

Stanisław Stawicki

Przyczynki do historii ściennych malowideł bizantyjsko-ruskich w Polsce : technika i konserwacja

Ochrona Zabytków 47/1 (184), 3-21

1994

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.

Stanisław Stawicki

PRZYCZYNNY DO HISTORII ŚCIENNYCH MALOWIDEŁ BIZANTYJSKO-RUSKICH W POLSCE. TECHNIKA I KONSERWACJA

Ścienne malowidła bizantyjsko-ruskie powstałe na terenie Korony i Litwy między przełomem XIV i XV a połową XVI w. zajmują szczególne miejsce w historii sztuki i historii Polski. Ich rola i znaczenie ideowo-artystyczne, a także fascynacja samym zjawiskiem była i jest nadal bardzo duża, mimo że stanowią one grupę stosunkowo nieliczną. Fascynacja ta dotyczy nie tylko strony stylistycznej i ikonograficznej, ale także techniczno-technologicznej i konserwatorskiej, co w naszych rozważaniach ma podstawowe znaczenie.

Trzeba tu podkreślić, że upodobania do sztuki wywodzącej się z kręgu kultury bizantyjskiej wystąpiły silnie z chwilą objęcia tronu przez Jagiellonów i potwierdzone zostały wspaniałymi malowidłami ściennymi, fundowanymi przede wszystkim przez Władysława Jagiełłę, jak również wzmiankami w pismach Jana Długosza, Marcina Bielskiego i Marcina Kromera. Literatura, w której znaleźć można wiadomości jednoznacznie nas interesujące, pojawia się mniej więcej w 1 poł. XIX w., jednakże krótkie informacje o malowidłach bizantyjsko-ruskich odnajdujemy w przekazach historycznych już od momentu ich powstania. Ogólnie można powiedzieć, że zawarte w tej literaturze dane technologiczne i konserwatorskie są raczej przypadkowe, i jako takie stanowią wiedzę wycinkową, choć ze wszech miar godną uwagi. We współczesnych — skądinąd bardzo wartościowych — monografiach i opracowaniach¹ problemy te pozostają na marginesie zainteresowań auto-

rów albo nie są poruszane w ogóle, co jest zresztą zrozumiałe zważywszy, że skupiają się oni przede wszystkim na kwestiach historycznych, artystyczno-stylistycznych i ikonograficznych.

Celem niniejszej pracy jest zaprezentowanie na wybranych przykładach z dostępnego dziś piśmiennictwa wiedzy techniczno-technologicznej i konserwatorskiej, jaką dysponowano od chwili powstania malowideł aż do II wojny światowej, potem bowiem zasady i wymogi konserwatorskie uległy istotnym zmianom i wymagałyby odrębnego omówienia.

Materiały źródłowe

Kościół Św. Krzyża na tyścu i sypialnia królewska na Wawelu

Najstarszymi i najcenniejszymi przekazami są rachunki podskarbiego królewskiego Hinczki z Przemankowa, które obejmują dochody i wydatki dworu Władysława Jagiełły od 20 czerwca 1393 do 12 lutego 1395 roku². Zawierają one kilkanaście pozycji odnoszących się do ruskich malarzy zdobiących ściany kościoła Św. Krzyża w opactwie benedyktyńskim na Łyścu oraz w sypialni królewskiej na zamku wawelskim. Istotną wartość dla naszych rozważań stanowi dziewięć pozycji, z których pierwsza umieszczona jest pod datą 3 lipca 1393 r., kiedy to zapłacono „za złoto klepane, zwane mianowicie klepane slotto,

1. Por. W. Kochanowski, *Pobazyliański zespół architektoniczny w Supraślu, pow. Białystok*, „Rocznik Białostocki”, t. IV, 1963; L. Lebidzińska, *Freski z Supraśla. Katalog wystawy*, Białystok 1968; S. Makarewicz, *Fundacja i założenia programowe polichromii bizantyjskiej z bazyliki katedralnej w Sandomierzu*, „Studia Theologica Varsoviensia”, R. 13, 1975, nr 2; T. Mańkowski, *Sztuka Ormian lwowskich*, „Prace Komisji Historji Sztuki”, t. VI, 1934-1935; S. Petkowić, *Nektarij Serb, malarz z XVI wieku i jego działalność w klasztorze w Supraślu*, „Rocznik Białostocki”, t. XVI, 1989; A. I. Rogow, *Freski Supraśla (w:) Driewnierzuskoje iskusstwo. Monumentalnaja żywopis XI-XVIII wv.*, Moskwa 1980; A. Różycka-Bryzek, *Bizantyjsko-ruskie malowidła ścienne w kolegiacie wiślickiej*, „Folia Historiae Artium”, t. II, 1965; też, *Bizantyjsko-ruskie malowidła ścienne w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu (w:) Studia do dziejów Wawelu*, t. III, 1968; też, *Bizantyjsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983; też, *Program ikonograficzny malowideł cerkwi w Posadzie Robotyckiej (w:) Symbolae Historiae Artium*, Warszawa 1986; J. Siennicki, *Kościół Św. Trójcy w Lublinie*, „Południe”, 1924, nr 1, 1925, nr 2; J. Szczepkowski, *Supraśl i Bazylijski Monaster*, „Ziemia”, t. XVI, 1931, nr 13-14; S. Szymański, *Freski z Supraśla. Próba rekonstruowania genealogii*, „Rocznik Białostocki”, t. XI, 1972; A. Walicki, *Malowidła ścienne kościoła Św. Trójcy na zamku w Lublinie (1418)*, „Studia do

dziejów sztuki w Polsce”, t. III, Warszawa 1930; tenże, *Polichromia kościoła Św. Trójcy na zamku w Lublinie*, „Ochrona Zabytków” 1954, nr 3; A. Wyrzykowski, *Zabytkowe freski w prezbiterium katedry sandomierskiej*, Sandomierz 1934; także w: „Kronika diecezji sandomierskiej”, R. XXVIII [1934], nr 10.

2. F. Piekosiński, *Rachunki dworu króla Władysława Jagiełły i królowej Jadwigi z lat 1388-1420* Rozdział: *Registrum dni Hinczonis vicetbezaurarit ad annum primum sue intromissionis in vicetbezaurariatum videlicet anno domini MCCCCLXXXIII (w:) Monumenta medii aevi historica*, t. XV, Kraków 1896. Por. też E. Rastawiecki, *Spominki historyczne i artystyczne. Sztuki piękne za Władysława Jagiełły przy schyłku XV wieku*, „Biblioteka Warszawska” t. III, 1852; A. Przeździecki, *Życie domowe Jadwigi i Jagiełły. Z regestrów skarbowych z lat 1388-1417*, tamże, t. IV, 1853; T. Wojciechowski, *Kościół katedralny w Krakowie (rozdział VI)*, Kraków 1900; A. Chmiel, *Materiały archiwalne do budowy zamku*, „Teki Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej”, t. V, Wawel t. II, Kraków 1913; W. Podlacha, *Historia malarstwa polskiego*, Lwów 1913-1914; *Malarstwo średniowieczne*, t. I, s. 88 i 89; F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, Warszawa 1925-1929; *Średniowieczne malarstwo w Polsce*, t. I, s. 126 i 127; M. Walicki, *Malowidła ścienne...*, s. 3 i 4.

darowane i postane do kościoła Świętego Krzyża na Łyścu — sumę 2 grzywien”³. 25 sierpnia tegoż roku rachunki znów mówią o zapłacie „za złoto zwane klepane slotto — 2 grzywny” oraz „za glinę czerwoną wystaną wraz ze złotem do Świętego Krzyża na Łyścu — 20 skojców”⁴. W roku następnym zaopatrzone ruskich artystów w materiały malarskie placąc 16 czerwca „za różnego rodzaju farby zakupione dla potrzeb malarzy do kościoła na Łyścu i za wydatki uczynione przez tychże malarzy w gospodzie — 16 grzywien”⁵, a 12 lipca „za dwa talenty cynobru celem pomalowania sypialni króla JMci na zamku krakowskim — 1 kopę [groszy]” oraz „za naczynia, w których malarze ruscy przechowują rozmaite farby — 1 skojec [i] 14 denarów”⁶. Następnie 16 sierpnia podskarbi Hinczka płaci „za złoto klepane przeznaczone do dekoracji Świętego Krzyża na Łyścu — 2 grzywny [i] 1 wiardunek”, trzy dni później „za półtora talentu cynobru na pomalowanie sypialni króla JMci na zamku krakowskim — 3 wiardunki”⁷, zaś 26 sierpnia „za cztery funty cynobru w celu pomalowania kościoła Świętego Krzyża na Łyścu — po wiardunku za funt — sumę 1 grzywny”⁸.

Z rachunków tych dowiadujemy się o niektórych materiałach stosowanych przez malarzy ruskich pracujących na zamówienie Władysława Jagiełły. Były to: złoto w płatkach, glina czerwona, cynober, inne nie wymienione z nazwy barwniki oraz różne naczynia przeznaczone na przechowywanie farb. Te skąpe przekazy potwierdzają w jakimś stopniu naszą wiedzę o technicznych zasadach wykonywania ściennych malowideł bizantyjsko-ruskich oraz świadczą o tym, że pod względem technologicznym (pomijając ich wysoki poziom artystyczny) dorównywały one innym dziełom malarstwa monumentalnego powstałego w kręgu kultury bizantyjsko-ruskiej.

Złoto w płatkach (klepane złoto) produkowano zapewne w krakowskich warsztatach, co świadczyłyby o wysokim poziomie tamtejszego rzemiosła artystycznego. Wszak ta sama księga rachunków dworu królewskiego przekazuje nam imiona licznych osiadłych w Krakowie i zatrudnianych przez króla specjalistów sztuki jubilerskiej i złotniczej⁹. Poza tym w okresie średniowiecza istniało w Krakowie duże zapotrzebowanie — podobnie jak w całej Europie — na złoto w płatkach niezbędne do produkcji obra-

zów tablicowych (niemal bez wyjątku o treści sakralnej), w których tła, nimby i różne detale były bogato złoczone¹⁰.

Średniowieczne płatki złota miały grubość od jednego do kilku mikrometrów, były więc mniej więcej kilkunastokrotnie grubsze niż produkowane obecnie¹¹, a jednak w partiach połączanych w malarstwie ściennym zachowały się bardzo skąpo, zaś w Polsce właściwie tylko śladowo. Ulegały one uszkodzeniu wskutek pokrywania malowideł w ciągu wieków tynkami, pobiałami itp., niefortunnych restauracji (odkrywanie spod późniejszych nawarstwień, oczyszczanie powierzchni itp.), jak i osadzania się kurzu i pyłu na złoczonych powierzchniach oraz nieostrożnego najczęściej odkurzania. Odpadanie cząstek złota było także wynikiem rozkładu spoiwa przechwytyjącego płatki. W większości przypadków było to lepsze zbliżone do dzisiejszego mikstionu, który ulegał starzeniu i rozkładowi, ale mogły to być również inne środki klejące, jak np. białko jaja ptasiego lub sok z czosnku¹² — jeszcze bardziej nietrwałe. W takiej sytuacji przekazy mówiące o stosowaniu złota w płatkach są tym bardziej cenne.

Wymieniana w księdze rachunków królewskich *rubrica* oznaczała różne odmiany gliniek czerwonych, bolusów, a niekiedy także ugrów czerwonych, palonych i in. Kolory czerwone stosowano do wykonywania rysunków wstępnych (podrysowania postaci i architektury) bezpośrednio na świeżym tynku oraz pod miejsca przeznaczone do pokrycia płatkami złota.

Stosowanie cynobru wymienionego w rejestrach Hinczki z Przemankowa świadczy o wysokiej randze zawodowej ruskich malarzy. Drogi materiał powierzano tylko dobrym artystom, którzy gwarantowali wykonanie malowideł najwyższej jakości pod każdym względem. Czy był to cynober naturalny (spotykany w naturze jako minerał), czy otrzymywany sztucznie — trudno jednoznacznie odpowiedzieć. Jednak w okresie wczesnego średniowiecza produkcja cynobru z rtęci i siarki była już na tyle rozpowszechniona, że jej technologia mogła być przeniesiona do Polski i w Polsce dobrze znana. Cynober znaleziono w spodnich warstwach malowideł suprakskich jako kolor rysunku wstępnego¹³. W sypialni królewskiej na Wawelu mógł być stosowany w war-

3. „item pro auro percusso dlargiter dicto klepane slotto ad ecclesiam s. Crucis in Lissecz ditato et misso, summa II marc” — F. Piekosiński, op. cit., s. 156.

4. „item pro auro dicto klepane slotto II marc” oraz „item pro rubrica missa cum auro ad s. Crucem in Lissecz XX sc.” — tamże, s. 164.

5. „item pro coloribus diversis generis iuxta indigentiam pictorum ad ecclesiam in Lissecz emptis, et pro expensis per eosdem pictores factis in XVI marc” — tamże, s. 192.

6. „item pro II talentis cynobrii ad depingendum dormitorium dni Regis in castro Cracoviensi I sexag” oraz „item pro vasis scilicet ollis etc. in quibus colores varii per pictores Ruthenicis servantur I sc. XIV den” — tamże, s. 201.

