacje płótna wokół rozdarcia, drobne rozdarcia z prawej strony, rozległe przypalenia na broszy i kołnierzu, pęcherze na twarzy. Fot. W. Grzesik

1. State prior to conservation, oblique light — visible deformations of the canvas around the rent, small rents on the right hand side, extensive burn on the brooch and collar, blisters on the face. Photo: W. Grzesik

Werniks żywiczny tworzył na powierzchni bardzo grubą warstwę. Na przekrojach widoczny był także pod zaprawą i w płótnie. Werniks nakładano w kilku warstwach „wmalowując” weń laserunkowe pogłębienia cieni, które nadały całości charakterystyczną miękkość. Po ostatnich okolicznych zniszczeniach w obrębie twarzy i prowizorycznie podklejonego rozdarcia wykonano szerokie uzupełnienie temperowe.

Stan zachowania

XIX-wieczne krosna — bardzo osłabione, silnie uszkodzone przez kołatki.

Płótno — sztywne, kruche, uległo daleko posuniętej i utrwalonej deformacji, zwłaszcza wokół 35-centymetrowego rozdarcia. Oprócz tego drobne rozdarcia także w innych miejscach. Płótno przesycone żywicą, której użyto podczas XIX-wiecznej konserwacji i jako werniksu, i jako środka konsolidującego. Na odwrociu widoczne ślady po latach.

Zaprawa — charakteryzuje się bardzo słabą przyczepnością do płótna, zwłaszcza w partii twarzy, wzdłuż rozdarć i krawędzi obrazu. Przyczyną wyraźnego osłabienia spójności i powstania daszkowatych pęcherzy w partii twarzy mogło być, oprócz złych warunków klimatycznych, w których obraz przechowywano, także mycie wodą lub lokalne zalanie wodą.

Warstwa malarska — oryginalna w wielu miejscach przetarta i przemyta aż do zaprawy. W partiach malowanych brązami przemyta podczas dawnego oczyszczania — praktycznie nie istnieje. Partie te zostały zrekonstruowane już podczas XIX-wiecznej konserwacji. W kilku miejscach (brosza, włosy, górna część ucha) warstwa malarska uległa uszkodzeniu na skutek przegrzania — przypuszczalnie podczas dawnych zabiegów konserwatorskich. W partii broszy np. przyklejano na gorąco, dziś już nie zachowaną, łąkę. Lokalne przegrzania są śladem zabiegu prasowania obrazu, który spowodował także inne uszkodzenia; założone z dużym nadmiarem białe kity zostały z wielką siłą wgniecione i wtopione w warstwę malarską. W rezultacie obecne usuwanie nadmiaru tych kitów pozwala wprawdzie odsłonić warstwę, ale uszkodzoną, powgniataną i zdeformowaną.

Werniks wtórny — bardzo pociemniały i spękany. Całość zabrudzona. Znalezione za listwami krosien żdźbła słomy i plewy owsiane świadczą, że obraz był w słomie transportowany lub ukrywany.

Historia obrazu

Teodor Żychliński pisze o Aleksandrze Szembeku: „syn Piotra i Marianny Garczyńskiej h. własnego, łowczy łęczycki przez małżeństwo z Konstancją z Kurozówką Męcińską starościanką wieluńską, urodzoną z Warszzyckiej, znacznie się podniósł majątkowo biorąc z żoną w wianie kilka bogatych kluczy, mianowicie Siemianicki, który po dziś dzień jest w ręku jego potomków”².

Na podstawie informacji uzyskanych z archiwów

2. T. Żychliński, *Złota Księga Szlachty Polskiej*, Poznań 1879, R. I, s. 291-305.

rodziny Szembeków³ dane te można skorygować i poszerzyć. Aleksander Szembek ze Słupowa był synem Piotra, właściciela Zawady, Rapocic i Przygradowa w Sandomierskim, ożenionego z Zofią Ożarówką (a nie jak pisze Zychliński Garczyńską). Urodził się około 1675 roku. W 1700 był już ożeniony z Konstancją Męcińską z Kurozwęk. Przed 1720 został mianowany łowczym łęczyckim, bo już na sejmikach w latach 1720 i 1725 jako taki był wymieniany. Umarł w 1734 — w tymże roku jego syn Kajetan tytułował się już łowczym łęczyckim.

