

Brzozowska-Strzałecka, Urszula

Rekonstrukcja plafonu Marcella Bacciarellego w Pokoju Audiencjonalnym Starym Zamku Królewskiego w Warszawie - dzieło prof. Janusza Strzałeckiego i Urszuli Brzozowskiej-Strzałeckiej

Kronika Zamkowa 1-2 (55-56), 179-193

2008

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 oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych mazowsze.hist.pl.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Urszula Brzozowska-Strzałecka

REKONSTRUKCJA PLAFONU MARCELLA BACCIARELLEGO
W POKOJU AUDIENCJONALNYM STARYM ZAMKU KRÓLEWSKIEGO
W WARSZAWIE - DZIEŁO PROF. JANUSZA STRZAŁECKIEGO
I URSZULI BRZOZOWSKIEJ-STRZAŁECKIEJ

17 września 1939 r. w „czarnej niedzielę”, los Zamku Królewskiego w Warszawie wydawał się przesądzony. Jednak wiele osób nie miało wówczas wątpliwości, że Zamek zostanie kiedyś odbudowany, a wśród nich największy orędownik odbudowy - Stanisław Lorentz, który w swej książce *Walka o Zamek 1939-1980 r.* wspomina, że decyzja odbudowy zapadła już na jesieni 1939 r. „...Nie ulegało wątpliwości, że Niemcy Zamek zburzą, jak również i to, że po wojnie będziemy Zamek odbudowywali...”¹.

Zamek warszawski przez siedem stuleci dominował nad wiślaną skarżą, a na jego powstanie złożyły się wysiłki wielu pokoleń architektów, malarzy i rzeźbiarzy, wśród nich wybitnego malarza Marcello Bacciarellego, twórcy trzech zamkowych plafonów, które uległy zniszczeniu w 1939 r.: w Sali Wielkiej, Dawnej Sali Audiencjonalnej (ob. Pokoju Audiencjonalnym Starym) i Pokoju Marmurowym.

DECYZJA O REKONSTRUKCJI PLAFONU

Komisja Architektoniczno-Konserwatorska na specjalnym posiedzeniu w Zamku w dniu 22 grudnia 1975 r. zaproponowała Januszowi Strzałeckiemu², malarzowi z dawnej grupy kapistów, profesorowi Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, rekonstrukcję jednego z dwóch plafonów. Strzałecki przyjął tę propozycję z dużą satysfakcją. Nie podjął się rekonstrukcji plafonu w Sali Wielkiej (Bałowej) ze względu na olbrzymi rozmiar malowidła. Do realizacji wybrał plafon w Pokoju Audiencjonalnym Starym. Jeszcze tego

samego dnia profesor zwrócił się do mnie z propozycją odtworzenia dwóch kompozycji bocznych w technice *en grisaille* według Jana Bogumiła Plerscha i uczestniczenia w rysowaniu kartonów do tonda według Bacciarellego oraz organizowania całego warsztatu przygotowawczego³.

W dniu 9 sierpnia 1976 r. Strzałecki otrzymał pismo od Dyrekcji Zakładów Artystycznych ZPAP „ART”, zlecające mu m.in. wykonanie szkicu kolorystycznego tonda w skali 1:10. Szkic miał być wykonany na płótnie w technice olejnej w duchu malarstwa Bacciarellego, a używane farby nie powinny wykraczać poza paletę XVIII w. Wykonana praca miała podlegać ocenie oraz komisijnemu przyjęciu przez Kuratorium Zamkowe. Zarząd Zamku Królewskiego zapewniał wykonawcy materiał dokumentacyjny oraz konsultacje ze specjalistami. Rachunek za wykonanie zlecenia miał być zapłacony z konta Dyrekcji Rozbudowy Miasta, Warszawa-Wschód⁴.

PRZYGOTOWANIE

W roku 1976 Janusz Strzałecki poświęcił dwa miesiące na namalowanie olejnego projektu tonda. W dniu 1 lutego 1977 r. projekt został przyjęty przez komisję i wysoko oceniony artystycznie (praca znajduje się w zbiorach Zamku). W tym czasie zawarłam umowę z ZPAP, Zakładami Artystycznymi „ART”, określającą warunki pracy nad plafonem⁵. Zanim przystąpiliśmy do pracy nad rekonstrukcją plafonu w stylu i technice Bacciarellego, musieliśmy zapoznać się

z zachowanymi materiałami ikonograficznymi. Niestety, projekt olejny Bacciarellego się nie zachował, więc niezwykle cennym materiałem były przedwojenne czarno-białe fotografie przechowywane w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie. Zachowało się wyraźne zdjęcie tonda (nr 44835) i Malarki (centralnej postaci plafonu). Fotografie Bułhakówny z 1926 r. i J. Jaworskiego z 1923 r., zawierające kompozycję J. B. Plerscha, pochodziły z Pracowni Konserwacji Zabytków (Pracowni Fotogrametrycznej) i zostały przygotowane w skali 1:10 przez inż. W. Kołataja i A. Szandomirskiego w dniu 31 marca 1976 r. (nr 9367). Były to skróty plafonu.

Fotografie bocznych malowideł Plerscha stały się użyteczne dopiero po fotogrametrii. Po jej przeprowadzeniu okazało się, że trzymane przez putta girlandy laurowe układają się w inicjały panującego króla: S.A. Poza tym zachowane czarno-białe odbitki różniły się między sobą, co utrudniało ustalenie waloru.

Niestety, nie było barwnej fotografii, ale zachował się kolorystyczny opis plafonu autorstwa Zygmunta Batowskiego. Okazało się, że niebo było złociste, a nie niebieskie. Z rękopisu Strzałeckiego (w archiwum autorki) dowiadujemy się, że wykonał on jeszcze jeden projekt olejny na płótnie, w skali 1:10, przedstawiający samo niebo plafonu - koloru żółtozłocistego z chmurkami. Malując je, artysta opierał się na opisie Batowskiego i wspomnianych fotografiach. Projekt ten zaginął. Komisja Naukowa zaproponowała, aby tondo na suficie w Pokoju Audyencyjnym Starym wypełnić tymczasowo malowidłem nieba i chmur. Dyrekcja Odbudowy Zamku nie wyraziła jednak zgody na tymczasowe malowidło bezpośrednio na tynku⁶.