7. „item pro auro percusso ad decorandum ecclesiam s. Crucis in Lissecz II marc. I fert.” oraz „... pro 1 1/2 talento cinobrii ad depingendum dormitorium dni Regis in castro Cracoviensi III fert.” — tamże, s. 202.

8. „item pro IV libris cynobrii ad depingendum ecclesiam s. Crucis in Lissecz, recipiendo libram per fert. summa I marc.” — tamże, s. 203.

9. E. Rastawiecki, op. cit., s. 559 i 560.

10. Por. J. Nykiel, *Budowa technologiczna obrazów na desce tzw. szkoły sądeckiej z lat 1420-1460*, „Ochrona Zabytków” 1962, nr 4, s. 6-31; tenże, *Budowa technologiczna obrazów tzw. szkoły krakowskiej z lat 1430-1460 malowanych na podłożu drewnianym*, tamże 1969, nr 4, s. 273-283; tenże, *Technologia malarstwa tablicowego Małopolski (1480—ok. 1510)*, tamże 1992, nr 3, s. 201-224 — tam literatura przedmiotu.

11. Por. J. Hopliński, *Farby i spoiwa malarskie*, Ossolineum 1959, s. 206 (wyd. II — 1990, s. 211); T. Sadziak, *Klejowe i olejne prace pozłotnicze*, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków”, seria B, t. LXIX, s. 11-13 i s. 72 oraz przyp. 8 — tam literatura.

12. S. Stawicki, *Technika ściennych malowideł bizantyjsko-ruskich cz. II*, „Ochrona Zabytków” 1971, nr 1, s. 21 — tam literatura; W. W. Filatow, *K istorii techniki stiennoj žiwopisi w Rossii* (w:) *Driewnieruskoje iskusstvo. Chudożestwiennaja kultura Pskowa*, Moskwa 1968, s. 68 i 80.

13. S. Stawicki, *Technika...*, s. 9. O zastosowaniu cynobru por. W. W. Filatow, op. cit., s. 66 i 67. O produkcji cynobru mówi Mnich



1. Supraśl, dawna cerkiew bazylianów, „św. Bacbus” (?), 1557. Stan po konserwacji w 1964 r. Fot. J. Szandomirski
1. Supraśl, the former Basilian church, „St. Bacbus” (?) 1557. State after conservation in 1964. Photo: J. Szandomirski

Teofil — zob. *Teofila kapłana i zakonnika o sztukach rozmaitych Ksiąg Troje* (przekł. T. Żebrawski), Kraków 1880, Ks. I, rozdz. XLI, s. 39; Theophilus, *De diversis artibus* (tekst łac. i przekł. ang. C. R. Dodwell) London 1961, Book I, XXXIII, s. 31 i 32.

14. F. Piekosiński, op. cit., s. 207.

15. Tamże, s. 211; por. E. Rastawiecki, op. cit., s. 557 i 558.

16. *Kronika Ławry Supraslskiej* (w:) *Archieograficzieskij sbornik dokumentow otnosiaszczichsia k istorii siewiero-zapadnoj Rusi*, t.

stwach wierzchnich w celu uzyskania szczególnych efektów barwnych dekoracji malarskiej, uległ jednak zapewne szybkiemu zczernieniu, a dekoracja została zamalowana lub po prostu usunięta (zbito malowidło wraz z tynkiem).

Inne barwniki określane są tylko jako *coloribus diversi*, co mogłoby świadczyć o mniejszych problemach związanych z ich nabywaniem lub produkcją i ewentualnie kosztami. Ale przekazy mówią przede wszystkim o różnorodności tych barwników, co zapewne oznaczało niezbędny ich zestaw ilościowy i jakościowy, typowy dla tzw. palety ściennej.

Istnieje wręcz poźnie mało znaczący zapis o zakupie różnych naczyń na przechowywanie farb. Chodzi tu o farby w stanie ciekłym, a nie pigmenty (suche barwniki w proszku), które nabywano, transportowano i przechowywano w woreczkach skórzanym. Odpowiednie przyrządzenie i przechowywanie farb do malowania w specjalnie zakupionych naczyniach — zapewne o zwartym czerepie i glazurowanych, a więc nie nasiąkliwych — zapobiegało marnotrawstwu drogich materiałów i umożliwiało korzystanie z nich w odpowiednio dłuższym i dowolnie wybranym czasie. Było to niezwykle dogodne nie tylko z punktu widzenia malowania w technice freskowej, pozwalało też na posługiwanie się określonym zestawem niezmiennych farb, z których metodą etapową (poprzez nakładanie kolejnych warstewek farby) i graficzną budowano bizantyjsko-ruskie malowidła.

Prace na Łyścu i w sypialni królewskiej na Wawelu trwały mniej więcej od początku lipca 1393 do końca września 1394 r. i prowadzone były przez wieloosobowy zespół, w którym wymienia się „Władyczę i innych malarzy ruskich” (*Władicze cum aliss pictoribus Ruthenicis*)¹⁴. Musiały one przebiegać sprawnie i satysfakcjonować króla, skoro powracający w ojcyste strony artyści hojnie zostali wynagrodzeni¹⁵.

Poza rejestrami wydatków Władysława Jagiełły nie ma żadnych innych przekazów źródłowych o dekoracji malarskiej w sypialni królewskiej ani śladów jej zachowania na zamku. Los malowideł w kościele na Łyścu przypieczętował pożar, który w 1777 r. strawił opactwo.

Cerkiew bazylianów w Supraślu

Przekaz źródłowy odnoszący się do ławry supraslskiej i prowadzonych tam prac nad wyposażeniem wnętrza cerkwi p. w. Zwiastowania NM Panny ma formę kroniki¹⁶. Fragmenty zredagowane w języku ruskim zawierają *Opis rzeczy i sprzętów supraslskiej cerkwi klasztornej zebrane... przez archimandrytę Sergieja Kimbara w 1557 roku*¹⁷. W rzeczywistości jest to szczegółowy zestaw wydatków na obrazy, sprzęty liturgiczne, różne rodzaje wykonanych usług

IX, Wilna 1870. Pełnego zestawienia dokumentów źródłowych dokonali dwaj XVIII-wieczni kronikarze: wicewikariusz supraslski — M. Radkiewicz oraz bp Lewiński, natomiast fragmenty kroniki ukazały się wcześniej — por. Modest archimandryta, *Dokumenty odnosziaszczijesta k istorii supraslskago monastyria*, „Wiestnik Zapadnoj Rossii” 1867, god. V, Knizka VIII, t. III, otdiel I.

17. *Kronika...*, s. 49 i d.; Modest..., s. 49 i d.

— m.in. na wyroby ze srebra, złocenia, tkaniny itp. Natomiast o znanej (istniejącej obecnie we fragmentach ściennej dekoracji malarskiej) kronika właściwie milczy, jeśli nie liczyć dwóch krótkich wzmianek. Oto one: „*Najpierw wymalowaniem pięknym świętej cerkwi i ołtarzy*” oraz „*Na początku wymalowano cerkiew świętą i ołtarz, a wydano na to półtora set groszy litewskich, oprócz strawy i podarków*”. W innym jeszcze miejscu mówi się, że „*Serbinowi Nektarijowi malarzowi za deesis ciepłej cerkwi dano 6 kop groszy i złoto cerkiewne*”¹⁸.

Wymieniony tu „*Serbin Nektarij malarz*” jawi się jako główny autor malowideł ściennych, wiadomo bowiem, że twórcy ikonostasów byli z reguły także twórcami ściennych dekoracji malarskich. Ewentualna tożsamość Serbina Nektarija — twórcy malowideł suparskich — z Serbinem Nektarijem — autorem *Tipika*, czyli słynnego zbioru technicznych zasad malarstwa bizantyjsko-bałkańskiego — ma wielkie znaczenie dla historii monasteru i jego kontaktów z czołowymi ośrodkami kręgu kultury bizantyjskiej¹⁹. Należy wszelako podkreślić, że aczkolwiek analiza tynków przyrządzanych pod te malowidła wskazuje na zastosowanie przepisów technologicznych zawartych w *Tipiku*, bezpośredniego związku między nimi nie ma — jak wiadomo *Tipik* najprawdopodobniej nie powstał ani w Supraślu, ani w ogóle na terenie Korony lub Litwy.

Zamek w Witebsku

Wiek XVI przynosi nam jeszcze krótki, i niewiele zresztą mówiący, opis zamku witebskiego zawarty w *Kronice* Macieja Strykowskiego. Z opisu tego dowiadujemy się, że „... *miał dwie żenie Olgerd, a obiedwie Rusce, pierwszą księżną Witebską Uljanę... i której ja obraz tymi oczyma widział po staroświecku roku 1573 malowany wespół z Olgerdem mężem na zamku Witebskim wyszłym w cerkiewce staroświeckiej drzewianej na podmurzu*...”²⁰.

Ogólnikowe wiadomości, jakie przedostały się do naukowej literatury o „*sredniowiecznej greckiej dekoracji zamku Witebskiego*”²¹ są po prostu nieściśle i sugerują istnienie malowideł ruskich (czego nie można wykluczyć, ale nie sposób też udowodnić), podczas gdy w *Kronice* mowa jest tylko o zauważonych przez Strykowskiego w drewnianej cerkiewce portretach księcia Olgerda i jego żony Julianny. Podana data odnosi się do pobytu kronikarza na zamku witebskim, gdzie pełnił on w tym czasie służbę wojсковą, a nie do czasu powstania tych i ewentualnie

innych jeszcze malowideł współczesnych Olgerdowi (zm. 1373).

Kościół katedralny w Sandomierzu

Przeglądając *Acta Actorum Capituli Sandomiriensis ab Anno 1581*²², zauważamy w nich szereg wzmianek, krótkich sprawozdań z obrad oraz zaleceń kapituły dotyczących ściennych malowideł bizantyjsko-ruskich znajdujących się w dawnej kolegiacie sandomierskiej (od r. 1818 katedrze), które świadczą o niewątpliwym szacunku dla zabytku wywodzącego się przecież z innego kręgu kulturowego i reprezentującego zupełnie inny ryt w chrześcijaństwie. Na przykład protokół wizyty kanonicznej bpa Bernarda Maciejowskiego, rozpoczętej 20 marca 1604 r., przekazuje zalecenia, aby „*Dach w wielu miejscach zaciekający naprawić. Ściany w chórze z kurzu oczyścić nie uszkodzwszy starożytnych malowideł, a w nawie wybielić*...”²³. Chodziło oczywiście o chór mniejszy wraz z licznymi malowidłami, czyli prezbiterium, które, tak jak i nawa, zagrożone było infiltracją wilgoci przez nieszczelne pokrycie dachowe.

Ale w aktach kapituły spotkać można także świadectwa niewłaściwego rozumienia sztuki bizantyjsko-ruskiej. W latach 1646 i 1647 ufundowano obrazy sztalugowe i zawieszono je w prezbiterium na zapewne mocno już zabrudzonej ściennej dekoracji, którą w pozostałych miejscach pobielono wapnem lub pokryto nowym tynkiem. Protokół wizytacyjny bpa Piotra Gembickiego z maja 1652 r. zawiera „*pochwałę*”, „*że kolegiata sandomierska pięknem, splendorem i kultem Bożym przewyższa inne Bazyliki w Królestwie*”²⁴.

Główny dramat przeżywa jednak kolegiata 24 marca 1656 r. — Szwedzi wysadzają wtedy w powietrze sandomierski zamek, skąd ogień przenosi się na świątynię, która staje w płomieniach²⁵. Zupełnemu zniszczeniu ulega pokrycie i więźba dachowa, zaś silnemu uszkodzeniu sklepienie w nawie i prezbiterium, które mimo to zachowuje jeszcze znaczne fragmenty malowideł. W sprawozdaniach kapituły z 2-11 listopada 1656 r. czytamy, że „*Dach na kolegiacie spalił się, ściany jak węgiel okopcone*”²⁶. Ale już w kilka lat później pod datą 9 września 1664 r. mówi się: „*Postanowiono obelić chór mniejszy, pozostawiając starożytne malowidło, którego uszkodzenia biegły malarz naprawi*”. Łaciński tekst zalecenia kończy się jednoznacznie uwagą: „... *i aby w całości została zachowana starożytność tego rodzaju obrazów*”²⁷. Rok później kapituła powtarza tę samą myśl: „*Malowanie mniejszego chóru rozpocząć w lecie, nie kasu-*

18. *Kronika...*, s. 49 i 52; *Modest...*, s. 49, 50 i 55.

19. Traktat i problem tożsamości jego autora wymagają nadal oddzielnych i bardziej wyczerpujących studiów — por. N. J. Petrow, „*Tipik o cierkownom i o nastiennom piśmie episkopa Nektarija...*”, „*Zapiski Impieratorskago Russkago Archieologiczeskago Obszczestwa*”, t. XI, Nowaja sierija, S-Pietierburg 1899, s. 1-51; S. Petkovič, op. cit., s. 293-319; S. Stawicki, „*Czy Nektarij autor Tipika był twórcą malowideł supraślskich*”, „*Biuletyn Historii Sztuki*” 1972, nr 1, s. 30-35; S. Szymański, op. cit., s. 176-180; A. I. Rogow, op. cit., s. 344 i 358.