Portret przedstawia mężczyznę 40-, najwyżej 45-letniego. Reprezentacyjny charakter portretu: zbroja, bogata brosza miały przypuszczalnie podkreślać dumę ze świeżo osiągniętej godności.

Wszystko wskazuje więc na to, że obraz został zamówiony tuż po mianowaniu na łowczego. Zatem musiał powstać około 1720 roku. Potwierdza tę datę opisany wcześniej typ zbroi. Nie jest jednak wykluczone, że obraz mógł powstać jeszcze kilka lat wcześniej, przed mianowaniem Aleksandra łowczym. W chwili mianowania uaktualniono portret domalowując herb i litery ASŁ, wykonano także drobne poprawki, korektę policzka i ucha. Wyjaśniałoby to nieco inną rozpuszczalność warstwy malarskiej w obrębie herbu.

Odnosnie poprawek można wreszcie postawić jeszcze inną hipotezę, że zostały one wykonane ok. 15 lat później, podczas malowania portretu trumiennego.

Między połową a końcem XIX w. dokonano konserwacji połączonej z klejeniem drobnych rozdarć płótna, kitowaniem istniejących już wówczas dużych ubytków, usunięciem werniksu, całkowitym przemalowaniem portretu. Na krosnach zachował się fragment nalepki wrocławskiej firmy meblowej, gdzie w rubryce „właściciel” — stemplem odbito słowa: *Graf Szembek* oraz numer 1214. Być może obraz był właśnie do konserwacji przewożony przez tę firmę. Z całą pewnością transport nastąpił między konserwacją lub w związku z nią (nalepka jest na XIX-wiecznych krosnach) a rokiem 1928⁴, kiedy zmarł kolejny Aleksander — ostatni męski potomek linii siemianickiej. Do 1937 roku właścicielką majątku była Maria z Fredrów Szembekowa⁵, wdowa po zmarłym około 1900 r. Piotrze, a następnie posiadłość przeszła poprzez córkę Marii i Piotra — Jadwigę⁶ w ręce rodziny Szeptyckich.

Na jednej z fotografii⁷ wewnątrz pałacu siemianickiego wykonanych w 1938 roku widoczny jest portret Aleksandra łowczego, wiszący pośród kilku innych (il. 3) już w wersji przemalowanej, ale jeszcze bez rozdarcia i ubytków na twarzy.

W maju 1939 r. do dworu w Siemianicach przyszło pismo z Ministerstwa Kultury z poleceniem ewakuowania dóbr kultury i pamiątek narodowych. Zbro-



2. Rentgenogram twarzy. Widoczne poszerzenie twarzy z lewej strony, podwójny zarys górnej krawędzi ucha, inny układ zbroi pod szyją. Fot. W. Grzesik

2. An X-ray of the face. Visible widening of the face on the left, a double outline of the upper edge of the ear, and a different arrangement of the armour next to the neck. Photo: W. Grzesik.

jownie i inne pamiątki wysłano jako depozyt do Muzeum Narodowego w Warszawie.

Obrazy, testamentem Marii Szembekowej zapisane Szembekom w wielkopolskim Wysocku, zostały zapakowane i wysłane do Wysocka. Przesyłki zaginęły.

Najprawdopodobniej w tym czasie lub już po wojnie portret uległ zniszczeniu — powstały daszkowate pęcherze i duże ubytki w obrębie twarzy oraz rozdarcia. Ubytki „wypunktowano” bezpośrednio na płótnie farbami temperowymi, a największe rozdarcie zabezpieczono prowizorycznie plastrami. W tym stanie, za pośrednictwem Desy, sprzedano obraz Muzeum w Olsztynie. Sprzedającą była p. Janina Matusiewicz. Według słów p. J. Matusiewicz „obraz — postać szlachcica został kupiony w Czarnkowie k. Poznania. Sprzedała go rodzina — potomkowie Szembeków”. Nic więcej o okresie od 1939 do 1984 nie udało się ustalić.