Alina Chyczewska w swojej książce *Marcello Bacciarelli* podkreśla, że opis tonda sporządzony przez Batowskiego daje dobre wyobrażenie o zaginionym dziele i jego kompozycji: „...była ona doskonale czytelna, plafon przedstawiał: Rozkwit sztuk, nauk, rolnictwa i handlu pod panowaniem Stanisława Augusta.

Główny obraz plafonowy w postaci tonda malowany był, jak wszystkie dzieła Bacciarellego, olejno na płótnie. Po obu jego stronach na dłuższej osi prostokątnego plafonu umieszczone pola wypełniające, na których widniały, malowane *en grisaille*, po trzy putta w obłokach, wykonane, jak przypuszczał Z. Batowski, przez innego artystę. Alegoryczna treść tłumaczy się jasno. Na szerokim tle nieba, prawie w środku obrazu, widnieje Geniusz Stanisława Augusta trzymający tarczę z herbami Polski, Litwy i z Ciołkiem Poniatowskich, nieco niżej - Alegoria Pokoju. W dolnej części obrazu grupa postaci, skomponowana niby sierp księżycy, symbolizuje sprawy dziejące się na Ziemi pod opieką obu Geniuszów. Rozpoznajemy alegoryczne postaci: Rzeźbę, Malarstwo, Architekturę, Rolnictwo, Historię, Naukę, Handel. Plafon, skomponowany w ten sposób, że całość ogarniało się wzrokiem z jednego miejsca, nie przytłaczał pomimo swych dużych wymiarów i niezbyt dużej wysokości ścian - przestronność wyobrażonego nieba stwarzała wrażenie lekkości. Postacie, z wyjątkiem może mniej udanej kłęczącej dziewczyny ze snopem, były świetnie narysowane, pełne wdzięku i elegancji. Rytmicznie rozłożone światła w dość stłoczonej grupie u dołu dodawały jej lekkości i wiązały optycznie z rozświetlonym niebem. Postać Malarstwa i stojąca obok dziewczyna ze snopem na obrazie Bacciarellego zdradzają nieprzypadkowe chyba podobieństwo do dwóch postaci alegorycznych (Malarstwo i Sława) z plafonu Corneille'a. Identyczna jest niemal kompozycja obu dzieł [...]. Za Ludwika XIV M. Corneille ozdobił jeden z salonów królowej w Wersalu (znany niezawodnie Bacciarellemu z reprodukcji graficznych)¹⁷.

Wspomagające nas uwagi znalazły się w innym opracowaniu A. Chyczewskiej: „Wiadomo, że program ikonograficzny tych malowideł o tematyce alegorycznej, historycznej, mitologicznej określał król wchodząc często nawet w szczegóły kompozycji. Malowidła ilustrują więc idee

monarchy, człowieka oświeconego, gloryfikującego czyny - raczej pokojowe - swych poprzedników i starającego się sformułować zalety idealnego władcy"⁸. Chyczewska pisze dalej, że „król wtrąca się nieustannie do pracy artysty. Dyktuje, jakie należy pozyskać modelki i dla jakiej postaci... Stałą modelką Bacciarellego była pani Rudnicka - jako muza Historii. Przeprowadzono też zabiegi o pozyskanie arystokratycznych modelek dla postaci muz: Helena Radziwiłłowa - Poezja, Izabela Czartoryska - Astronomia"⁹.

Opierając się na opisach i czarno-białych fotografiach, mogliśmy przystąpić do dalszej pracy w poszukiwaniu właściwego stylu, a szczególnie odpowiedniej tonacji. Wykonaliśmy próby kolorystyczne i kopie obrazów Bacciarellego, a także Petera Paula Rubensa, Antoine'a Watteau; szczególnie interesowała nas paleta barwna stosowana w XVIII w.

Wspólnie ze Strzałeckim wykonałam kopię obrazu Bacciarellego - portret Magdaleny Agnieszki z Lubomirskich Sapieżyny (olej, piłsń, w zbiorach pałacu w Nieborowie). Zarząd Zamku Królewskiego zapewniał nam materiał dokumentacyjny oraz konsultację z gronem specjalistów (m.in. prof. Leonem Michalskim i Edmundem Burke).

ZESPÓŁ

Wiosną 1977 r. prof. Strzałcki dobrał sobie jeszcze do pracy dwie osoby: Andrzeja Damięckiego (absolwenta warszawskiej ASP - pomoc przy kartonach, rysowanie kartonu, gruntowanie stropu, wykonanie przejść na sufit) i na moją prośbę (do współpracy ze mną) Juliusza Szukielowicza (absolwenta warszawskiej ASP - przygotowanie kartonu, rysowanie kartonu, pomoc przy gruntowaniu plafonu). Zespół w tym składzie zakończył działalność w połowie 1978 r.

Od tej chwili pracowałam tylko z prof. Strzałckim, aż do jego śmierci w dniu 30 marca 1983 r., a później sama - co najmniej do końca lipca 1983 r. W dniu 13 lipca 1983 r. Komisja przyjęła kompozycje

en grisaille według J. B. Plerscha. W Komisji uczestniczyli: prof. A. Gieysztor, prof. L. Michalski, E. Burke.

PRZYGOTOWANIE MuRARsKiE sUfITU

Po położeniu tynku we wnętrzu Pokoju Audiencyjnego Starego pojawili się sztukatorzy, a po nich pozłotnicy, aby stworzyć ozdobną złotą ramę dla plafonu. Prace te ukończono przed naszym wejściem na rusztowanie. W dniu 3 marca 1977 r. Komisja zebrała się w sprawie stropu. Sufit był już przygotowany, położono tynk budowlany: surowy, szorstki MPT.

TECHNIKA REKONSTRUKCJI MALARSKIEJ PLAFONU

Największe spory budziła technika rekonstrukcji. Zebrana w dniu 12 lutego 1976 r. na specjalnym posiedzeniu Komisja Architektoniczno-Konserwatorska obstawała przy pomysle malowania plafonu na płótnie. Konsultacje z włókiennikami z Łodzi, historykami sztuki i konserwatorami tkanin wykluczyły takie rozwiązanie, uważając je za niewykonalne. Komisja zdecydowała więc, aby malować techniką olejną bezpośrednio na tynku (J. Strzałeckiemu bardzo to odpowiadało). Obawiano się jednak, że warstwa gruntu położonego na tynku MPT może być za cienka pod malowanie techniką olejną. W końcu zdecydowano, że plafon zostanie namalowany w całości temperą (nie farbami olejnymi), a więc w technice nieco odmiennej od tej, jaką posłużył się Bacciarelli.