20. M. Strykowski, *Kronika polska, litewska, zmodzka i wszystkiej Rusi. Wydanie nowe, będące dokładnym powtórzeniem...* z r. 1582, t. II, Warszawa 1846, Księga XII, s. 58.

21. M. Wałicki, *Malowidła ścienne...*, s. 8.

22. J. Wiśniewski, *Katalog pralatów i kanoników sandomierskich od 1186 do 1926* (cz. I., dalej cyt. *Katalog...*) tudzież *Sesje Kapituły Sandomierskiej od 1581 do 1866 r.* (cz. II, dalej cyt. *Acta...*), Radom 1928.

23. J. Wiśniewski, *Acta...*, s. 28.

24. Tamże, s. 64.

25. J. Wiśniewski, *Katalog...*, s. 10.

26. „*domus Dei per conflagrationem denudata et super carbones denigrata*” — J. Wiśniewski, *Acta...*, s. 72.

27. „*ut minoris chori dealbatio fiat locaque deteriorata ad proportionem antique pictural imaginem reformatur et in toto antiquitatis imaginum hujusmodi conservetur*” — tamże, s. 81.

jąc starego malowidła”²⁸. I znów dokładnie rok później, 9 września 1666 r. potwierdzają: „W chórze mniejszym dawne malowidło niech będzie zachowane i z początkiem wiosny odnowione — zasięgnąwszy do tego rady biegłych w sztuce, zarówno murarzy jak i malarzy — oraz trzeba przewidzieć, czy dawny tynk może być pozostawiony?”²⁹

Niestety 15 czerwca 1667 r. kanonicy kapituły postanawiają „...aby latem został pobielony chór mniejszy wraz ze starożytnym malowidłem”³⁰. Pobielenie sklepienia niekoniecznie musiało oznaczać całkowite zakrycie zachowanej w mniejszym lub większym stopniu dekoracji bizantyjsko-ruskiej. Jednakże już 10 września 1668 r. czytamy, że „Sklepienie w chórze mniejszym skutkiem silnego ognia zostało przepalone. Żadnym sposobem nie utrzyma się na niem tynkowanie, więc starożytne malowidło musi być zdjęte, lecz z wiedzą biskupa”³¹. Nie był to jeszcze ostateczny wyrok na zachowaną dekorację na sklepieniu.

We wrześniu 1669 r. zaleca się „sklepienie zniszczone przez ogień nieprzyjacielski jak najprędzej wzmocnić ankrami”, zaś kilka miesięcy później, aby „Prokurator zajął się wzmocnieniem sklepienia cegłą wypalaną”³². Pod datą 9 września 1670 r. poleca się „nabyć wapno do wzmocnienia i ubielenia chóru mn. [iejszego]”, natomiast „Dawne malowidło zdjęć oraz zlecić wynalezienie sposobu zrobienia malowidła od nowa”³³. W dekretach Reformationis bpa Andrzeja Trzebieckiego z dnia 21 września 1671 r. czytamy w punkcie 6.: „Co do malatury w chórze mn. [iejszym] to pozostawić ją jak jest i dopokąd być może”³⁴.

Owe sprzeczne stanowiska kapituły i biskupa pozwalają wysnuć pewne wnioski co do stanu zachowania, a zatem techniczno-technologicznej jakości malowideł — około 250 lat istnienia, pożar dachu na kolegiacie, rozpalone ogniem i częściowo uszkodzone sklepienia nie zdołały ich zniszczyć. Zarówno paleta ścienna, jak i technika freskowa stosowana przede wszystkim przy wykonywaniu malowideł bizantyjsko-ruskich pozwoliły na tyle przetrwać dekoracji, że wzbudzała dyskusję i wyraźne ociąganie się władz kościelnych z jej usunięciem lub zabieleniem. Można jednak przyjąć, że zmianom uległo niebieskie tło (wykonywane zawsze farbami przyrządzonymi na spoiwie organicznym), które naśladowało nieboskłon, oraz nimby świętych i ewentualne gwiazdy na niebie. Te zauważalne zmiany i niemożność ich zlikwidowania spowodowały w rezultacie usunięcie nadwątlonych fragmentów lub pokrycie dobrze trzymających się podłoża konstrukcyjnego, lecz pociemniałych, pobiałą wapienną.

Podjęcie ostatecznej decyzji, licząc od chwili uszkodzenia malowideł sklepiennych, nastąpiło jed-

nak bardzo późno. Na uwagę zasługują jeszcze co najmniej trzy zapisy: dwa z 13 kwietnia 1682 r. z czasów wizyty bpa Jana Małachowskiego i jeden dokonany po 9 września 1713 r. przez gremium kanoników. Dwa pierwsze mówią, że „W chórze mniejszym istnieje wielka brzydota powstała na skutek oderwania uszkodzonego dawnego malowidła... Przeto polecamy, aby wyżej wspomniane miejsca zostały uzupełnione ładniejszym malowidłem”³⁵ oraz żeby „Malowidła na ścianach bardziej do śmiechu niż nabożeństwa pobudzające na przyszłe lato usunąć lub poprawić”³⁶. Mało prawdopodobne, aby ta druga uwaga odnosiła się do powstałych jeszcze przed najazdem szwedzkim wielkich płócien, przykrywających w znacznym stopniu dekorację malarską na ścianach prezbiterium. Chodziło tu zapewne o nie zamalowane lub źle pokryte pobiałą malowidła bizantyjsko-ruskie. Natomiast uwagi kanoników z r. 1713 są tyleż jednoznaczne w swej decyzji, co mylne w ocenie historycznej. Mówią one, żeby „Malowidła sklepienne chóru mniejszego pokryte grecką malaturą przez Kazimierza Wielkiego dostosować do sklepienia w nawie i obelić”³⁷. Był to ostateczny już wyrok na pozostałe na sklepieniu fragmenty dekoracji bizantyjsko-ruskiej. Po ich usunięciu wykonano nowe tynki, a sklepienie pokryto polichromią barokową³⁸.

Z przytoczonych wyżej wzmianek wyciągnąć można kilka wniosków. Niewątpliwie do sztuki typu *pictura antiqua (graeca)* odnoszono się w większości przypadków z respektem lub co najmniej z dużą tolerancją. Pod względem warsztatowym malowidła wykonane zostały na wysokim poziomie technicznym i technologicznym przez mistrzów dużej klasy. Stan zachowania malowideł na sklepieniu prezbiterium, a przede wszystkim ich wartość, musiały być na tyle oczywiste, że debatowano nad nimi bardzo długo. Wszystko wskazuje na to, że malowidła w kolegiacie sandomierskiej — tak jak i inne ścienne dekoracje bizantyjsko-ruskie — były wykonywane przez zespół, w którym istniał podział pracy. Byli w nim na pewno specjaliści od przyrządzania zapraw i wykonywania tynków, malarze przygotowani do różnych zadań ikonograficznych i artystycznych (postacie i sceny, architektura i pejzaże, itp.) oraz pozłotnicy.

Trzeba wreszcie podkreślić, że już wtedy istniały wyraźne tendencje do ratowania dzieła sztuki, a w przypadku malowideł bizantyjsko-ruskich w sandomierskiej kolegiacie ratowania *in situ*. Niemniej, były to dążenia lub dobre chęci nie poparte wiedzą doświadczałą, o teoretycznych zasadach w ogóle nie było co mówić. Nie mogły więc one przynieść pożądanych rezultatów, nawet jeśli do pracy miał być zaangażowany „biegły malarz”, rozumiany zapewne jako restaurator malowideł.

28. Tamże, s. 84.

29. „In minori choro pictura antiqua conservetur et primo vere renovetur adhibito ad id artificum consilio tam mulariorum quam pictorum et diligenter providendum utrum antiqua crustatio consistere possit nec ne?” — tamże, s. 85.

30. „ut hac aestate fiat dealbatio minoris chori cum pictura antiqua” — tamże, s. 86.

31. Tamże, s. 87.

32. Tamże.

33. „Pictura antiqua deponetur et modus adinveniendus de novo faciendae picturae committitur” — tamże, s. 89.

34. „maneat sic ut modo est quamdiu durare potest” — tamże, s. 91.

35. „In minori choro extat ingens deformitas per avulsam antiquae picturae destructionem... igitur ut praedicta spatia pictura elegantiori adaprentur [adaptentur] — S. S.] mandamus” — tamże, s. 106.

36. Tamże, s. 112.

37. Tamże, s. 127.

38. A. Wyrzykowski, op. cit., s. 3.

Materiały przyczynkarskie

Zamek w Trokach

Zwiedzając w 1822 r. zamek w Trokach Wincenty Smokowski opisał szczerze już tylko zachowaną ścienną dekorację malarską (pod względem treści niezupełnie czytelną) oraz wykonał inwentaryzację rysunkową dwunastu fragmentów malowideł. Pisze on m.in., iż „o samych malowidłach śmiało wyrzec można, że były malowane na świeżym tynku (*al fresco*)... W lat 150 czy później były przez mniej biegłą rękę odnawiane...”³⁹. Stan zachowania budowli i malowideł musiał już wtedy być bardzo zły, skoro dowiadujemy się, że w czasie oględzin „... nagle bryła gżemsu z wierzchołka wieży urwała się i z wielkim gruchotem na gruzy tuż przy mnie upadła”⁴⁰.

Postępujące zniszczenia malowideł trockich potwierdza kilkanaście lat później Władysław Syrokomla, który pisze: „Dzisiaj tynk poodpadał, deszcz oplotkał farby, tak że ledwie kilka pojedynczych rysów pędzla gdzie niegdzie można dostrzedz”. I dalej powiada, że „Obraz Najśw. Panny, którego nie dostrzegł p. Smokowski, a który w naszych oczach wraz z tynkiem spadł z wysokości trzech sążni i potłukł się na najdrobniejsze okruchy...”⁴¹.

Powyższe uwagi należy rozpatrzyć w kontekście wnikliwszej i obszerniejszej analizy dokonanej przez Jerzego Hoppena na początku lat trzydziestych XX wieku. Hoppen kwestionuje opinię XIX-wiecznego malarza i grafika twierdząc, że „Smokowski myli się, określając polichromię, jako wykonaną *al fresco*”⁴². Jednocześnie uważa on, że „Barwiki lżejsze... jako trwalsze i łatwiej rozpuszczalne, przeniknęły głębiej w tynk i zachowały się częściowo”⁴³. Wreszcie, w oparciu o wrażenie optyczne, dochodzi do wniosku, że „charakter układania się farby pod pendzlem w miejscach gdzie się ono zachowało, najwięcej zbliżony jest do specjalnych kleistych właściwości białka jajecznego. Wskazywałoby to, że technika malowideł była temperowo-jajeczną”⁴⁴.

W dyskusji o malowidłach trockich na XXIV posiedzeniu Sekcji Historii Sztuki w Wilnie Stanisław Lorentz wysunął tezę o „technice podwójnej: wierzchniej temperowej na freskowej”. Na tymże posiedzeniu L. Ślodziński zakwestionował jednak takie rozwiązanie techniczne ze względu na rzekomo małe prawdopodobieństwo występowania techniki freskowej na północno-wschodnich terenach konkludując, że „Raczej należałoby tu widzieć rodzaj rozwodnionej tempery, mającej właściwości przenikania tynkowego podkładu”⁴⁵.

Powyższe, co najmniej dyskusyjne zdania, wynikały nie tylko z braku dokładnej analizy dekoracji zamku trockiego oraz niezbędnej wiedzy o malowidłach bizantyjsko-ruskich, ale także z braku dostatecznej znajomości ściennych technik malarskich w ogóle. A ponieważ dekoracja ta nie istnieje⁴⁶, niemożliwością jest również skonfrontowanie z nią wypowiedzi Hoppena i wystąpień dyskutantów. Wydaje się, że tendencyjna skądinąd Cesarska Komisja Archeologiczna z Petersburga w tym wypadku była najbardziej wiarygodna — działający w niej malarz W. W. Griaznow zapewne nie mylił się podkreślając bizantyjsko-ruski charakter malowideł trockich⁴⁷. Zaś bizantyjsko-ruski charakter znaczy tyleż, co wykonanie malowideł — w podstawowym zakresie — w technice freskowej.

Malowanie w tej technice może utworzyć warstwę malarską o wyraźnej grubości, przypominającą nawet technikę temperową lub inną podobną. Natomiast barwniki zdolne „wsiąknąć” w podłoże to te, których średnice ziaren są zdecydowanie mniejsze od 0,5 mikrometra. Ponieważ w każdej niemal farbie — także i tej wchodzącej w skład palety ściennej — znajduje się pewna niewielka ilość cząstek środka barwiącego o takich wielkościach, podłoże wapienne będzie się lekko barwiło wskutek przenikania do tynku najdrobniejszych ziarenek pigmentu. Ilość „wsiąkającej” farby jest oczywiście znikoma i nie ona stanowi o istocie techniki freskowej. Stąd uwaga Hoppena, że „ocalałe resztki tej polichromji nie są, ściśle biorąc, samymi obrazami pierwotnymi a tylko ich śladami” jest słuszna i zrozumiała⁴⁸.