W pałacu w Siemianicach mieści się obecnie Ośrodek Doświadczalny Leśnictwa WSR Poznań.

3. Informacje uzyskano od Zygmunta Jana Szembeka — zamieszkałego w Anglii syna hr. Jana Szembeka, wiceministra spraw zagranicznych w II RP.

4. Ta i dalsze informacje pochodzą od dr Elżbiety Weyman i Anny Szeptyckiej — córek Jadwigi Szeptyckiej właścicielki Siemianic oraz p. Jana Szembeka — potomka Szembeków z Wysocka.

5. Maria Szembekowa — poetka, wnuczka Aleksandra Fredry, była osobą niezwykłą — organizatorką życia kulturalnego, wielką patriotką i krzewicielką polskości poprzez kultywowanie obyczajów, obrzędów i tradycji polskich. W pałacu siemianickim organizowała

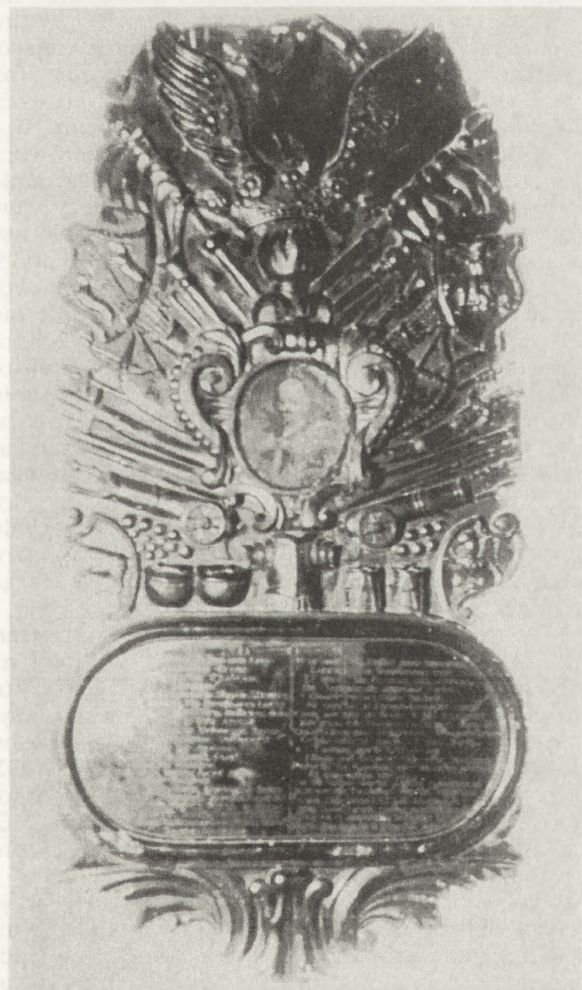
między innymi rozmaite kursy dla młodzieży wiejskiej, realizując w ten sposób troskę o siłę ekonomiczną wsi wielkopolskiej.

6. Opis ślubu i uroczystości weselnych o szczególnej, patriotycznej wymowie przytacza za „Kurierem Poznańskim” T. Zychliński, op. cit., R. XXVI, s. 117-118.

7. Fotografie odnaleziono w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu dzięki pomocy p. W. Szelağa, prezesa Towarzystwa Historycznego im. Szembeków w Łęce Opatowskiej k. Kępna i p. W. Leśniaka z Polskiej Akademii Nauk.



3. Fotografia archiwalna — jedno z wnętrz palacu w Siemianicach. Archiwum Ossolineum we Wrocławiu
 3. Archival photograph — one of the interiors of the palace in Siemianice. The Ossolineum Archive in Wrocław



4. Epitafium Aleksandra Szembeka w kościele franciszkańskim w Wieluniu. Fot. z PSOZ w Sieradzu
 4. An epitaph of Aleksander Szembek in the Franciscan church in Wielun. Photo from PSOZ in Sieradz

8. A. Chodyński, *Stanisław Szembek 1849-1891. Malarstwo i rysunek*, Malbork 1976.

9. Tamże, s. 67, poz. 11.

10. Por. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Województwo krakow-*

W kontekście XIX-wiecznej, bardzo swobodnej i malarskiej konserwacji portretu należy jeszcze wspomnieć o Stanisławie Szembeku z Wysocka (1849-1891) — malarzu, absolwencie Akademii w Monachium. Wiadomo, że oprócz własnych dzieł wykonał on kopie wielu portretów rodzinnych, powielając w ten sposób rodzinne galerie.