Komisja zaleciła, by przygotowaną przez tynkarzy surową powierzchnię stropu pokryć cienką warstwą gruntu; kolejna również miała być cienka, a dopiero trzecia, po odpowiednim wygładzeniu, stanowiłaby podłoże pod malowidło temperowe. Komisja wymagała, aby poszczególne warstwy wykonać wyjątkowo starannie, tak by przygotowany przez nas grunt był zbliżony do zaprawy, na jakiej malowali Bacciarelli i Plersch, mimo zmniejszonej grubości (przygotowana

przez tynkarzy warstwa w suficie nie miała odpowiedniej głębokości). Grunt powinien być odporny na ewentualne działanie podłoża betonu. W czasie wykonywania pracy ważne były konsultacje z głównym specjalistą ds. konserwatorskich - mgr. Danielem Tworkiem z Zamku.

Jak wykazał Jerzy Gutkowski w swym artykule poświęconym dawnym plafonom zamkowym, wszystkie trzy plafony namalowane były w ten sam sposób: farbami olejnymi bezpośrednio na zagruntowanym tynku gipsowym. Skąd się więc wzięło przeświadczenie o plafonach malowanych farbami olejnymi na płótnie?

„Błąd w określeniu techniki wykonania plafonów zamkowych popełnił monografista malarza - Tadeusz Mańkowski, który zasugerował, że wszystkie malowidła Bacciarellego wykonane zostały farbami olejnymi na płótnie. Alina Chyczewska niestety to powtórzyła w swojej książce, na jej przekonaniu zaważył też autorytet prof. Zygmunta Batowskiego, który zanotował, że plafony malowane były farbami olejnymi na płótnie”¹⁰.

Profesor Lorentz w swojej książce *Walka o Zamek* opisał historię z grudnia 1939 r. Kiedy udało mu się wejść do Dawnej Sali Audiencyjnej (do której Polacy mieli wstęp wzbroniony), stropu już nie było, gdyż belki zostały wycięte na żądanie okupanta, a na podłodze leżał gruz. Po latach żałował, że nie zebrał tych okrucich, ponieważ pozwoliłyby one lepiej poznać technikę, którą posłużył się Bacciarelli¹¹. Pracownicy Muzeum Narodowego usiłowali ratować plafon w 1939 r. Profesor Bohdan Marconi, który „kroił” plafon, dobrze znał technikę jego wykonania¹².

GRUNTOWANIE SUFITU POD MALARSTWO TEMPEROWE

W 1978 r. pracowaliśmy nad uzyskaniem odpowiedniego, bardzo delikatnego gruntu, zbliżonego do zaprawy, na jakiej malowali Bacciarelli i Plersch. Ustaliśmy jego skład we współpracy z konserwatorem Andrzejem Łojszczykiem.

2 czerwca 1978 r. komisja zamkowa go zaakceptowała: grunt I - 10 g bieli cynkowej, 20 g kredy, 1całe jajko, objętość jednego jaja wody dest., 1/3 objętości emulsji woskowej; grunt II - 15 g bieli cynkowej, 30 g kredy, wypełniacz; grunt III - podkład po odpowiednim wygładzeniu stanowił podłoże pod malarstwo.

Mogliśmy się zabrać do gruntowania sufitu, kładąc szpachelkami co 8 godzin trzy cienkie, kilkumilimetrowe warstwy. Gruntowanie i ściereczkowanie trwało od 18 czerwca do 24 lipca 1978 r.

Grunt I został położony jak najcieniej: tylko tyle, ile było trzeba do wyrównania szorstkości tynku MPT. Na pierwszą warstwę, po odczekaniu, kładliśmy drugą, a następnie trzecią warstwę; po wyschnięciu i wyszlifowaniu oraz starannym ściereczkowaniu (polerowaniu) gruntu sufit został przygotowany do przeniesienia całej kompozycji metodą przepróchy. Zapiski Strzaleckiego w Dzienniku autorki: „piątek 21 VII 1978 wyrównuję grunt pod twarzę, głowy, ręce, dekolty od 9.00 do godz. 15.00 na Zamku, chyba wszystko »przejechałem«, w poniedziałek (po święcie) trzeba będzie przejechać szmatką, żeby zrównać fakturę powierzchni światła (poprawiamy niedokładności po zespoleniu...)”¹³.

Główna Komisja Zaopatrzeniowa sprowadziła w 1978 r. holenderskie pigmenty firmy Talens i Siegel. Wobec trudności zaopatrzeniowych prywatnie staraliśmy się też o sprowadzenie pigmentów terre verte i czerni Winsor Newton z Anglii, w czym pomogła nam rodzina Potworowskich. Zgodnie z zaleceniami Komisji Architektoniczno-Konserwatorskiej użyte pigmenty w swym składzie chemicznym i pochodzeniu powinny odpowiadać tym z XVIII w., miały być trwałe i odporne na działanie podłoża, spoiwa, światła, atmosfery.

KARTON RYSUNKOWY

W 1977 r. otrzymaliśmy wielkie wałki specjalnego papieru z NRD. Sklejaliliśmy go (autorka, Damięcki i Szukielowicz)

do naturalnych rozmiarów tonda (520 cm średnicy) i bocznych kompozycji. Tak przygotowany wielki karton rozmieściliśmy na ścianie prywatnej pracowni na ul. Nowomiejskiej 5. Następnie kratkowaliśmy fotografię (Bułhakówny z 1926 r.) i karton w odpowiednio większej skali. Potem rysowaliśmy węglem na kratce kartonu jej odpowiednik z kratki fotografii. Ten etap pracy - rysowanie kartonu do tonda według Bacciarellego - stawał przede mną szczególne wyzwania. Dbałam o każdy detal, rysowałam miękką kreską - bo tego domagał się Strzałecki (nadzór artystyczny); zwracałam uwagę na dokładne opracowanie fałd, modelowałam węglem każdą postać z osobna; następnie trzeba było karton zafiksować (utrwalić).