Najprawdopodobniej czynniki atmosferyczne, o których wspomina także Syrokomla, zniszczyły warstwę malarską, obnażając lekko zabarwiony tynk oraz „... pracę przygotowawczą malarza... szkicowanie, w ogólnych zarysach sylwet postaci, wykonane miękką kredką czerwoną, lub przez wydrapywanie w tynku konturów ostrym narzędziem”⁴⁹. Przytoczone tu uwagi Hoppena o budowie malowideł trockich pokrywają się z receptami techniczno-technologicznymi oraz naszą wiedzą na temat wielu znanych z autopsji malowideł bizantyjsko-ruskich, w tym także powstałych w Polsce.

Należałoby jeszcze wspomnieć co wiadomo o samym tynku. Oto co pisał na ten temat Hoppen: „Polichromja zamku wykonana była na tynku wapiennym, na jego wygładzonej powierzchni. Ostatnią tę warstwę, grubości pół centymetra — a czasem mniej — z czystego wapna bez piasku, albo miejscami z drobną domieszką, odnajdujemy wszędzie... Powierzchnię tę, która jest bardzo gładko wyprawio-

39. W. Smokowski, *Wspomnienia z Trok w 1822 r.*, „Athenaeum”, t. V, Wilno 1841, s. 179.

40. tamże, s. 166 i 173.

41. W. Syrokomla, *Wycieczki po Litwie w promieniach Wilna*, t. I, Wilno 1857, s. 93 i 94.

42. J. Hoppen, *Malowidła ścienne zamku trockiego na wyspie*, „Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki”, t. II, z. 1-4, Wilno 1935, s. 234.

43. Tamże, s. 230.

44. Tamże, s. 238.

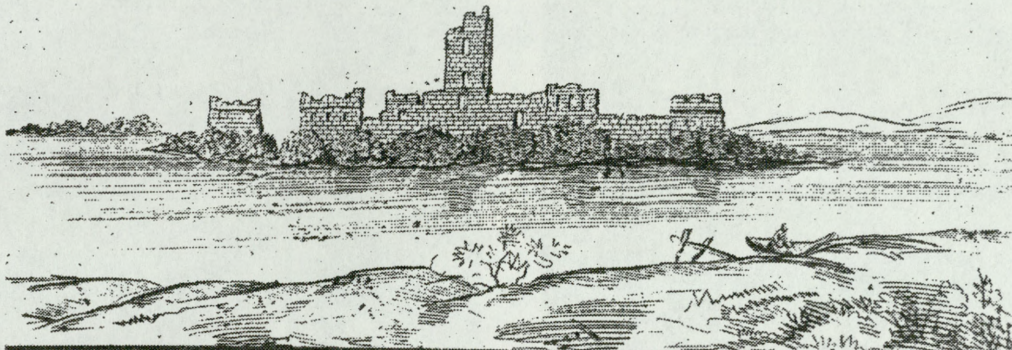
45. *Sprawozdania...*, tamże, s. 316 i 317.

46. Obecnie zachowały się tylko fragmenty tynków, niektóre z nich — znajdujące się w gładach okiennych — noszą ledwo widoczne zarysy postaci.

47. J. Hoppen, op. cit., s. 234 i 235.

48. Tamże, s. 229. Z opinią tą zgadzam się na podstawie autopsji dokonanej w maju 1994 r.

49. Tamże, s. 230. Taki mniej więcej stan malowideł, powstały wskutek różnorakich uszkodzeń, można zaobserwować we wszystkich dekoracjach bizantyjsko-ruskich w Polsce.



2. Troki, ruiny zamku na wyspie oraz 12 fragmentów malowideł w sali południowego skrzydła. Rys. W. Smokowskiego z 1822 r. wg „Atheneum” 1841, t. V
 2. Troki, ruins of the castle on an island and 12 fragments of paintings in a chamber of the south wing. Drawing: W. Smokowski 1822, according to „Atheneum” 1841, vol. V

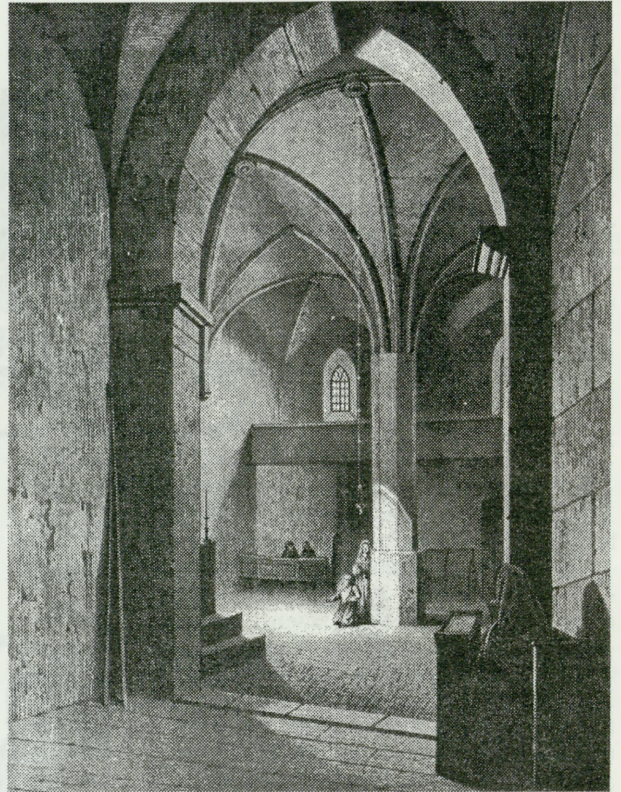


3. Lublin, kościół Trójcy Św. na zamku, wewnątrz z 1852-1853 r. wg „Albumu” K. Stronczyńskiego (VI, tabl. 4). Neg. w Gab. Ryc. BUW
3. Lublin, the castle church of Holy Trinity, interior from 1852-1853, according to „Album” by K. Stronczyński (Atlas VI, table 4). Negative in Gab. Ryc. BUW

na, wygładzono, zdaje się, nie filcem... jak to czyniono na Rusi, ale miękkim szerokim pendzlem o długim włosiu, albo pękiem szmat”⁵⁰.

Z powyższego opisu wynika jasno, że tynk polichromii trockiej był dwuwarstwowy. Obróbce ostatecznej (starannemu wygładzeniu) poddana została warstwa wierzchnia (*intonaco*, czyli antyczne *opsis*), która posiadała ponad wszelką wątpliwość przewagę spoiwa wapiennego nad wypełniaczem albo w ogóle czyste wapno. Gładzenie powierzchni istotnie wykonywano delikatnymi szmatkami i odpowiednio garbowanymi skórąmi. Według *Hermenei* Dionizjosa *opsis* gładzono *narządkami* do tynkowania (odpowiedniki kielni i packi) i zapewne także tzw. mozaikowymi kamykami (kostki z kamienia naturalnego, glazurowanej ceramiki, szkła itp., służące do układania mozaik).

Jerzy Hoppen podtrzymuje opinię o bizantyjskim charakterze malowideł ściennych w zamku trockim i zaleca nawet, że „*byłoby bardzo wskazaniem zasięgnąć zdania pracujących tam [w lubelskim kościele Trójcy Św. i kolegiacie wiślickiej — S. S.] przy restauracji artystów, jak prof. Makarewicz, w jakim stopniu*



4. Lublin, kościół Trójcy Św. na zamku, wewnątrz wg „Albumu” A. Lerue’go z r. 1857 (Poszyt III, tabl. 2). Repr. P. Maciuk
4. Lublin, the castle church of the Holy Trinity, interior according to „Album” by A. Lerue 1857 (fasc. III, table 2). Reprod.: P. Maciuk.

bliskie jest pokrewieństwo techniki malarskiej w dekoracji lubelskiej lub sandomierskiej — z trocką”⁵¹.

Kościół zamkowy w Lublinie

Około r. 1825, w czasie przebudowy zamku lubelskiego, pokryto najprawdopodobniej także nowymi tynkami kościół Trójcy Św. — zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz. Słuch o zdobiącej go wspaniałej dekoracji bizantyjsko-ruskiej zaginął. Na pierwszy ślad istnienia malowideł — zresztą mało konkretny — wpadł Kazimierz Stronczyński, który w ramach specjalnej delegacji rządowej przygotował *Opisy zabytków starożytności w Gubernii Lubelskiej przez Delegację wysłaną z polecenia Rady Administracyjnej Królestwa w latach 1852-1853 zebrane...* Senator i zasłużony badacz kultury polskiej sprawozdaje, że we wnętrzu kościoła Trójcy Św. „...*widać nie staranne, ale niezawodnie pierwotne malowidło różnokształtne gotyckie okna wyobrażające; odpadła warstwa późniejszego zabielenia pozwala jeszcze widzieć malowidła na ścianach i sklepieniu zbyt to jednak małe próbki, aby można było odgadnąć przedmiot, który przedstawiać miały...*”⁵².

50. Tamże, s. 229 i 239. I w tym wypadku zgadzam się z Hoppenem co do dokładnego gładzenia *opsis*, być może właśnie „pękiem szmat”, o czym w odniesieniu do rosyjskich malowideł pisze W. W. Filatow, op. cit., s. 60.

51. J. Hoppen, op. cit., s. 238.

52. K. Stronczyński, *Opisy zabytków starożytności w Gubernii Lubelskiej przez Delegację wysłaną z polecenia Rady Administracyjnej Królestwa w latach 1852 i 1853 zebrane, rysunkami w 2-ch*



A. Troki, zamek na wyspie po odbudowie, sala w południowym skrzydle, ściana południowo-zachodnia z fragmentami oryginalnych tynków pod malowidła, 1410-1470 (?), stan obecny. Fot. A. Szymańska
 A. Troki, the castle on an island after reconstruction, chamber in the south wing, south-west wall with fragments of original plaster foundation of paintings, 1410-1470 (?). Photo: A. Szymańska



B. Troki, zamek na wyspie, sala w południowym skrzydle, ściana południowo- wschodnia, widoczne ślady postaci (?) w glifie środkowego okna. Fot. A. Szymańska
 B. Troki, the castle on an island, chamber in the south wing, south-est wall, visible traces of figure (?) in the reveal of the central window. Photo: A. Szymańska



C. Lublin, kościół Trójcy Św. na zamku, fragment lewej strony nawy. Odkrycie malowideł ug akwareli B. Kopczyńskiego z r. 1918. Repr. P. Maciuk

C. Lublin, the Holy Trinity church in the castle, fragment of the lest side of the nave. The discovery of murals according to a water colour by B. Kopczyński, 1918. Repr. P. Maciuk.

D. Lublin, kościół Trójcy Św. na zamku, fragment ściany zachodniej nad chórem. Odkrycie malowideł ug akwareli B. Kopczyńskiego z r. 1918. Repr. P. Maciuk

D. Lublin, the Holy Trinity church in the castle, fragment of the west wall over the choir. Reprod. P. Maciuk



Pierwsza uwaga nie ma nic wspólnego z dekoracją bizantyjsko-ruską, natomiast druga pozwala przypuszczać, że były to ślady cennych malowideł. Kilka lat później niemal dosłownie uwagi te powtarza współpracujący ze Stronczyńskim Adam Lerue — rysownik, który zresztą nie wnosi do opisu kościoła Trójcy Św. żadnych nowych danych⁵³.

Dopiero w latach 1897-1899 Józef Smoliński odkrył fragment malowideł na baszcie okrywającej schody wiodące na chór. Warto tu przytoczyć przynajmniej jeden ustęp z opisu Smolińskiego: „Odkryty obraz, a właściwie tablica erekcyjna, malowana jest sposobem freskowym, znanym na Wschodzie już w bardzo odległych wiekach: na tynku wapiennym wyrównano powierzchnię cienką warstwą gipsu i na tem dopiero malowano. Farby są tak silne, że zmyć się nie dadzą: kolory, zwłaszcza zielony, dochował się dotychczas w niezwykłej świeżości... Tło nieba ma kolor ciemno granatowy...”⁵⁴

W opisie odkrytego fragmentu, obok trafnych uwag, istnieje jedna z gruntu błędna. Dotyczy ona warstwy opsis, którą Smoliński mylnie określa jako gips. Ten mylny wniosek wyciągnął on z powierzchniowych obserwacji wierzchniej warstwy tynku (gładkość, duża spójność, twardość itp.).

Problemy technologiczne ani tym bardziej konserwatorskie malowideł lubelskich nie zostały rozwiązane przez sprawozdaną z Petersburga w 1903 r. Cesarską Komisję Archeologiczną, na czele której stali Mikołaj Pokrowski oraz architekt i malarz Piotr Pokryszkin. Ten ostatni odsłonił spod XIX-wiecznych nawarstwień tynkowych część malowideł i zajął się ich oczyszczaniem, ponadto stwierdził występowanie charakterystycznych tynków z wypełniaczem włóknistym, który określił jako konopie, oraz techniki wykazującej „typowe cechy prawdziwych, starych fresków”⁵⁵. Powierzchnia odkrytej przez Pokryszkina polichromii ani metody, jakie stosował nie są znane. Nie znany jest również zakres późniejszych działań Komisji Archeologicznej.