A. Chodyński wspomina, że Stanisław Szembek kopiował liczne portrety XVII i XVIII-wieczne⁸. Mieszkał w Wysocku i często bywał w nieodległych Siemianicach. W katalogu nie zachowanych prac artysty Chodyński wymienia kopię portretu Konstancji z Męcińskich Szembekowej — żony Aleksandra⁹. Wydawała się dość prawdopodobna hipoteza, że być może właśnie Stanisław Szembek dokonał naprawy i nadał przodkowi nowe rysy przemalowując go w manierze monachijskiej. Jednakże Chodyński nie wspomina, aby malarz kiedykolwiek zajmował się konserwacją. Żyjący członkowie rodziny też raczej wykluczają taką możliwość.

Zbierając materiały o obrazie i postaci Aleksandra Szembeka, a przede wszystkim szukając drugiego jego portretu prowadziłam kwerendę m.in. w Muzeach Narodowych Warszawy i Poznania, Archiwach Biblioteki Narodowej w Warszawie i Biblioteki Ossolineum we Wrocławiu, Instytucie Sztuki PAN w Warszawie, Zespole Badań Portretu Polskiego na Zamku Królewskim. W trakcie poszukiwań początkowo odnaleziony został nagrobek Aleksandra Szembeka w kościele w Alwerni koło Krakowa, ale okazało się, że jest to miejsce pochówku zmarłego w 1806 r. wnuka (?) pierwszego dziedzica Siemianic¹⁰. Dużą trudność sprawiało ustalenie miejsca spoczynku właściwego Aleksandra. Kościół w rodowych Siemianicach powstał dopiero w XIX w. z fundacji generała powstania listopadowego Piotra Szembeka i jako pierwszy spoczął w nim Ignacy Szembek, zmarły w 1835 r. Dopiero w zasadzie po zakończeniu konserwacji, za pośrednictwem wspomnianego Zespołu Badań Portretu Polskiego ustalono, że istnieje epitafium Aleksandra wraz z jego portretem trumiennym¹¹. Znajduje się ono w kościele franciszkańskim d. reformackim w Wieluniu (il. 4). Portret trumienny jest znacznie mniejszy (23 x 19 cm). Powstał najwyraźniej w oparciu o konserwowany portret, o czym świadczy identyczna poza, układ szat, zbroja. Artysta dokonał aktualizacji pokazując Aleksandra jako mężczyznę łysiego, znacznie już starszego.

Prace konserwatorskie

Konserwacja miała przywrócić wartość ekspozycyjną portretu poprzez oczyszczenie, wyprostowanie deformacji płótna, sklejenie rozdarć, uzupełnienie ubytków.

Po wykonaniu wstępnej dokumentacji fotograficznej, także UV i Rtg, badań i odkrywek, krawędzie rozdarć, miejsca spęcherzone na twarzy i krajki obrazu zabezpieczono bibułą japońską przyklejoną na 2% roztwór metylocelulozy. Obraz zdjęto z krosien,

skie, t. I, z. 4, *Pow. chrzanowski*, oprac. J. Szablowski, Warszawa 1952.

11. Odszukanie drugiego portretu jest zasługą dr. Przemysława Mrozowskiego.



5. Całość przed werniksowaniem po oczyszczeniu i założeniu czerwonych kitów i usunięciu nadmiarów białych kitów. Jako dwie ciemniejsze plamy o większym nasyceniu barwy widoczne partie brązów, w których pozostawiono XIX-wieczne rekonstrukcje. Fot. W. Grzesik

5. The whole painting prior to varnishing and after cleaning, the addition of red putty and the removal of excess white putty. Brown parts with preserved nineteenth-century reconstruction are seen as two darker spots with more intense colour. Photo: W. Grzesik

oczyszczono z kurzu i śmieci. Oczyszczanie odwrócić, a następnie lica na wilgotno wykorzystano do równoczesnego wstępnego prostowania przez suszenie poszczególnych partii pod obciążeniem. Wilgotnymi tamponami usunięto również przemalowania temperowe z twarzy i zbroi wzdłuż rozdarcia, wykonane podczas ostatniej XX-wiecznej naprawy.