Zwracaliśmy szczególną uwagę na dokładny rysunek, modelunek i walor. W rezultacie narysowany karton wyglądał jak czarno-biała fotografia.

5 lipca 1977 r. komisja zamkowa zaakceptowała gotowy karton rysunkowy. Dla ułatwienia przeniesienia rysunku z kartonu pocięto go na kwadraty. Ich umocowanie na suficie było łatwiejsze, a papier lepiej naciągnięty. Zapiski w Dzienniku: „... poniedziałek 14 VIII 78 dziś 9.00 tniemy karton na cztery pola (A B C D) na numerowane kawałki (C z rzeźbiarką i kawałki D)”.

PRZEPROCHA (14-17 SIERPNIA 1978 R.)

Pocięty na metrowe kwadraty karton został podziurkowany igłą o średnicy

2 mm. Tak przygotowany rysunek przy-
czepiono delikatnie na suficie, a następ-
nie węglem umieszczonym w pończo-
sze uderzano w dziurki. Przechodzący
przez nie węgiel zostawiał kopię rysun-
ku na suficie.

VERDACCIO

W czasie pracy nad kartonem i prze-
próchą osobiście przygotowywałam *ver-*
daccio do rysunku na plafonie i całej
kompozycji. Ustaliłam z prof. Janem Za-
chwatowiczem *verdaccio* według Cenni-
na Cenniniego. Receptura historycznego
verdaccio do rysunku na suficie była na-
stępująca: 1 fasola ugru ciemnego (3 g),
1/3 fasola bieli (1 g), 1 soczewica czerni
(0,2 g), czubek noża sinopii (czerwień
brązowa) (0,2 g), emulsja jajowo-wosko-
wo-żywicznie-wodna.

RYSunEK NA PLAFONIE (24 SIERNIA - 10 PAŹDZIERNIKA 1978 R.)

Po narysowaniu całej kompozycji
pędzlem na plafonie przystąpiliśmy do
modelowania *en grisaille* każdej posta-
ci z osobna. Rysowanie i modelowanie
było bardzo pracochłonne. 13 paździer-
nika 1978 r. komisja zamkowa zaakcep-
towała rysunek *en grisaille* na plafonie,
stwierdzając przy okazji, że plafon „świe-
ci jak słońce i szkoda, że nie można
go zachować”.

Ten etap pracy dokumentują dwa pro-
jekty *verdaccio*: *Malarka* - rysunek *ver-*
daccio pędzlem na płótnie w skali 1:1
(wyk. J. Strzałecki), *Grupa malarki* - ry-
sunek *en grisaille* na płótnie w skali 1:1
(wyk. autorka).

TONDO

<i>grisaille</i>	modelunek	
ugier Talensa	1 g	+ odpowiednie proporcje emulsji
biel tytanowa Siegla	2 g	
czern W.N.	0,1 g	
<i>grisaille</i> I (jasny)		
ugier Talensa	1 g	odpowiednie proporcje emulsji
biel tytanowa Siegla	2 g	
czern W.N.	0,3 g	
<i>grisaille</i> II (ciemniejszy)		
ugier Talensa	1 g	odpowiednie proporcje emulsji
biel tytanowa Siegla	2 g	
czern W.N.	0,4 g	
<i>grisaille</i> III (b. ciemny)		
ugier Talensa	1 g	+ odpowiednie proporcje emulsji
biel tytanowa Siegla	2 g	
czern W.N.	0,5 g	

MURKI

Polecono nam przygotowanie prób kolorystycznych na tzw. murkach, czyli na takim podłożu, jakie zostało przygotowane na suficie. Były to wolno stojące fragmenty kompozycji na tynku w skali 1:1. Murek, czyli detal kompozycji na tynku, przedstawiający Malarkę według Bacciarellego, stanowiący kolorystyczny projekt tonda, malowany był techniką temperową przez Strzałeckiego.

Wykonany fragment stanowił wytyczną do realizacji całego plafonu. 19 stycznia 1980 r. w naszej prywatnej pracowni (ul. Nowomiejska 5 m. 6) zebrała się Komisja Architektoniczno-Konserwatorska i zaakceptowała przedstawioną pracę, zwracając jednocześnie uwagę na prawidłowość rozwiązań kolorystycznych. Wykonany detal świadczył o wysokim poziomie artystycznym, rokującym dobre wykonanie całego plafonu w sali¹⁴.

W czasie przygotowania murku przez Strzałeckiego zajmowałam się malowaniem barwnego szkicu Malarki (tempera na tekturze w skali 1:1; zbiory Zamku) oraz przygotowaniem wszystkich farb do obu murków. Drugi murek, który zaczęłam malować wiosną 1982 r. - to fragment wykonany według kompozycji *en grisaille* Plerscha w skali 1:1, przedstawiający putto.

Przygotowałam według Cennina Cenniniego 3 słoiki koloru szarości: jasny, średni i ciemny. Istotne było uchwycenie właściwej szarości.

Ten projekt 16 czerwca 1982 r. zaakceptowała w Zamku (w Pokoju Audyencyjnym Starym) Komisja Architektoniczno-Konserwatorska w składzie: prof. A. Gieysztor, prof. L. Michalski, M. Kuzma, E. Burke. Od chwili przyjęcia murków można było malować plafon (murki znajdują się w zbiorach Zamku).

Na środku sali wzniesiono drewniane rusztowanie, sięgające prawie do sufitu. Wchodziło się po schodach na górę, gdzie stały leżaki na podwyższeniu. Pracowało się w pozycji leżącej, ręce wyciągnięte do góry. Z bliska bardzo trudno się

2. Rysunek pędzlem na plafonie kolorem *verdaccio*, 1978 r. Fot. S. Sadowski / Underpainting in *verdaccio* on the plafond, 1978. Photo S. Sadowski

3. Grupa malarki, rysunek *en grisaille* na płótnie. Fot. U. Brzozowska-Strzałeczka / Female painter group, *en grisaille* drawing on canvas. Photo U. Brzozowska-Strzałeczka

4. Murek *en grisaille*, według Jana Bogumiła Plerscha, transport z pracowni do Zamku, 16 czerwca 1982 r. Fot. U. Brzozowska-Strzałecka / *En grisaille* side painting, after Jan Bogumił Plersch, transported from the studio to the Castle, 16 June 1982. Photo U. Brzozowska-Strzałecka

malowało. Oglądając efekt, trzeba było schodzić z rusztowania.