Do zorganizowania już na szeroką skalę prac w kościele zamkowym w Lublinie przystąpiono dopiero w 1917 r. pod kierunkiem Juliusza Makarewicza — zgodnie z ówczesną opinią znawcy ściennych malowideł bizantyjsko-ruskich. Prace odkrywcze i konserwatorskie realizował zespół malarzy z Krakowa: Stefan Matejko (krewny Jana Matejki), Jan Świeży i Władysław Rupa. Wiarygodnym sygnałem o stosowanych przez nich metodach jest krótki artykuł w ówczesnym „Głosie Lubelskim”, w którym czyta-

my: „Prace restauracyjne polegają nie na „przemalowywaniu” a jedynie na „odczyszczaniu” malowideł; miejsca uszkodzone przez nadbijanie są zapelniane specjalnie przygotowywanym kitem a następnie miejsca te są „punktowane” tj. miejsca założone kitem są pokrywane odpowiednim kolorem, łączącym uszkodzone linie rysunku, lecz stare malowidła nie są ruszane, a tylko doprowadza się je specjalnymi środkami do odpowiedniej siły barwnej... praca ta jest nadzwyczaj mozolna... i wymagająca poza artyzmem wykonawców jeszcze nadzwyczajnej wytrwałości, uwagi, cierpliwości i zamięłowania. Przez nasycenie tempery składnikami, które ona utraciła, a przez to stała się martwą w kolorze, kolor ten odżywa, nabiera mocy i staje się tak silny jak gdyby był niedawno malowany... Miejsca zupełnie uszkodzone z powodu całkowitego odbicia lub wypadnięcia tynku w czasie owego nadbijania nie są dziś domalowywane a są tylko zatarte”⁵⁶. Według danych zawartych w artykule, który ukazał się 22 października „obecnie... całe prezbiterium jest już zupełnie wykończony i przedstawia się uprost imponująco”⁵⁷. Uwzględniając datę wydania dziennika można powiedzieć, że prace w prezbiterium trwały mniej więcej pół roku. Z listu zredagowanego 8 sierpnia 1917, a odnaniezonego w łuku tęczowym kościoła w 1987 r., dowiadujemy się, że stan zaawansowania prac jest „w połowie pracy ukończenia prezbiterium”⁵⁸, co w zasadzie pokrywa się z relacją „Głosu Lubelskiego”. Już w październiku 1917 r. „jest prowadzone odbijanie tynku w nawie”⁵⁹, które jednakże wraz ze wszystkimi zabiegami konserwatorskimi zostaje przerwane — jak należy przypuszczać przez Lubelskie Koło Towarzystwa Opieki nad Zabytkami — i przekazane zespołowi Edwarda Trojanowskiego. Większość prac prowadzonych przez ten zespół przypada na lata 1921-1923, kiedy istnieje już Departament Sztuki Ministerstwa WRiOP jako główny inwestor⁶⁰.

Dane technologiczne i techniczne dotyczące ówczesnych prac konserwatorskich w kościele Trójcy Świętej na zamku lubelskim są skąpe i nie zawsze zrozumiałe. Dokumentacji konserwatorskiej wtedy nie robiono, ba, istniała raczej tendencja do trzymania w tajemnicy technologii stosowanych materiałów. Choć brak jest bezpośrednich dowodów, można przyjąć, że przy usuwaniu nawarstwień tynkowych stosowano metodę zalecaną przez Makarewicza. Polegała ona na narzuceniu odpowiednio rozrobionego gipsu na tynk, a następnie po związaniu odbiciu go wraz z nawarstwieciem pokrywającym malowidła⁶¹.

osobnych atlasach zawartemi objaśnione, s. 23 i 24 (rękopis w Gabinetie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie) — druk: *Opisy zabytków starożytności przez Delegację wysłaną z polecenia Rady Administracyjnej Królestwa zebrane w Gubernii Lubelskiej w latach 1844 i 1846*, „Dziennik Powszechny” 1863, nr 114.

53. A. Lerue, *Album Lubelskie*, Warszawa 1857, Oddział I, Poszyt III, s. 17 i 18. por. J. A. Wadowski, *Kościół Lubelskie na podstawie źródeł archiwalnych*, Kraków 1907, s. 67 przyp. 1. Lerue wydając „swoje dzieło” popełnił w znacznym stopniu plagiat, przywłaszczając sobie niemalą część pracy Stronczyńskiego oraz jego współpracowników: por. T. Rutkowski, *Kazimierz Stronczyński jako inwentaryzator zabytków* (w:) *Kazimierz Stronczyński numizmatyk, sfragistyk i inwentaryzator zabytków*, Łódź 1980, s. 63 przyp. 44.

54. Cyt. za M. Walicki, *Malowidła ścienne...*, s. 87 i 88.

55. F. W. Korzałow, *Pamiętnik diewienie-russkiej ikonopisi sochraniszisztsija w czasownie Sw. Trojcy goroda Lubltna* (w:) *Pamiętna naja Knizka Lublinskoj Gubernii*, Lublin 1904, odtąd cztertyj, s. 2 i 3.

56. J. P. (iotrowski ?), *Kościół św. Trójcy na Zamku*, „Głos Lubelski” 1917, nr 292, s. 2.

57. Tamże, s. 3.

58. M. Milewska, *Prace konserwatorskie prowadzone przy malowidłach rusko-bizantyjskich w Kaplicy Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim*, „Studia i Materiały Lubelskie”, t. XIII, 1991, s. 74 oraz fot. 13.

59. J. P. (iotrowski ?), op. cit., s. 3.

60. J. Siennicki, op. cit., 1925, nr 2, s. 43; M. Walicki, *Malowidła ścienne...*, s. 15 i 16.

61. J. Makarewicz, *Malowidła ścienne, ich konserwacja i restauracja*



5. Kraków, kaplica Św. Krzyża na Wawelu, „Modlitwa w Ogrojcu”, 1410. Stan po konserwacji w 1951 r. Fot. E. Rachwał
5. Cracow, the Holy Cross chapel in Wawel Castle, „Prayer in Getsamene” 1410. State after conservation in 1951. Photo: E. Rachwał

Do kitowania ubytków tynku stosowano jakoby masę przyrządzoną „z żywicy, kredy i terpentyny”⁶², co nie znajduje potwierdzenia w oficjalnych wypowiedziach Makarewicza ani bezpośrednich obserwacjach dokonanych w czasie prac konserwatorskich po II wojnie światowej. Odnosna literatura mówi, że „Malowidła przed punktowaniem były zmywane kwasem octowym”, co z kolei pokrywałoby się z metodami Makarewicza, zalecającego jednak przy ich stosowaniu daleko posuniętą ostrożność⁶³.

Wbrew funkcjonującemu przekonaniu brak jest dostatecznych dowodów na to, że malowidła w Lublinie utrwalono figowym mlekiem (tzw. mleczkiem figowym)⁶⁴. Z innych przekazów wiemy, że „mleczko” — płynna mieszanina o nieznanym składzie — służyło do usuwania pobiał wapiennych, które po zwilżeniu nim jakoby kruszały, odślaniając malowidło⁶⁵. Natomiast jak wynika z relacji „Głosu Lubelskiego”, wzmacniano warstwę malarską pod względem mechanicznym (spójności), przyczepności do tynku (adhezji) oraz optycznym (nasycenia barw) słabą temperą, zapewne jajeczną, o czym jako o metodzie konserwatorskiej mówi sam Makarewicz.

Rozwiązanie artystyczno-estetyczne — dalekie od wspólniejszych wymogów konserwatorskich — w generalnym założeniu było słuszne. Oto co pisze

na ten temat J. Siennicki: „Z pewnej ilości zachowanych w dobrym stanie punktów określono położenie poszczególnych linii, konturów, oraz płaszczyzn, które zakładano w uszkodzonych miejscach kolorem, odpowiadającym dawnym dobrze zachowanym tonom... Gdy tylko okazała się większa luka, pozostawiano ją bez dopełnienia, aby w ten sposób nie wnieść nowego, indywidualnego pierwiastka do dzieła starego mistrza”⁶⁶. W praktyce realizację prac artystyczno-estetycznych odbiegały od tak sformułowanego założenia — i to zarówno w zespole Makarewicza, pracującym w prezbiterium, jak i Trojanowskiego, pracującym w nawie. Siennicki jako konserwator lubelski wyraża opinię, że „... w malowidłach nawy... kompozycje nie zostały uzupełnione ani przemalowane. Niestety nie da się tego powiedzieć o prezbiterjum i łuku tęczowym, który uległ w wielu wypadkach zniekształceniu. Usterek tych udało się całkowicie uniknąć podczas późniejszych prac, wykonanych przez prof. E. Trojanowskiego...”⁶⁷ Podobnie M. Walicki w odniesieniu do prac przeprowadzonych w nawie mówi, że „Ta pieczętowita, ściśle konserwatorska restauracja, odbiega w sposób korzystny od bardziej efektywnie nazewnątrż przeprowadzonej restauracji prezbiterjum...”⁶⁸ W rzeczywistości brak jest jakichkolwiek podstaw do tego, aby wystawiać negatywną ocenę Makarewiczowi, a pochlebnią Trojanowskiemu⁶⁹. Zważywszy zaś, że prace prowadzone przez zespół tego pierwszego były w jakimś sensie pionierskimi, wytyczały bowiem linię postępowania konserwatorskiego, zwłaszcza pod względem artystyczno-estetycznym, należałoby w ocenie dać pierwszeństwo Makarewiczowi.

Jeśli chodzi o wypowiedzi na temat techniki malowideł lubelskich, to są one zróżnicowane, a nieradko sprzeczne. Smoliński i Korallów określają ją jako technikę freskową, mając zapewne na myśli malowanie na świeżym, nie związanym tynku. Natomiast autor artykułu w „Głosie Lubelskim” podaje, że ściany autor malował w r. 1415 temperą nadworny malarz Jagiełły. Również Tomkowicz mówi, że „Malowidła wykonane są farbami alla tempera na wygładzonym gruncie wschodniego opisu...”⁷⁰ Obie wypowiedzi oparte są na wiadomościach uzyskanych od Makarewicza, który mylnie rozumiał technikę bizantyjsko-ruską mówiąc, że „Bizancjum doprowadziło malowanie temperą do doskonałości... Hermeneia podaje nam dokładny opis, jak przyrządzano grunt na murze pod malowanie temperą”⁷¹. Walicki opiera się na wnioskach Cesarskiej Komisji Archeologicznej, według której „... malowidła nawy wykonano na mokrym tynku, odmiennie niż malowidła prezbiterium... te

racya (w.): *Pamiętnik pierwszego Zjazdu Miłośników Ojczystych Zabytków w Krakowie w dniach 3 i 4 lipca 1911 r.*, [Kraków] 1912, s. 111.

62. J. Siennicki, op. cit. 1924, nr 1, s. 23.

63. Tamże oraz: J. Makarewicz, op. cit., s. 111; R. Leszczyńska, *Działalność konserwatorska Juliusza Makarewicza (Malowidła ścienne)*, „Ochrona Zabytków” 1968, nr 2, s. 32.

64. Wiadomość podana przez M. Walickiego (*Malowidła ścienne...*, s. 15 oraz tamże przyp. 10) nie znajduje potwierdzenia w zamieszczonej przez niego literaturze.

65. S. Makarewicz, *Bizantyjsko-ruska polichromia katedry Sandomierskiej* (praca doktorska 1973 r., mszps w ATK), s. 54, przyp. 88;

tenże *Fundacja i założenia...*, s. 130 (14) oraz przyp. 95 — tam literatura.

66. J. Siennicki, op. cit., 1924, nr 1, s. 23.

67. Tenże, tamże, 1925, nr 2, s. 43.

68. M. Walicki, *Malowidła ścienne...*, s. 16.

69. Stwierdzam to na podstawie osobiście prowadzonych prac konserwatorskich w latach 1974-1978. Por. też M. Milewska, op. cit., s. 68, 69 i 75.

70. S. Tomkowicz, *Średniowieczne malowania ścienne odkryte w kaplicy na zamku w Lublinie*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, t. II, 1922, s. XLI i XLII.

71. J. Makarewicz, op. cit., s. 99.

ostatnie wykonano na suchym murze przy czym zastosowano retusze temperowe”⁷².

Cerkiew bazylianów w Supraślu

Jeśli chodzi o malowidła supraskie, wzmianki o działaniach konserwatorskich i technice są marginalne, co nie pozbawia ich jednak wartości. Najstarsza odnosi się do 1 poł. XIX w., kiedy to „*Ikony i ikony malowane na ścianach al fresco odnowiono w 1826 staraniem [opata] Leona Jaworskiego*”⁷³. Na przełomie r. 1852 i 1853 dokonano w Supraślu lustracji cerkwi, o czym protojerj Sitkiewicz pisze następująco: „*Gdy weszliśmy na poddasze cerkwi, zastaliśmy sklepienie pokryte wodą prawie że po kolana. Wskutek tego malowidła freskowe na sklepieniach zostały uszkodzone, co stało się powodem do pobielenia całej cerkwi wapnem*”⁷⁴. W r. 1887, po około ćwierćwiecznym okresie pokrycia malowideł pobiałami wapiennymi, „*zostały odkryte freski przez oczyszczenie i zmycie pokrywającej je pobiałki... Miejsca uszkodzone naprawiono... Malowidłem ściennym i ozdobnym wzorom pozostawiono w większości taki wygląd, jaki ukazał się po ich obmyciu wodą*”⁷⁵.