Sklejono wstępnie rozdarcia płótna. Dopiero wówczas uwidocznił się w pełni stopień zdeformowania podobrazia. Po połączeniu brzegów rozdarcia na obydwu bokach obrazu powstały fałdy o wysokości 5 cm. Cały obraz nawilżono w komorze klimatycznej i rozciągano metodą klejenia pasów papieru do krosien pomocniczych. Podczas schnięcia rozciągających pasów papieru nawilżony elastyczny obraz pozostawał pod przykryciem z folii, co umożliwiało efektywne rozciąganie i prostowanie bez niebezpieczeństwa spowodowania zniszczeń. Zabieg powtarzano czterokrotnie aż do uzyskania całkowitego wyprostowania płótna. Wzmocniono sklejenie rozdarcia (POW + „Osakryl” w proporcji 2:1). Z krawek usunięto klej kostny używany do przyklejania pasów papieru.

Po przebadaniu obrazu i ustaleniu zakresu wcześniejszych ingerencji zaistniała konieczność podjęcia decyzji o zasadności usuwania bądź zachowania i konserwacji XIX-wiecznych przemalowań.

Fakt przedstawienia konkretnej postaci historycz-

nej i ogromne zniszczenia wymuszające „konserwację konserwacji”, wreszcie specyficzna technika XIX-wiecznych przemalowań uniemożliwiająca w praktyce oczyszczenie obiektu z pożądanego werniksu bez naruszenia przemalowań, były argumentami za ich usunięciem.

Dwa istotne względy przemawiały za ewentualnym pozostawieniem przemalowań. Przemalowania nadawały wprawdzie portretowi wyraźnie XIX-wieczny charakter, ale były dziełem malarza, a nie zupełnego partacza (il. B). Ponadto stan oryginału był zły. W niektórych partiach, zwłaszcza ciemnych, w ogóle nie można było określić, czy pod przemalowaniami znajduje się oryginalna warstwa malarska.

Decyzja o usuwaniu przemalowań była więc bardzo trudna, ale ostatecznie została podjęta.

Po wykonaniu prób rozpoczęto usuwanie werniksu (alkohol etylowy i ksylen 1:2). Wraz z werniksem następowało równoczesne usuwanie „wmalowanych” weń laserunkowych przemalowań, a także częściowe rozpuszczanie przemalowań położonych kryjąco. Przemalowania bardzo trudno rozpuszczalne (na twarzy i w tle, m.in. leżące na białych kitach) usuwano *cellosolve* i czystym alkoholem etylowym. Wobec złego stanu zachowania oryginału i nierównomiernej rozpuszczalności warstw wtórnych, działania rozpuszczalników musiało być bardzo precyzyjnie kontrolowane i regulowane. Zabieg oczyszczania wykonano techniką powolnego „dochodzenia” do oryginału. W partiach najbardziej zniszczonych (brązowoczarne cienie zbroi), w których prawie zupełnie nie było oryginału, pozostawiono XIX-wieczną rekonstrukcję, ścieniając jedynie górną warstwę werniksu.

Utрудnieniem było prawidłowe zakwalifikowanie opisanych wcześniej, budzących wątpliwości rozjaśnień w tle, podwójnego ucha, rozjaśnienia zmieniającego kształt twarzy. Brak jednoznacznie rozstrzygających wyników badań spektrograficznych zdecydował, że partie te pozostawiono, uznając je ostatecznie za poprawki autorskie. Zdecydowano również pozostawić w obiekcie XIX-wieczne białe kity, zdejmując jedynie ich nadmiary.