MALOWANIE TONDA PLAFONU

Na początku 1980 r. Janusz Strzałecki rozpoczął malowanie tonda od fragmentu z obrazem na sztalugach, na którym widnieje Minerva - patronka nauki i sztuki, polecająca monogram króla Saturnowi, pod którego znakiem zodiaku urodził się Stanisław August (znaczenia odczytał A. Rottermund)¹⁵. Tak pisze o tym etapie pracy: „...malowałem na Zamku od godziny 11 do 18.30, światło popołudniowe w słoneczny dzień nie jest najlepsze. Trzeba wcześniej zaczynać. Saturna modeluję *en grisaille* i ocieplam. Całe tło obrazu jest na bazie *verdaccio* z czernią Winsor Newton”.

W ramach przygotowań i żmudnych prób kolorystycznych przed przystąpieniem Strzałeckiego do malowania Malarki

w połowie czerwca 1980 r. przygotowałam próbki koloru do jej sukni fioletowośliwkowej (kolor średniojasny). Używałam pigmentów Siegla: czerwień ciemna (0,2 g), ultramaryna jasna (0,07 g + emulsja w odpowiednich proporcjach), czerń (0,2 g), biel (0,24 g - 0,3 g). Pigmenty były ważone na dokładnej wadze aptekarskiej; ucierając je, dodawałam spoiwo: emulsje (woda - jaja - воск - żywice).

Trzeba było często przygotowywać świeże farby. Do sukni fioletowośliwkowej przygotowałam trzy słoiki koloru: fiolet ciemny, średni i jasny. Suknię rozjaśniało się, dodając bieli niezminiającej koloru.

Kolor gotowy na suknię Strzałecki kładł na początku bardzo cienko, malując jak akwarelę i modelując. Była to technika trudna, wymagająca cierpliwości i dokładności. Z bliska niczego się dobrze nie widziało, tylko duże skróty: trzeba było schodzić z rusztowania, aby

obejrzyć efekt, i stale kontrolować rysunek i układ fałd sukni.

11 września 1980 r., podczas pobytu w Nieborowie w ramach dalszych studiów porównawczych, wykonaliśmy jeszcze próby kolorystyczne na podstawie portretu koronacyjnego króla Stanisława Augusta z warsztatu Bacciarellego. Szkicowałam też grupę późnobarokowych kupidynów, znajdującą się na skrajnych cokołach balustrady klatki schodowej (szkice tych główek znajdują się w Dzienniku autorki). Przekazany nam wówczas snopek pszenicy posłużył jako model do plafonu (tym cenniejszy, że nie mieliśmy dobrej fotografii snopka).

Po powrocie z Nieborowa Strzałecki przygotowywał się do malowania na tondzie postaci Rolnictwa. Następnie rozpoczął malowanie nieba. Pierwszy etap to gruntowanie kolorem („było jasno”). Niebo miało delikatną tonację: u góry złociste (z ugru jasnego - pigment Talensa).

W centrum i u dołu trzeba było narysować obłoki: chłodne, zielonkawe. Wzór kolorystyczny obłoków dolnych: ugień - 1 g + emulsja, biel - 2 g + emulsja, czerń - 0,3 g + emulsja, zieleń szmaragdowa - 0,3 g + emulsja. Złociste niebo i ciemne obłoki okalające brzegi tonda tworzą kontrast walorowo-kolorystyczny.

W dobie Stanisława Augusta światło utożsamiano ze sferą dobra, interwencją sił boskich. Niezwykle popularny był wówczas motyw dwóch przeciwstawnych sobie żywiołów: światła i ciemności. Problem doboru odpowiedniego koloru obłoków na plafonie i zharmonizowania go ze złocistym niebem w głównej kompozycji był więc niezwykle ważny i trudny. Po namalowaniu obłoków wraz z dwiema postaciami: Geniusza Polskiego i Pokoju, Strzałecki rozpoczął malowanie putta z niebieskimi skrzydełkami i różową draperią, podtrzymującego obłok. Róż o jasnołososiowym

odcieniu pozwolił na uzyskanie lekkości i dobrze współgrał z niebieskimi skrzydełkami. Strzałecki przywiązywał dużą wagę do odpowiedniego dobrania subtelnych odcieni.

Pod koniec 1980 r. przystąpił do malowania czerwonej sukni Rolnictwa i dołu plafonu na bazie *verdaccio*. „Czerwona suknia - puzzola - głównie puzzola z bielą, daje dobry kolor różowy, siena palona w cieniach daje intensywność. Jak wyschnie, to się zobaczy co dalej” - mawiał. Należało położyć kolor od razu, trzeba jednak było poczekać, aż wyschnie. Przygotowywałam mieszanki kolorów (gotowe przelewałam do buteleczek), a także pracowałam nad przygotowaniem farb i emulsji spoiwa. Dół plafonu (ziemia), na bazie *verdaccio*, wypadł za blado, więc Strzałecki wzmacniał kolor parokrotnie. Zmienialiśmy odcienie, aby uzyskać głębię koloru; zależało nam, by tempera nie traciła blasku. Mogłam dla sprawdzenia koloru pomalować nieduży, dolny fragment tonda. Przygotowałam trzy słoiki *verdaccio*: jasny, średni i ciemny.

W grudniu 1980 r. w Galerii MDM w Warszawie odbyła się ekspozycja niektórych naszych prac w ramach przeglądu wybranych projektów wykonanych w Zakładach Artystycznych ZPAP „ART” w latach 1979-1980. Projekt J. Strzałeckiego do plafonu M. Bacciarellego został nagrodzony.