Inaczej relacjonuje proces odświeżania malowideł Batuszkow pisząc, że „*freski zakryte wapnem oczyszczono suchym sposobem*”. Wrogie stanowisko, jakie przejawia on wobec unitów, łączy z zarzutem pobielenia przez nich całego wnętrza cerkwi wapnem. Niemniej relacje Batuszkowa co do technologii i konserwacji są obiektywne i cenne. „*Dzięki sprawozdaniu — pisze Batuszkow — artysty-malarza W. W. Griaźnowa, który dostarczył nam niezbędnych danych o wynikach swych badań — przeprowadzonych w latach 1866, 1886 i 1889 — w dawnej świątyni w Supraślu, mamy możliwość mówić o losach cennego malarstwa ikonowego... Za wyjątkiem kopuły i jednego sklepienia całe wnętrze soboru zostało zamalowane przez unitów wapnem. Przy badaniu kopuły i po zdjęciu ze ścian wapiennych nawarstwień odkryły się freski — niewątpliwie współczesne budowie świątyni, czego dowodzi sam sposób przyrządzenia narzutu, którego dolna warstwa okazała się zmieszana z włóknistymi roślinami i słomą*”⁷⁶.

Najwięcej wiadomości o malowidłach, a jednocześnie krytycznych uwag pod adresem wykonawców prac renowacyjnych w cerkwi przekazał Piotr Pokryszkin, pisząc m.in. „... w tym roku [1910 — S. S.]... *malowidła naprawiono bez wiedzy Cesarskiej Komisji Archeologicznej; artysta-malarz Bodalew zadawalając naprawił tylko twarze — ale napisy, partie poniżej głów, draperie przeleciał po konturach i kolo-*

rach w pośpiechu, niedbale i niewiernie. Nieodzwoną będzie rzeczą zczyścić tę niedbałą i niedokładną restauracją... Kopuła... i ornamenty wokół okien grubo i niewiernie odnowione w krzyczących anilinowych tonach... Nowe, niezręczne poprawki wylizane wyżej — sprzeczne z wyobrażeniami — od razu rzucają się w oczy i oburzają”⁷⁷.

Pokryszkin poczynił także ciekawe uwagi technologiczne: „*Na niektórych nimbach zachowało się złoto, a pod nim widnieje czarnomalinowy ton*”; gdzie indziej mówi, że „*nimby. przyjęły ciemnoczerwony, prawie czarnoczerwony ton*”. W przypisie wyjaśnia to zjawisko następująco: „*W czasie badania przez W. K. Mjasojedowa Spasa — Nieriednickiej cerkwi w Nowogrodzie — dzięki wskazówkom G. O. Czirikowa — wyjaśniono, że minia z czasem czarnieje*”⁷⁸. Minia mogła wchodzić w skład szybko schnącej, płynnej mieszaniny, przyrządzonej zapewne na bazie oleju lnianego, odpowiadającej dzisiejszemu mikstionowi. Na taki odpowiednik mikstionu, którym smarowano żądane miejsce, kładziono płatki złota.

Kaplica Św. Krzyża na Wawelu

Pierwsza publikowana wiadomość o malowidłach w kaplicy świętokrzyskiej na Wawelu pochodzi z r. 1826, kiedy to rosyjski archeolog i paleograf Piotr Keppen stwierdził, że „*na sklepieniu jednej z kaplic... nad obrazami malowanymi al fresco, jak nasze malowidła korsuńskie, widać rosyjskie napisy...*”⁷⁹ Józef Muczkowski w swej pracy z 1858 zapisał dwie liczące się uwagi: „*Całe kaplicy wnętrze pokryte jest malowidłami na tle niebieskim ...*” i dalej „... *głowy u wszystkich ze złocistymi na około kregi, które w wielu miejscach już w kawałkach odpadły, w drugich zaś całkiem znikły*” oraz „*W lunecie nad drzwiami widać złociste, w czterech stronach obwodu swego... po trzy promienie mające koło*”⁸⁰.

W artykule opublikowanym w 1860 r. Józef Łepkowski przekazuje m.in. taką informację: „*Malowidła na niebieskim tle, które zdobią wnętrze kaplicy, na pierwszy rzut oka podobne są do malarstwa al fresco — jednak bliżej badane nie wykazują, jako polichromia, tego rodzaju cech*”⁸¹. Jest ona o tyle cenna, że mówi o stanie sprzed restauracji prowadzonej w kaplicy po 1860 r. przez Izydora Jabłońskiego, polegającej w dużym stopniu na przemalowaniu i niezręcznej rekonstrukcji znacznych partii malowideł.

Zasady techniczne ściennego malarstwa bizantyjsko-ruskiego ujął najtrafniej Marian Sokołowski. Po przeszło stu latach — licząc od słynnej wystawy polsko-ruskiej we Lwowie w r. 1885 — jego celne uwagi tym bardziej zasługują na uznanie, że w swej

72. Wyjątkowo podaje tu opinię opublikowaną dopiero po II wojnie światowej — M. Walicki, *Polichromia kościoła...*, s. 184.

73. P. Bobrowski, *Materiały dla geografii i statystyki Rosji... Grodzieńska gubernija. Czast utworaja*, Sanktpietierburg 1863, s. 1031.

74. Cyt. za N. Dałmatow, *Supraslskij Błagowieszczenskiej Monastyr*, Sanktpietierburg 1892, s. 424 i 425.

75. Tamże, s. 438 i 439.

76. P.N. Batuszkow, *Bielorussija i Litwa*, rozdz. *Objasnieniya k risunkom*, S-Pietierburg 1890, s. 141.

77. P.P. Pokryszkin, *Błagowieszczenszkaja cierkow w Supraslskom*

monastyrze (w: *Sbornik Archeologiczeskich statiej podniesiennyj grafu A.A. Bobrinskomu...*, S-Pietierburg 1911, s. 232.

78. Tamże, s. 233 i 237.

79. P. Keppen, *Spisok russkim pamiatnikom služaszczim k sostawleniju istorii chudożestw...*, Moskwa 1822, s. 119.

80. J. Muczkowski, *Dwie kaplice Jagiellońskie w katedrze krakowskiej*, Kraków 1858 (także 1859), s. 21 i 22.

81. J. Łepkowski, *Die Heiligengeist- und beil. Kreuz-Capelle der Krakauer Domkirche*, „Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale”, Wien 1860, t. V, s. 294.

pracy badawczej do dyspozycji miał on tylko jeden zabytek tego rodzaju w Polsce, właśnie malowidła w kaplicy Św. Krzyża, inne dekoracje bowiem nie były jeszcze odkryte. Sokołowski posługiwał się także przekazami pisanyymi jako teoretycznym materiałem wyjęciowym i porównawczym, niezbędnym do wyciągnięcia właściwych wniosków. Oto co pisze na temat techniki: „*Dekoracje nasze są wykonane w sposób zbliżony do fresku, tj. farbami rozcieńczonymi wodą na wilgotnym, wapiennym i do tego osobno przygotowanym tynku... Mają one cechę rzemieślniczą i musiały być uskutecznione mniej więcej tą samą metodą, którą się jeszcze dzisiaj w klasztorach góry Athos używa... Mistrz nie używa kartonu, ale szkicuje na tynku odrazu kompozycję, oznacza wymiary pojedynczych figur i zakreśla nimbusy koło głów wielkim cyrklelem, na jednym końcu którego osadzony jest pędzel. Pomocnik jego, jeden lub kilku, odpowiednio do wielkości zadania, wypełnia draperiami kontury... nie tykając przytem głów zupełnie... jak jego zadanie się kończy, mistrz wraca do tych samych figur i uwydatnia pędzlem w rękę swobodnie trzymany... rysy pojedynczych twarzy... inny jeszcze kładzie koło głów i scen napisy... Taką drogą praca zbiorowo i prędko przychodzi do skutku*”⁸².

Przeciwną opinię o technice malowideł świętokrzyskich na Wawelu wyraża Feliks Kopera, wykazując zresztą nieznaną mu przyczynę: „*Artyści malowali temperą na podkładzie kredowym czyli farbami tartej i mieszanymi z klejem i białkiem, farby te nadawały malowidłom wyrazistość barw*”⁸³. W *Dziejach malarstwa w Polsce* w rozdziale *Malowidła ściennie ruskie* omawia on tylko technikę dekoracji sandomierskiej, pisząc zupełnie co innego: „*Technika tych obrazów jest freskowa, to jest malowano je na świeżej zaprawie tynkowej farbami mineralnymi rozrobionymi w wodzie. Twarze, ręce i nogi i niektóre drobne szczegóły malowano temperą, tj. farbami suchymi łączonymi klejem i żółtkiem*”⁸⁴. Niewątpliwie ta opinia jest bliższa prawdy.

Niezmiernie ciekawa jest praca Alojzego Riegla opublikowana w 1904 r., w której przeprowadził on wnikliwą analizę problemów konserwatorskich występujących w kaplicy Św. Krzyża. Riegl uwzględnił prawdopodobne zmiany w zakresie wystroju malarzkiego w przeszłości, przedstawia sugestie i wnioski oraz ostrą krytykę działań restauracyjnych prowadzonych po 1860 r. przez Izzydora Jabłońskiego. Uwagi, które wyszły spod pióra jednego z czołowych znawców zabytków i teoretyków konserwatorstwa w ówczesnej Europie sformułowane zostały w znacznym stopniu przy współdziałaniu czołowych przedstawicieli polskiego świata naukowego i artystycznego (Sokołowski, Tomkowicz, Makarewicz i inni).

Jedną z ciekawszych hipotez wysuniętych przez Riegla było twierdzenie, że „*malowidła te już na*

dlugo przed XIX-wiecznym przemalowaniem przeszły restaurację. Tę starszą restaurację musiało zapewne poprzedzić zniszczenie znacznej części tych malowideł najstarszych”⁸⁵. Riegl twierdzi dalej, że dekoracje żeber sklepiennych i częściowo draperie zostały wykonane w technice olejnej — odmiennie niż postacie. Taka sytuacja — konkluduje austriacki uczony — „*zmusza do wniosku, że należy się liczyć z dwiema różnymi restauracjami i według wszelkiego prawdopodobieństwa, tym samym z dwoma różnymi dawnymi restauratorami, z których jeden malował olejno, inny temperą: pierwszy w głównej mierze motywów dekoracyjnych, drugi zajął się malowaniem figur*”⁸⁶. Riegl przypuszcza, że odnowienie malowideł w kaplicy świętokrzyskiej (być może po pożarze dachu i koniecznej odbudowie) mogło nastąpić jeszcze przed r. 1500 lub wkrótce potem. „*Co się tyczy wreszcie relacji między restauratorem malującym olejno a tym temperą, to w rzeczy samej mogą przyjąć — pisze Riegl — że działali oni równocześnie*”⁸⁷.

Powyższych twierdzeń i przypuszczeń nie można podważyć, poza mało prawdopodobnym stosowaniem techniki olejnej. Odnawianie malowideł ściennych i tablicowych kręgu kultury bizantyjskiej praktykowane było na ziemiach ruskich i innych, na co mamy niezbitę dowody⁸⁸. Nie można więc wykluczyć, że takie zabiegi — podyktowane okolicznościami — miały miejsce na terenie Polski. Nie sposób jednak przyjąć hipotezy Riegla bezkrytycznie ze względu na ingerencję konserwatorską Makarewicza po r. 1904, nie mówiąc już o niefortunnych działaniach Jabłońskiego po r. 1860. Także rozróżnienie techniki olejnej od temperowej (tłustej ?) — jeśli istotnie one występowały — byłoby zadaniem trudnym, co nie znaczy wcale, że takie badania przy użyciu nowoczesnych metod laboratoryjnych nie powinny być kiedyś przeprowadzone.

Uwagi Riegla na temat działań Jabłońskiego są niezwykle ostre: postępowanie takie nazywa „*ciężkim przestępstwem*”, a jego samego „*szkodnikiem*”. Ale wiele jego wypowiedzi wskazuje na to, że świadom jest, iż na polskim gruncie rodzi się nowoczesna myśl konserwatorska. Szacunek dla autentyki i wierność prawdzie historycznej, a zarazem powściągliwość w usuwaniu rekonstrukcji i uzupełnień, jeśli pod nimi brak oryginału, potępienie wszelkich zabiegów nie liczących się z ratowaniem substancji zabytkowej (tynku, warstwy malarzkiej, złocień) oraz jej sztucznego upiększania i odtwarzania (przemalowywanie, rekonstruowanie odbiegające od charakteru i stylu oryginału), zasada jasno określonej linii postępowania konserwatorskiego — oto główne myśli, jakie można prześledzić w pracy Riegla. Jednocześnie widzimy w niej załaski krytyki konserwatorskiej, o której powstanie apelował Józef E. Dutkiewicz i wielu innych badaczy, a która właściwie nigdy się w Polsce nie narodziła⁸⁹.