Po oczyszczeniu obraz skonsolidowano preparatem „Beva 371” i wyprostowano „licem do dołu” na stole dublażowym (50°C, 0,3 atm.), uzyskując całkowite położenie daszkowatych pęcherzy i łusek. Ksylenem z dodatkiem alkoholu etylowego oczyszczono odwrócić usuwając większość żywicy użytej w XIX wieku jako środek konsolidujący. Założono czerwone kity emulsyjne (1 część 12% PAW, 1 część 3% MC, 3 części sieny „Talens”), opracowując ich fakturę i rzeźbiąc igłami siatkę spękań (il. C i D).

Płótno dublażowe przygotowano przeklejając je metylocelulozą. Zdublowano obraz metodą „sandwich” z przekładką poliesterową dwustronnie powleconą preparatem „Beva 371”. Zabieg przeprowadzono w warunkach 55°C, 0,5 atm. Obraz napięto na nowe, sfazowane krosna sosnowe. Konstrukcję złączy powtórzono z krosien XIX-wiecznych. Dla zapewnienia większej trwałości krosna wykonano z desek o 5 mm grubszych od poprzednich. W krosna wmontowano wyciętą z poprzednich wkłękę z napisem.

Obraz pokryto werniksem „Rembrandt” („Talens”, Holandia). Retusze i rekonstrukcje wykonano farbami



A. Przekrój próbki z karnacji, pobranej po usunięciu przemalowań temperowych XIX-wiecznych: 1 — dwuwarstwowa zaprawa, u dołu czerwona (siena), u góry brunatnoczerwona z nieznacznym odcieniem umbrzy; 2 — warstwa karnacyjna najcieplejsza w odcieniu: u dołu można wyodrębnić warstwę szarokremową — raczej nie jest to warstwa samodzielna, a fragment warstwy (2) o znacznie większej zawartości spoiwa lub podmalowanie, na które w stanie półsuchym naniesiono warstwę karnacyjną. Pomiędzy warstwą (2) i (3) brunatna granica o znacznej szerokości; 3 — warstwa karnacyjna, cieplejsza w odcieniu niż poprzednia zawierająca więcej cząstek czerwieni i ugru. Pomiędzy warstwą (3) i (4) cieniutka, brązowa, nieciągła granica; 4 — warstwa karnacyjna biała zawierająca cząstki ugru, czerwieni i czerni — przemalowanie XIX w.; 5 — werniks. Fot. W. Grzesik

A. Cross section of sample from complexion, taken after the removal of nineteenth-century tempera repainting: 1 — two-layer ground, red (sienna) below, and brownish red with a slight umber shade; 2 — complexion layer of warmer tone: a grey-cream layer at the bottom — this is not so much an independent layer as a fragment of layer (2) with a much greater binder content, or an underpainted fragment; the complexion layer was added once the former became half-dry. Layers (2) and (3) are separated by a brownish red boundary of considerable width; 3 — complexion layer, of warmer tone than its precedent, containing more particles of red and ochre. A very thin, unsteady brown borderline separates layers (3) and (4); 4 — complexion layer white with particles of ochre, red and black, repainted in the nineteenth century; 5 — varnish. Photo: W. Grzesik



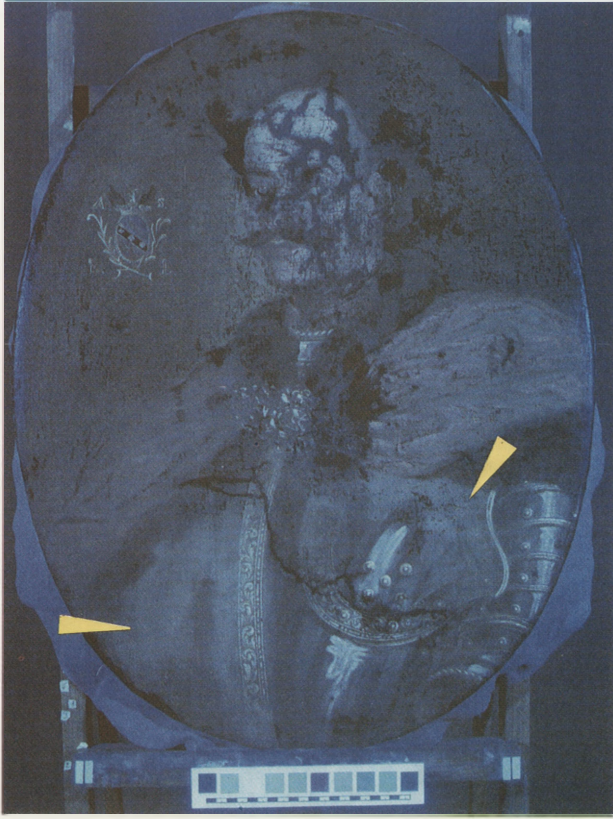
B. Twarz tuż przed rozpoczęciem usuwania przemalowań, tło i szaty już częściowo oczyszczone. Fot. W. Grzesik