9 września 1982 r., podczas malowania plafonu, złożyli nam wizytę prof. Stanisław Lorentz, Aleksander Gieysztor i Andrzej Rottermund. Plafon się podobał, a prof. Lorentz ocenił, że jest „malowany jak na porcelanie, bardzo w stylu - jak najlepiej...”. Podczas tej wizyty Strzałecki zacytował fragment *Wiersza o malarstwie* księdza Jana Albertrandiego, który głosił chwałę królewskiego panowania. (Nie trzeba chyba dodawać, że pomagał mu sam monarcha, układając bogate programy treściowe, pełniące ważną rolę polityczną):

Tyś nierównie szczęśliwszy Polski dziś Narodzie
Ze mniey Króla, iak Ojca masz w każdej przygodzie,

Wy zatym zmyślne sztuki już tedy celujcie,
Wy pamiętki Augusta wiecznić usiłujcie,
Bądź Kommissyi Nauk mądre stanowienie,
Bądź Rycerskiej dla szlachty Szkoły założenie,
Wraz Koszary, Mennice, Teatr, Ludwisarnie,
Warsztaty dla Snycerstwa albolu Malarnie...

Dużo czasu w 1982 r. zajęło Strzałeckiemu malowanie postaci Historii, siedzącej z pulpitem na kolanach, z wieńcem wawrzynowym na włosach, piórem w rękę i lutnią u stóp. Jej biała szata, obramowana złotym pasem i złotymi frędzlami, powinna się błyszczeć, mienić - mawiał Strzałecki. Trzeba było wielokrotnie wzmacniać i ocieplać kolor, przygotowałam zatem biel cieplejszą. Strzałecki przemalował także cienie w szacie Historii; dużo czasu poświęcał na delikatny modelunek włosów. Do malowania globusa w cieniu użyliśmy dużo pigmentu *terre verte*. Ze względu na przekłamanie koloru przy świetle elektrycznym każdy namalowany fragment sprawdzaliśmy następnego dnia w świetle dziennym (znów postanowiliśmy szatę ocieplić).

Na początku listopada 1982 r. w dalszym ciągu trwały prace nad białą suknią Historii i lutnią. Pod koniec miesiąca Strzałecki rozpoczął malowanie szaty starca. Przygotowałam oliwkowozłocisty kolor do szaty, w świetle ciepły, bez zieleni, tylko w cieniu zielonkawy; używałam dużo pigmentu Talensa - ugru.

Strzałecki uważał, że już najwyższa pora, aby zakończyć prace przy plafonie. Byłam przekonana, że uczynimy to razem i zejdziemy z rusztowania zmęczeni, ale w pełni usatysfakcjonowani.

KOMPOZYCJA EN GRISAJLLE

Pod koniec czerwca 1982 r. przystąpiłam do malowania bocznych kompozycji *en grisaille* według Plerscha. Starałam się uchwycić właściwą tonację szarości, możliwie zbliżonej do zniszczonego oryginału, co było bardzo trudne, ponieważ przedwojenne czarno-białe fotografie, które się zachowały, nie przekazywały w sposób wiarygodny tonacji walorowej

kompozycji, a w dodatku trzeba je było jeszcze poddać obróbce fotogrametrycznej w pracowni Konserwacji Zabytków.

Oba zdjęcia pochodziły z tej samej pracowni i były autorstwa Jaworskiego z 1923 r. w skali 1:10 (nr arch. 9367) - jedno bardziej kontrastowe, drugie mniej. Udało się je odtworzyć, stosując zabieg „prostowania”. Kompozycja przedstawiona na fotografiach wyglądała jak płasko-rzeźba - z chmurkami i puttami układającymi z girland laurowych inicjały panującego: S.A. Było to dla mnie znaczące odkrycie - wskazówka, jak ta grupa

komponuje się z girlandami. Przypuszczałam, że szarość kompozycji powinna być dosyć jasna i ciepła, tzn. biel, czerń i ugier. Na rysunek Plerscha przygotowałam *verdaccio* według receptury Cennina Cenniniego: 3 g ugru zmieszałam z 1 g bieli tytanowej, dodając 0,2 g czerni i 0,2 sieni palonej oraz 7,5 g emulsji. Następnie trzeba było przygotować trzy słiki mieszanki z tym samym odcieniem szarości: jeden najciemniejszy, drugi średni, trzeci najjaśniejszy. Używałam pigmentów Talensa i czerni Winsor Newton. Wykorzystałam liczne próbki kolorystyczne

do tła Plerscha: 10 g bieli tytanowej, 1 g ugru Talensa + emulsja w odpowiednich proporcjach, 0,5 g czerni, 0,5 g zieleni szmaragdowej.

Tło zaczęłam malować bardzo jasno, równymi pociągnięciami pędzla w jednym kierunku; musiało się też mienić jasno - ciemno, w tonacji cieplej; chmury traktowałam łagodnie, miękko, „puszyście”. Następnie przystąpiłam do modelowania *en grisaille* każdej postaci z osobna, starając się zindywidualizować główki poszczególnych puttów i dbając o delikatny walor, aby nie było monotonia i schematycznie, lecz z wibracją koloru. Zależało mi też, aby uchwycić właściwą tonację szarości i zharmonizować ją ze złocistym niebem tonda. W poszukiwaniu wzoru wykonałam kopię obrazu Plerscha namalowanego *chiaroscuro*, przedstawiającego alegorię Czterech Pór Roku (*Cztery putta*, ol., pł., wł. Muzeum Narodowego w Warszawie, obecnie depozyt w Zamku Królewskim; zawieszony jako supraporta w Przedpokoju Pierwszym, inaczej zwanym Oficerskim). W przeciwieństwie do chłodnej szarości obrazu Plerscha musiałam jednak zdecydować się - ze wspomnianych wyżej względów - na tonację ciepłą.

13 lipca 1983 r. Komisja zamkowa (prof. A. Gieysztor, prof. L. Michalski i E. Burke) przyjęła odtworzone przeze mnie dwie kompozycje. Do zbiorów Zamku przekazałam projekty do rekonstrukcji malarskiej plafonu: fragment Malarki, tempera, tektura (tondo); putto, fragment 1:1, płótno, 87,7 x 67 cm, *en grisaille* według Plerscha, i dwie główki puttów *en grisaille* - próby kolorystyczne do rysunku Plerscha (1980).