82. M. Sokołowski, *Rzecz o malarstwie. Obrazy* (w:) *Wystawa archeologiczna polsko-ruska urządzona we Lwowie w roku 1885*, Lwów 1886, s. 20.

83. Tamże, syp. 281.

84. Tamże, syp. 283.

85. F. Kopera, *O malarstwie bizantyjskim w Polsce*, „Polskie Muzeum”, Kraków [1906], R. I., z. VIII, s. 2.

86. Tenże, *Dzieje malarstwa...*, s. 133.

87. A. Riegl, *Die Restaurierung der Wandmalereien in der Heiligenkreuzkapelle des Domes auf dem Wawel zu Krakau*, „Mitteilungen...”, Wien 1904, t. III, syp. 280.

88. A. J. Uspienski, *Carskije ikonopisy i żywopisy XVII w. Słownik*, Moskwa 1910, s. 35, 83, 147, 313-317; por. S. Stawicki, *Technika...* 1971, 1, s. 20; tenże, *W sprawie techniki malowideł ściennych w cerkwi pw. św. Jerzego w Tyrnowie*, „Ochrona Zabytków” 1973, nr 2, s. 132.

89. Por. L. Krzyżanowski, *Dyskusja o konserwacji malowideł ściennych*, „Ochrona Zabytków”, 1968, nr 3, s. 76.

Kościół katedralny w Sandomierzu

Rewelacyjne odkrycie malowideł w prezbiterium katedry sandomierskiej w 1887 r. było dziełem przypadku, skłoniło ono jednak władze kościelne i świat naukowy do zajęcia się tym zabytkiem w sposób szczególny, o czym świadczą licznie powoływane komisje i duży rozgłos, jaki nadano całej sprawie.

Początek działań miał miejsce w 1913 r., kiedy to Karol Frycz i Jan Talaga odkryli i oczyścili część dekoracji odpowiadającej jednemu przesłtu. Prace ich wg relacji ks. Rokosznego przebiegały w trzech etapach: „*usunięcie pobiałej wapiennej, narzuconej na obrazy; wymycie wydobytych z pod warstwy wapna malowideł; wreszcie wyretuszowanie ich*”⁹⁰. Ze sprawozdań Frycza dowiadujemy się, że „*Przed odmyciem część niezabielona malowideł wydawała się mało zniszczona i bardzo jednolita w tonie... gdyż nagromadzony brud wypełniał szczelnie... wszelkie rysy, oraz pokrywał plamy z wapna i tynku... Brud ten tworzył jakby delikatną, przejrzystą zasłonę... Po dokładnym wyczyszczeniu chlebem wystąpiły wyraźnie poszczególne barwy i surowa ostrość linii, lecz zarazem okazała się wielka mnogość rys i drażnień... Zabielenie wapnem z nierównomiernym zatarciem tynku, a zwłaszcza... nasiękiwanie ściany, by pobiała lepiej się czepiała muru, pozostawiło wielką ilość uszkodzeń ...*”⁹¹.

Rokoszny pisze, że „*Pod względem techniki są nasze obrazy, jak sądzimy, freskami. Tylko twarze, ręce, nogi i niektóre drobne szczegóły wykończono temperą*”. Powtarza też opinię Eugène Viollet-le-Duca, że „*malarze bizantyjscy nie używali kartonów, lecz malowali od razu na ścianie... niekiedy... wyjątkowo znajdują się na ścianach rytu ślady... I właśnie w Sandomierzu — pisze dalej — zachodzi ten wypadek. Wprawdzie malarz nie trzymał się ściśle rytów dróg; były mu one widocznie tylko szkicem szybko rzuconym dla oryentacji... Tynk pod farbami jest biały, gładki jakby polerowany, dobrze spoisty; wierzchnia jego warstwa mieszana jest z delikatnym włosem*”⁹². Uwagi ks. Rokosznego — mimo że nie był konserwatorem ani technologiemi — są trafne i cenne, i w dużym stopniu pokrywają się z przepisami Hermenei Dionizjosa z Furny, w których mowa jest o bezpośrednim ryciu konturów w świeżym tynku, a nie odciskaniu ich poprzez karton.

Prace konserwatorskie w katedrze sandomierskiej zostały wznowione dopiero na początku lat trzydziestych przez J. Makarewicza. Usuwał on pobiałę przy pomocy wspomnianego tu już „mleczka” o nieznanym składzie oraz wzmacniał kolorystycznie warstwę malarską, zapewne tak samo jak w Lublinie, „*przez nasycenie tempery składnikami, które ona utraciła*”.

Zgodnie z zaleceniami komisji, której przewodniczyli Andrzej Oleś (Konserwator Zabytków na woj. krakowskie i kieleckie) oraz Jerzy Remer (Konserwator Generalny RP) „*zostało powzięte postanowienie oczyszczenia malowidła... zaś gdzie malowidło zostało już zniszczone bezpowrotnie, postanowiono pomalować*

tak, aby nowe malowanie nie tłumilo starożytnego ...”⁹³. W zaleceniach tych czuje się koncepcje artystyczno-estetyczne, które wystąpiły już w odniesieniu do kaplicy Św. Krzyża na Wawelu, a następnie kościoła zamkowego w Lublinie. Makarewicz realizował te koncepcje niemal dosłownie, nie rekonstruując scen ani figur na dużych ubytkach, a jedynie wypełniając puste płaszczyzny kolorem neutralnym w granicach zakreślonych czerwonymi pasami imitującymi obramienia.

Katedra ormiańska we Lwowie

Odkryte w 1925 r. fragmenty malowideł ściennych w katedrze ormiańskiej we Lwowie wzbudziły swego czasu zainteresowanie i żywą dyskusję. Niestety, nieodpowiednie użytkowanie świątyni i zaniedbania — co najmniej już od pół wieku — fatalnie odbiły się na stanie zachowania tego zabytku. Z tych i innych względów trudno byłoby dzisiaj skonfrontować materiały publikowane, jakie ukazały się w okresie międzywojennym, ze stanem faktycznym malowideł. Ale publikacje z tego okresu zasługują na dużą uwagę.

B. Janusz potwierdza m.in. metodę odsłaniania malowideł ściennych przekazaną nam przez Makare-



A

B

6. Lwów, katedra ormiańska, malowidła we wnęcie okiennej w prawej nawie bocznej, I poł. XVI w.: A — św. Jakub Apostoł (?), u dołu z lewej fundator; B — św. Jan Ewangelista, u dołu z prawej św. Prochor. Stan z lat 1935-1939. Fot. K. Skórski

6. Lvov, the Armenian cathedral, paintings in window recess in the side nave to the right, first half of the sixteenth century: St. James the Apostle (?), on the left — the founder; B — St. John the Evangelist, at the bottom, to the right — St. Prochor. State from 1935-1939. Photo: K. Skórski

90. J. Rokoszny, *Średniowieczne freski w katedrze sandomierskiej*, „Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce”, Kraków 1914, t. IX, z. III i IV, s. 452.

91. Tamże, s. 466 i 467.

92. Tamże, s. 466.

93. A. Wyrzykowski, op. cit., s. 4 i 5.

wicza (choć sam stosuje inną). Oto co pisze: „Na ogół używa się obecnie do tego gipsu, którym do grubości 2-3 cm narzuca się warstwę tynkową odpadającą z nim razem po wyschnięciu i po uderzeniu młotkiem”. Z relacji Janusza wynika, że wskutek spęczenia oryginalnego tynku usunął on późniejszą „... warstwę tynkową z pomocą płaskiego, szerokiego nożyka, trzymanego niemal równoległe do powierzchni ściany zamalowanej”, bez „użycia wody do zmiękczenia tynku”, którą stosowano niekiedy jako ewentualne ułatwienie zabiegu. Na temat techniki mówi, że „Pierwszy rzut oka wskazuje, iż mamy do czynienia z najklasycyźniejszymi freskami, tzn. malowidłem kładzionem na świeżej zaprawie tynkowej farbami mineralnymi rozrobionymi w wodzie w ten sposób, by się wiązały z zaprawą. Twarze i ręce zdają się być malowane temperą, tj. farbami suchymi związanymi klejem i żółtkiem”⁹⁴. Wyszczególnia ponadto trójwarstwowy układ malowideł — podłoże konstrukcyjne (nośne), podłoże wyrównujące (tynk) i warstwę malarską. „Ściany świątyni — pisze — stanowi dziki kamień o powierzchni bardzo nierównej; nierówności te wyrównano zaprawą czysto wapienną, zmieszaną z sieczką, krajanem tykiem brzoźowym i włosiem lnianym. Włosień dodawano tylko w tych miejscach, gdzie trafiały się większe nieco płaszczyzny gładkie w kamieniu... Zaprawa ta odznacza się nadzwyczajną białością i dochodzi do 1 1/2 — 2 cm grubości, wygładzoną jej powierzchnię pokryto właśnie freskami w stanie jej jeszcze świeżym niezaschniętym”⁹⁵.

W sprawozdaniu Janusza występują pewne niejasne sformułowania, wynikające z braku pełnej znajomości techniki bizantyjskiej. Malowidła ściennie kręgu bizantyjskiego noszą niekiedy cechy tempery dlatego, że pewne barwniki ucierano na spoiwie organicznym ze względu na lepszą mechanikę łączenia się ich z cieczą kleistą niż ze zwykłą wodą. Co do włókien lnianych (nazywanych mylnie włosieniem), to występowały one zgodnie z przepisami *Tipika* tylko w warstwie *opsis* (wierzchniej), np. w tynkach *supraskich*.

Wywody Janusza znalazły poparcie w ekspertyzie P. Chołodnego i W. Peszczańskiego, zamieszczonej w formie listu otwartego w „Starej Ukrainie”. Czytamy w nim m.in., że „... nowoodkryte malowidła w katedrze ormiańskiej we Lwowie... zostały wykonane techniką freskową. Wyprawa (grunt) przyrządzona została z czystego wapna (bez piasku) wymieszanego z włóknami lnianymi i słomą — typowy dla tego okresu skład gruntu pod fresk... *Tempera* lekko zmywa się silnym ługiem, np. NH_4OH . Farba fresku nie zmywa się, ponieważ jest ona zespolona podstawowymi związkami CaO i CO_2 . Freski ormiańskiej katedry HN_4OH nie zmywa. Kwas octowy na odwrót zmywa fresk a nie zmywa tempery. Odkryte freski zmywają się kwasem octowym... Zestaw farb dla freskowych malowideł jest bardzo ograniczony. Malowidła kated-

ry ormiańskiej mają ten szczególny charakter powierzchni i koloru, jaki występuje w *al fresco*”⁹⁶.

Zupełnie przeciwstawne zdanie o technice malowideł katedry ormiańskiej miał Józef Piotrowski, który powołując się na opinię Jana Rutkowskiego twierdził, że „*Nie są to najklasycyźniejsze freski, jak mylnie ogłoszono* [„Słowo Polskie” — S. S.] *lecz zwyczajne malowidła temperowe*”⁹⁷. Kilka lat później Tadeusz Mańkowski cytował opinię S. Matusiaka, który m.in. twierdził, że „*Malowidła wykonane są farbami temperowymi bezpośrednio na warstwie wypolerowanego gładko gipsu. Potarte zwilżoną szmatką, farby pozostawiają ślady barwników... co stwierdza najlepiej, że nie mamy do czynienia z freskami*”. Natomiast — czytamy dalej w pracy Mańkowskiego — „*mamy tu do czynienia z techniką temperową jajo-wą. Farby kładzione są bezpośrednio na suchym tynku. Spoiwo farby tworzą rozbejtane całe jaja, mydło i woda. Obecność mydła, jak się zdaje, nadaje barwom pewną matową miękkość*”⁹⁸.

Myłne interpretowanie przez Matusiaka *opsis* jako warstwy gipsu nie jest pierwszym tego rodzaju nieporozumieniem. Podobne zdanie o wierzchniej warstwie tynków w kościele zamkowym w Lublinie wyraził J. Smoliński. Natomiast opinia J. Rutkowskiego, który zresztą nie specjalizował się w malarstwie ściennym, o technice malowideł ormiańskich we Lwowie, wykonanych jakoby *alla tempera*⁹⁹, ma zapewne swe źródło w błędnych przekonaniach Makarewicza, który nieco uporczywie zaliczał ściennie malowidła kultury bizantyjskiej do techniki temperowej.

Mańkowski idzie jeszcze dalej pisząc, że „*Charakter sztalugowy malowidłom tym nadaje także użycie w nich temperowej techniki, właściwej malarstwu sztalugowemu, a nie monumentalnemu, którego typową techniką jest technika al fresco*”¹⁰⁰. Analogie innych dekoracji typu bizantyjskiego w Polsce przeczą jednakże rzekomo sztalugowemu charakterowi zachowanych fragmentów w katedrze ormiańskiej. Wystarczy porównać chociażby scenę *Naigrwanie* w Lublinie wraz z jej szczegółami przypominającymi obraz ikonowy. A w ogóle problemów techniczno-technologicznych nie sposób rozwiązać na podstawie sprzecznych z gruntu opinii i braku jakichkolwiek rzeczowych badań laboratoryjnych, w obecnych warunkach trudnych do przeprowadzenia.