B. The face immediately prior to the removal of later additions; background and dress partially cleaned. Photo: W. Grzesik



C. Twarz przed rozpoczęciem punktowania. Fot. W. Grzesik

C. The face prior to spot inpainting. Photo: W. Grzesik



D



E



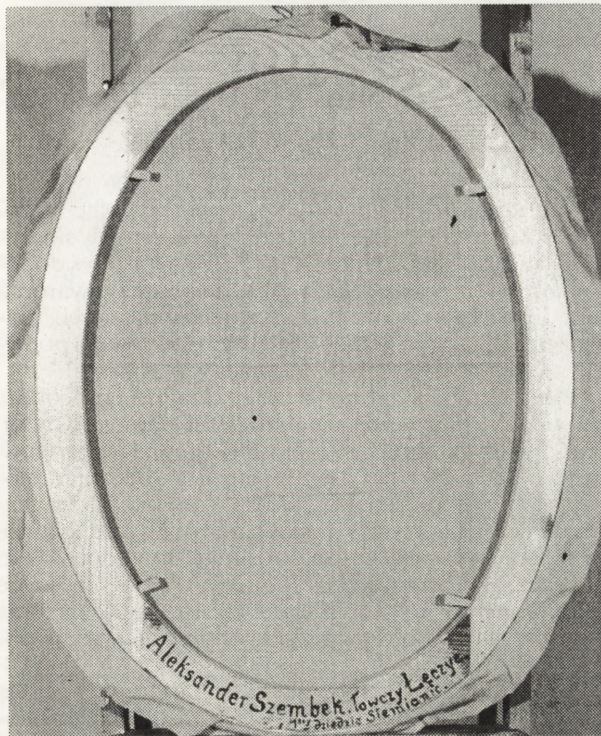
F

D. Obraz po konserwacji w promieniach UV — partie uzupełnione widoczne jako ciemne plamy. Widoczna również nieco inna fluorescencja miejsc, w których pozostawiono XIX-wieczną rekonstrukcję. Fot. W. Grzesik

D. Painting after conservation in ultraviolet rays — replenished fragments seen as darker. A slightly different fluorescence of spots with preserved nineteenth-century reconstruction is also visible. Photo: W. Grzesik

E. Twarz po wykonaniu punktowań i rekonstrukcji. Fot. W. Grzesik
E. The face after reconstruction and spot repainting. Photo: W. Grzesik

F. Obraz w zrekonstruowanej ramie. Fot. W. Grzesik
F. Painting in reconstructed frame. Photo: W. Grzesik



6. Odwrocie — w dolnej listwie krosien widoczna wstawka ze starym napisem. Fot. W. Grzesik

6. On the reverse — visible addition with old inscription in the lower part of the frame. Photo: W. Grzesik

akwarelowymi („Talens”, Holandia) i farbami „Magna” („Bocour”, USA).

Na podstawie fotografii archiwalnej odtworzono ramę. Jej wymiary i proporcje poszczególnych elementów wyliczono analizując wymiary na fotografii z uwzględnieniem deformacji wynikłej ze skrótów perspektywicznych powstałych przy fotografowaniu. Czarno-biała fotografia nie pozwalała określić kolorystyki ramy, pozwalała jednak zauważyć, że walor wewnętrzного pola ramy był nieco jaśniejszy od tła obrazu, a na profilowanym obramieniu zewnętrznym i na wewnętrznej krawędzi styku z obrazem widoczne były charakterystyczne refleksy odbitego od złota światła. Na tej podstawie — opracowując kolorystykę rekonstruowanej ramy — wyzłocono (na pulment) żłobek krawędzi we-

wewnętrznej i profilowane obramienie zewnętrzne.