1 maja 1987 r. opisałam dokładnie zakres mojej pracy przy plafonie, informując, że pracowałam przy odtworzeniu dwóch kompozycji bocznych według Plerscha i zgodnie z ustalonym tokiem prac wykonałam tzw. murek. Komisja, w której uczestniczyli m.in. prof. A. Gieysztor, prof. L. Michalski, M. Kuźma, E. Burke, przyjęła pracę w dniu 16 czerwca 1982 r. bez zastrzeżeń (praca w zbiorach

Zamku). Następne komisje zamkowe, które odbyły się 23 marca, 30 marca i 13 lipca 1983 r., przyjęły odtworzone przeze mnie dwie kompozycje *en grisaille* Plerscha.

W 1980 r. kraj ogarnęły strajki i solidarnościowy zryw. W trakcie prac malarskich na Zamku zostaliśmy zaproszeni przez zakon oo. paulinów do uczestniczenia w plenerze malarskim „sztuki niezależnej” na terenie sanktuarium w Częstochowie na przełomie 1981/1982 r. W zbiorach na Jasnej Górze znalazł się portret papieża Jana Pawła II (mal. Strzałeckiej) oraz obrazy *Modlitwa I*, pł., ol., *Modlitwa II*, pł., ol., *Modlitwa III*, pł., ol., *List*, pł., ol., 120 x 80 cm (mal. autorka).

10 sierpnia 1982 r., pod wpływem aktualnych wydarzeń, podjęliśmy wspólną decyzję, aby namalować na plafonie portret Lecha Wałęsy. Na podstawie jego czarno-białej fotografii przygotowałam karton rysunkowy węglem (na papierze milimetrowym) i za pomocą „przepróchy” przenieśliśmy rysunek na tondo, a następnie kolorem *verdaccio* narysowałam na

7. Fragment plafonu przedstawiający Turka z rysami Lecha Wałęsy, ujarzmiającego wielbłąda. Fot. A. Ring, B. Tropiło / A fragment of the plafond with Lech Wałęsa look-alike Turk taming the camel. Photo A. Ring, B. Tropiło

stropie. Portret przywódcy Solidarności, namalowany przez Strzałeckiego, został umieszczony na fragmencie tonda przedstawiającego *Turka ujarzmiającego wielbłąda*. W ten sposób znalazło się tam *signum temporis*: Turek w niebieskim turbanie obdarzony rysami przywódcy polskich robotników¹⁶.

10 listopada 1982 r., w trakcie malowania portretu Wałęsy, mogliśmy obserwować z tarasu zamkowego akcję oddziału ZOMO, rozpędzającego petardami

z gazem łzawiącym tłum stojący na przystanku tramwajowym na trasie WZ. Widziałam świeczki płonące przy „kwietnym krzyżu” przy kościele św. Anny. W Pokoju Audiencyjnym Starym było pełno dymu. Musieliśmy przerwać malowanie portretu, a potem nie było już czasu, by wrócić do jego malowania.

W 1995 r. przekazałam prezydentowi Lechowi Wałęsie nasze szkice nad tym portretem.

PRZYPISY

1 S. Lorentz, *Walka o Zamek 1939-1980*, Warszawa 1986, s. 16.

² Janusz Strzałek, ur. w Warszawie 23 maja 1902 r., zm. 30 marca 1983 r. w Warszawie. W latach 1919-1922 studiował w szkole K. Krzyżanowskiego i SSP w Warszawie. Brał udział i został ciężko ranny w wojnie polsko-bolszewickiej w 1920 r. Naukę kontynuował w latach 1922-1924 w krakowskiej ASP u J. Pankiewicza. Przyłączył się do Komitetu Paryskiego Pankiewicza, z którym wyjechał do Paryża w 1924 r. Wystawiał z kapistami w Paryżu (Galeria Zak), Ermenoville, Genewie, Warszawie, Krakowie i Poznaniu. Prezentował swe prace w salonach paryskich: Jesiennym i Tuileries. Powrócił do kraju w 1937 r. i zamieszkał w Zakopanem. Brał udział we wszystkich wystawach kapistów Komitetu Paryskiego. Okres okupacji spędził w Krakowie, gdzie współpracował z Komitetem Pomocy Żydom. Ocalił od zagłady malarza Artura Nachta-Samborskiego. W 1983 r. otrzymał tytuł Sprawiedliwego wśród Narodów Świata. W 1945 r. osiadł w Gdańsku, organizując Okręg Gdański ZPAP i PWSSP. Był pierwszym rektorem gdańskiej uczelni. W 1952 r. objął stanowisko profesora w warszawskiej ASP. Brał udział przy odbudowie polichromii Starego Miasta w Lublinie (sgraffito elewacji z portretem Frycza-Modrzewskiego) w 1954 r. W 1956 r. w zespole z Janem Cybisem opracował niezrealizowany projekt plafonu do Sali Kolumnowej Rady Państwa. W 1961 r. zaprojektował kurtynę dla Zespołu Pieśni i Tańca Mazowsze. W latach 1975-1983 rekonstruował plafon w Pokoju Audiencyjnym Starym Zamku Królewskiego w Warszawie. Prace profesora znajdują się w Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Narodowym w Poznaniu, Muzeum Narodowym w Warszawie.

³ Urszula Brzozowska-Strzałek, ur. w Warszawie. W latach 1954-1960 studiowała na Wydziale

Malarstwa i Grafiki ASP w Warszawie w pracowni prof. Artura Nachta-Samborskiego. Otrzymała 3-letnie stypendium ASP. Dyplom z wyróżnieniem w 1960 r. Profesor Nacht-Samborski zaproponował jej pracę asystenta na ASP w pracowni prof. Janusza Strzałeckiego. W latach 1960-1974 wykładała rysunek i malarstwo w warszawskiej ASP jako asystent i adiunkt. Przez dwa lata prowadziła samodzielnie pracownię w ASP, a następnie współpracowała z Teresą Pągowską. W 1975 r. otrzymała stypendium Ministerstwa Kultury i Sztuki. W latach 1977-1983 pracowała przy rekonstrukcji plafonu w Pokoju Audiencyjnym Starym Zamku Królewskiego w Warszawie. W 1990 r. rekonstruowała szwajcarskie malarstwo secesyjne w Nebicon. Należy do grupy Rekonesans i uczestniczy we wszystkich jej wystawach, m.in. w Galerii MDM w Warszawie (1963, 1964, 1965), Galerii Zachęta (1997), Galerii Studio w Warszawie (1997), Galerii „Aula” w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (2000). Wystawy indywidualne: Galeria Sztuki Współczesnej, Warszawa (1971), Galeria ANA - Monachium (1976), Muzeum w Łowiczu (1996), pałac w Nieborowie (1996, 1997, 2003), Galeria Pokaz - Warszawa (1997), Galeria Ars Polona, Warszawa (1998), Galeria „Milano” - Warszawa (2001).