Wewnętrzne pole ramy pokryto zaprawą, nadając jej delikatną groszkowaną fakturę i pomalowano je matową farbą akrylową w kolorze zharmonizowanym z najjaśniejszymi partiami tła. Zastosowanie groszkowej faktury dało bardzo dobry efekt — przyjemnego i łagodnego kontrastu z gładkimi partiami złotymi, przy równoczesnym dobrym współbrzmieniu z noszącą oczywiste ślady starości powierzchnią obrazu (il. E).

Kolorystyka oczyszczonego obrazu uległa, w stosunku do stanu sprzed konserwacji, znacznym zmianom; ochłodzeniu i rozjaśnieniu, a całość kompozycji — uczytelnieniu. Zasadnicze zmiany dotyczyły oblicza portretowanego. Zamiast miękkiego modelunku pyzatej twarzy, odsłonięta została twarz dojrzalego mężczyzny o wyrazistych, zdecydowanych rysach. Zwichrzone i trochę kręcone włosy zdradzają nieco zawadiacki charakter modela. Wysokie czoło, głębokie spojrzenie nadają twarzy wyraz zdecydowania i siły. Kolorystyka twarzy okazała się znacznie chłodniejsza niż przed konserwacją — z charakterystycznymi zielonkawymi półtonami i brązowiofioletowymi cieniami.

Oczyszczenie i uzupełnienie ubytków pozwoliło w pełni wyeksponować wartości portretu. Został on namalowany z dużą swobodą i sprawnością. Mimo pewnej manieri graniczącej wręcz ze schematyzmem, widocznym zwłaszcza w sposobie opracowania najwyższych światłał zbroi, obraz nie nosi cech prowincjonalizmu. Kompozycja kolorystyczna całości jest znakomicie wyważona. Przestrzeń malarska zbudowana poprawnie i w sposób przemyślany, o czym świadczą choćby tak drobne szczegóły, jak jedna jaśniejsza plama światła na delii przy lewej krawędzi obrazu, konstruująca trójwymiarowość oddalonego od widza i zatopionego w półmroku prawego ramienia modela.

Kwestia autorstwa nie została ostatecznie wyjaśniona — jej rozwiązanie wymaga odrębnych studiów historyczno-artystycznych, wydaje się jednak, że zarówno sprawność, jak i dobra znajomość warsztatu malarskiego wskazują na pośrednie lub bezpośrednie powiązania ze środowiskiem zachodnioeuropejskim 1 poł. XVIII w. Autorem obrazu był więc albo malarz polski, który odbywał studia bądź podróże artystyczne za granicą, albo malarz obcy pracujący w Polsce.

Portrait of Aleksander Szembek — the constructions, history and conservation of the painting

The portrait was handed over for conservation undated, and the only information which gave rise to serious doubts as to its veracity, was found on the frame: „Aleksander Szembek, the master of the hunt of Łęczyca, and first lord of Siemianice”. In the nineteenth century, the composition was completely repainted using the oilresin technique, and torn, with considerable losses in the area of the face which were temporarily covered with tempera.

The painting was cleaned, and initially glued together. The deformations of the canvas around the rip were straightened with moisture in a climatic chamber and dried on a vacuum table. The nineteenth-century additions were removed, and gaps in the primer and painting layer were replenished.

The conservation made it possible to establish that the portrait really does depict Aleksander Szembek (1675-1734), and that it was executed around 1720. Up to World War II, it was kept in the palace in Siemianice, and during the war it was lost. In 1984 it was purchased, through the intermediary of DESA, by the Museum in Olsztyn. Archival photographs of the interior of the palace served as a basis for the reconstruction of the frame. Finally, a tombstone of Aleksander and his coffin portrait were found in a church in Wieluń. The later painting is three times as small, and a more up-to-date copy of the original. The arrangement of the clothes and arm our are identical but the face is that of a bald man, some 15 years older.