W okresie 1981-1989 nie uczestniczyła w oficjalnym życiu artystycznym, biorąc udział w ruchu wystawowym „drugiego obiegu”. Wymienić tu należy wystawę w kościele przy ul. Żytniej w Warszawie i Muzeum klasztoru na Jasnej Górze w okresie 1982-1988. Motyw jej obrazu ze zbiorów tego Muzeum wykorzystano na okładce książki D. K. Łuszczka OSPPE pt. *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice 1981-1991*.

W 1984 r. odbyła się wystawa zbiorowa w pracowni artystki w ramach ruchu wystaw niezależnych, wymieniona w książce A. Wojciechowskiego *Czas smutku i czas nadziei*. Następnie wystawa

Biblia w sztuce polskiej w Pałacu Opatów w Gdańsku Oliwie (1994) i kolejne w: Galerii ZPAP, Warszawa, wystawa rysunku, wyróżnienie (1997), Ambasadzie Polskiej (1999), Galerii Zapiecek w Warszawie (1999, 2003, 2004, 2005), Galerii ZPAP (2002), z Grupą Azorro w Galerii Zachęta (2005).

Prace autorki znajdują się w zbiorach: Muzeum Narodowego w Warszawie, Zamku Królewskiego w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum oo. paulinów na Jasnej Górze, Muzeum w Łowiczu, pałacu w Nieborowie, Narodowej Galerii Sztuki Zachęta, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej.

⁴ Wypis źródełowy z notatek J. Strzałeckiego w Dzienniku autorki.

⁵ U. Brzozowska-Strzałecka, Dziennik - zapiski prac nad plafonem zamkowym 1975-1983 (niepublikowany rękopis: 2 bruliony w formacie A4, po około 50 s.).

⁶ *Ibidem*.

⁷ A. Chyczewska, *Marcello Bacciarelli 1731-1818*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973, s. 73.

⁸ A. Chyczewska, *Bacciarelli Marcello*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*.

ych. Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. I, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971, s. 56-63.

⁹ Chyczewska, *Marcello Bacciarelli...*, s. 84.

¹⁰ J. Gutkowski, *Plafony zamkowe. O technice wykonania i rekonstrukcji*, „Kronika Zamkowa” 1997, nr 1/35, s. 83.

¹¹ Lorentz, *op.cit.*, s. 20.

¹² Gutkowski, *op.cit.*, s. 86.

¹³ Brzozowska-Strzałecka, *op.cit.*

¹⁴ Komisja w sprawie przyjęcia fragmentu plafonu w skali 1:1 do Pokoju Audiencyjnego Starożytnego w pracowni prof. J. Strzałeckiego w dniu 19.01.1980 r. Obecni: prof. Jan Zachwatowicz, mgr inż. arch. Jacek Cydzik (MKiS), prof. Leon Michalski (ZPAP), Andrzej Strumiłło (ZPAP), Andrzej Zaborowski (ZPAP), J. Jarmurzevska (ART), J. Geppert (ART), B. Jankowska (ART), inż. Jerzy Bigoszewski (DRM Warszawa-Wschód), mgr Daniel Tworek.

¹⁵ M. i A. Szyppowscy, *Warszawski Zamek Królewski*, Warszawa 1989, s. 332-336.

¹⁶ A. Bernatowicz, *Rekonstrukcja plafonu*, „Spotkania z Zabytkami”, kwiecień 2006, s. 32.

Urszula Brzozowska-Strzałecka

RECONSTRUCTION OF THE MARCELLO BACCIARELLI'S PLAFOND IN THE OLD AUDIENCE CHAMBER IN THE ROYAL CASTLE IN WARSAW CARRIED OUT BY PROFESSOR JANUSZ STRZAŁECKI AND URSZULA BRZozowska-STRZAŁECKA

SUMMARY

The text refers to the reconstruction of the Marcello Bacciarelli's plafond in the Old Audience Chamber in the Royal Castle in Warsaw. The works were carried out by professor Janusz Strzałecki and Urszula Brzozowska-Strzałecka between 1976 and 1983. The task required the painters to undertake a thorough study of Bacciarelli's painting style and familiarize themselves with the iconographic documentation.

The original plafond was destroyed during the devastation of the Castle by Nazis in 1939. The oil sketch painted by Bacciarelli has also not survived. The reconstructors' only source was photographic documentation - black-and-white

copies of Bułhakówna's photo of 1926 and J. Jaworski's photo of 1923 kept at the Institute of Art Polish Academy of Sciences. Unfortunately no colour photography was taken before the war, but there was a description of the plafond's colour composition by Zygmunt Batowski. The plafond by Marcello Bacciarelli, as well as two side paintings *en grisaille* by Jan Bogumił Plerch were glorifying Poland's heyday under the rule of the last king of Poland, Stanislaus Augustus Poniatowski.

According to the 18th century description the characters in the plafond were embodying different abilities, like Science, Painting, Sculpture, Agriculture, Trade. Peace with an olive branch and

a winged Genius holding shields with emblems of Poland, Lithuania and Poniatowski's Coats of Arms Ciołek were watching over the monarchy and supporting successful, peaceful rule of Poland. In the side fields putti form the initials of the ruler from the laurel garlands - S.A.

The matter of biggest dispute was the technique of the reconstruction. With the permission of the Castle Architectural and Conservator Commission the decision was made to use a distemper technique, even though the original technique used by Bacciarelli was slightly different. We know that all three plafonds were painted by Bacciarelli in oil directly on the

primed plaster. We needed to make a charcoal cartoon, then put a prime on the ceiling and get prepared for the process of transferring the whole composition from the cartoon using *spolvero*, prepare a Cennino Cennini's *verdaccio* underpainting on the plafond and then start painting. During the painting process strikes and Solidarity outbursts spread across the country.

In 1982 after the imposition of the martial law between the characters on the plafond appeared a *signum temporis*: a blue-turbaned Turk taming a camel was given the face of Lech Wałęsa.