Należałoby tu zasygnalizować jeszcze jedno ważne źródło — ormiańskie traktaty o sztuce malarskiej. Są one prawie nieznanne i wymagałyby odrębnych studiów. Ormiańskimi przekazami pisanymi pochodzącymi z XVI i XVII w. zajmowano się głównie ze stanowiska językoznawczego, a tymczasem są one niezwykle cenne jako zbiory przepisów technicznych, tym bardziej że niektóre ich kopie powstały na terenie ówczesnej Polski. Zachowała się środkowa część rękopisu z ok. 1511 r., przechowywana w klasztorze mechitarzystów na wyspie S. Lazzaro w Wenecji, któ-

94. B. Janusz, *Odkrycie fresków średniowiecznych w katedrze ormiańskiej*, „Słowo Polskie”, Lwów 1925, nr 161, s. 6.

95. Tenże, tamże, nr 163, s. 6.

96. List opublikowany w: M. Hołubec, *Widokrytja serednowiecznych fresku u wirnenskomu sobori u Luowi*, „Stara Ukraina” 1925, nr VII-X, s. 126.

97. J. Piotrowski, *Katedra we Lwowie w świetle restauracji i ostatnich odkryć*, Lwów 1925, s. 32.

98. T. Mańkowski, op. cit., s. 126. Skład spoiwa użytego do przyrządzania farb określony był, jak można przypuszczać, tylko „na wyczcucie”.

99. Tamże, s. 126 oraz przyp. 1 i 2.

100. Tamże, s. 134.

ra obok przepisów technicznych zawiera także wzorniki rysunkowe świętych, ornamentów, inicjałów itp.¹⁰¹, czego odpowiednikiem ruskim jest *Licewoj podlinnik*.

Na szczególną uwagę zasługuje kopia *rad dla malarza (wasn nakhaszi)*, spisana ze starszego rękopisu w r. 1518 w Kamieńcu Podolskim. Zawiera ona przepisy odnoszące się do malarstwa ściennego, z których jeden brzmi: „... *wapno mieszać z wodą, następnie dodać trochę piasku i znów mieszać, następnie do wapna dodać drobne części tkaniny lnia-nej, tym pociągnąć mur i wygładzić go, aby schnął dwa lub trzy dni. Na tym można szkicować i malować farbami pędzlem... przed użyciem jakiegokolwiek farby musisz zrobić rysunek klejem rozpuszczonym w ciepłej wodzie...*”¹⁰². Z tego jednego choćby przepisu widać zbieżność z receptami *Hermenei* (etapowość prac, rysunek wstępny), *Tipika* (dodatek piasku do zaprawy) oraz ruskich *Podlinników* (rysunek farbami przyrządzonymi na kleju).

Ormiańskie malarstwo ścienne niewątpliwie wykształciło własne cechy stylistyczne i techniczno-technologiczne, mieszczące się jednak w ramach tradycji i doświadczeń artystów działających w kręgu kultury bizantyjskiej. Trudno też przyjąć tezę Mańkowskiego, że „*W technice malarskiej odmiennie od bizantyjskiej, bliżsi byli artyści ormiańscy, muzułmańskiego Wschodu, aniżeli chrześcijańskiego Bizancjum*”¹⁰³. Co najmniej problematyczne byłoby również łączenie przepisów wyszłych spod pióra Ormian z księgą *Liber sacerdotum* zachowaną za pośrednictwem świata arabskiego, ale wywodzącą się w dużej mierze ze źródeł grecko-egipskich¹⁰⁴.

Kolegiata w Wiślicy

Zachowane fragmenty dekoracji wiślickiej zostały odkryte dopiero po I wojnie światowej w czasie prac budowlano-konserwatorskich prowadzonych po zniszczeniach wojennych. W literaturze, jaka się ukazała na ten temat w okresie międzywojennym, wzmianek typu konserwatorskiego i techniczno-technologicznego jest mało albo są bez znaczenia. Zacytować należałoby jednak Tadeusza Szydłowskiego oraz Wojśława Molè. Pierwszy pisał: „*Odpadnięcie tynków dobyło na jaw resztki cennej polichromii... Część tej polichromii trzeba było skazać na zagładę, a mianowicie malowania sklepienne... Resztki tych sklepiennych malowideł odjęto, lecz uległy one później prawie zniszczeniu. Polichromie ścian bocznych odkrywano z całą ostrożnością spod tynków, nie udało się jednak przeprowadzić tej operacji bez pokaleczenia malowideł, odstających wskutek wstrząsów podczas bombardowania*”¹⁰⁵. Opis ten, mówiący o bezsilności służb konserwatorskich, uzupełnił Molè: „...nie-

które bowiem części już lewo trzymały się ściany... toteż przytwierdzono je żelaznymi sztyfcikami”¹⁰⁶.

Problem rozwiązania artystyczno-estetycznego polichromii wiślickiej poruszają obaj uczeni. „*Doprowadzenie do harmonijnego estetycznego wyglądu całości ścian, w których są obecnie duże wyrwy i puste pola, na razie zabilowane, będzie bardzo delikatnym artystycznym zadaniem*”¹⁰⁷ — pisze Szydłowski. Z kolei w uwagach W. Molè — nie wolnych od istotnych błędów jeśli chodzi o technikę malowideł — czytamy: „*Technika więc punktowania powinna być bardzo ostrożnie zastosowana. Pod uwagę należy brać także technikę malowideł, która nie jest freskowa lecz raczej zbliżona do tempery w specjalnej procedurze rusko-bizantyjskiej... Konieczny więc byłby pewien kompromis, któryby z jednej strony nie naruszał zasad ochrony zabytków, a z drugiej odpowiadał także estetycznym potrzebom wnętrza kościelnego. Mógłby on polegać na tym, żeby zaokrąglić i uzupełnić neutralnym kolorytem główne kompozycje i najcenniejsze zachowane z pośród figur...*”¹⁰⁸.

Uwagi końcowe

Z omówionych wyżej tekstów źródłowych i przyczynkarskich można wyciągnąć pewne wnioski odnoszące się nie tylko do ściennych malowideł bizantyjsko-ruskich, ale także w ogóle malowideł ściennych w Polsce. Ich lektura upoważnia do postawienia tezy, że sztuka monumentalna wywodząca się z kręgu kultury bizantyjskiej stała się w dużym stopniu bodźcem do szczególnego zainteresowania się problemami techniczno-technologicznymi i konserwatorskimi tego rodzaju malarstwa. Zaszczepiona na polskim gruncie sztuka wschodnia wniosła oryginalne i nieprzemijające wartości do naszej genetycznie związanej z chrześcijaństwem zachodnią kulturą.

Przekazy źródłowe, jak rzadko które inne, dostarczają stosunkowo bogatych i wiarygodnych danych technologicznych. Wynika z nich, że stosowane do wykonania malowideł materiały, skądinąd wysokiej jakości, to:

1. złoto w płatkach — niewątpliwie zastosowane we wszystkich malowidłach powstałych w Polsce, oprócz cerkwi w Posadzie Rybotyckiej, gdzie brak jest dowodów na jego istnienie;

2. glina czerwona (rubrica) rozumiana szeroko: jako ugier czerwony (palony), czerwień żelazowa lub po prostu różne naturalne mieszaniny glinokrzemianów i tlenków żelaza;

3. cynober — pigment naturalny lub przyrządzany sztucznie, drogi i stosowany powściągliwie w malarstwie ściennym (jego istnienie stwierdzono w malowidłach supraskich);

101. Tamże, s. 128 oraz przyp. 3 i 4. Por. też F. Macler, *Catalogue des manuscrits arméniens et géorgiens de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1908; tenże, *Notice d'un document d'iconographie arménienne* (w:) *Documents d'art arméniens, De arte illustrandi*, Paris 1924, s. 25 i d.

102. T. Mańkowski, op. cit., s. 128 i 129 oraz przyp. 2. Por. też F. Macler, *Documents...*, s. 15.

103. Tamże, s. 130.

104. M. Berthelot, *La chimie au moyen âge*, Paris 1893, t. I, s. 23

oraz 180 i d.; J. M. Stillman, *The story of alchemy and early chemistry*, New York 1960, s. 202 i 203.

105. T. Szydłowski, *O odbudowie kolegiaty wiślickiej*, „Ochrona Zabytków Sztuki” 1930-1931, z. 1-4, s. 94.

106. W. Molè, *Kilka uwag o malowidłach ściennych w Wiślicy*, tamże, s. 100.

107. T. Szydłowski, op. cit., s. 94 i 95.

108. W. Molè, op. cit., s. 101.

4. zestaw różnorodnych pigmentów odpowiadający paletcie ściennej oraz potrzebom artystycznym i ikonograficznym;

5. naczynia do przechowywania farb — ilość naczyni musiała się mniej więcej pokrywać z ilością niezbędnych kolorów (utrzymywanych jako farby w stanie ciekłym), których używano do rysunku wstępnego, podmalowania postaci, architektury itp., ciemnego podmalowania pod błękit nieba (tzw. rief), w postaci walorowych odcieni do etapowego kilkukrotnego rozjaśniania i ciemnych podkreśleń, do światła w postaci czystej bieli, błękitu imitującego niebo, środka klejącego płatki złota i in.

Z przekazów tych możemy także wnioskować o stopniu zainteresowania sztuką bizantyjsko-ruską i szacunku, jakim ją darzono, czego dowodem są sprawozdania kanoników kapituły sandomierskiej i wizyty kanoniczne biskupów krakowskich. Takich prób ratowania malowideł ściennych oraz powściągliwości w podejmowaniu radykalnych decyzji nie odnotowujemy w owym czasie w żadnych innych przypadkach związanych z remontami zabytkowej architektury i jej wnętrza.

Lakoniczne, ale niezwykle cenne wzmianki w kronice supraskiej zwracają uwagę na jednoznaczne związki monasteru bazylijskiego w Supraślu ze sztuką serbską, czego przykładem są zachowane fragmentarycznie malowidła ściennie z cerkwi p. w. Zwiastowania MP. Pomijając problemy historyczne oraz artystyczno-ikonograficzne niełatwe do rozstrzygnięcia (brak *corpus delicti*), trzeba podkreślić zbieżności techniczno-technologiczne tych malowideł — głównie w obrębie tynków — z przepisami *Tipika*.

Również wzmianki i uwagi znajdujące w literaturze XIX i XX w. rzucają ciekawe światło na zainteresowanie malowidłami bizantyjsko-ruskimi — ich stroną techniczną i technologiczną, a także problemami konserwatorskimi.

W określeniu techniki przeważały opinie „na oko” i „na wycucie”, często były mylne, nie poparte żadnymi dowodami, niekiedy sprzeczne i zgoła chaotyczne (dyskusje o malowidłach zamkowych w Trokach oraz w katedrze ormiańskiej we Lwowie). Czasami jednak były zadziwiająco bliskie prawdy, a ich autorzy wykazywali znajomość (przynajmniej w pewnym zakresie) przekazów pisanych i dużą intuicję (Sokołowski, Rokoszyński). Trafiły się oceny oparte o skromne wprawdzie analizy chemiczne (Chodźny, Peszczański), wzbudzające jednak zaufanie.

W opiniach rosyjskich badaczy widać wyraźną skłonność do określania techniki ściennych malowideł bizantyjsko-ruskich jako techniki freskowej, tzn. malowania farbami w stanie ciekłym na świeżym, nie związanym tynku wapiennym. Wnioski takie płynęły niewątpliwie z doświadczenia i znajomości tego rodzaju zabytków z terenu ziem rosyjskich i ruskich.

Zastanawiać może nieco uporczywe zaliczanie sposobu wykonywania niektórych z omawianych malowideł do techniki temperowej (Makarewicz, Mańkowski na podstawie opinii Matusiaka i Rutkowskiego, Kopera, Molè, Walicki i inni). Na tle wypowiedzi piszącego niemal pół wieku wcześniej Sokołowskiego, konfrontującego ściennie malarstwo bizantyjsko-ruskie z przekazami pisanymi, opinie po-

wyższych przedstawicieli sztuki i nauki są wyraźnym cofaniem się wstecz.

Dużym nieporozumieniem było również oznaczenie *opsis* jako warstewki gipsu (Smoliński, Matusiak, Mańkowski), co było wynikiem nie tylko braku badań laboratoryjnych, ale także nieznamomości określonych traktatów malarskich.

W zakresie konserwacji widać w przytoczonej literaturze poszukiwanie i kształtowanie się określonych metod technicznych. Są to sposoby odświeżania malowideł (przy pomocy cienkiego narzutu gipsowego wprowadzonego na powierzchnię nawarstwień, noża, szpachli, młotka itp.), oczyszczania ich powierzchni (przy pomocy chleba — działania mechaniczne, kwasu octowego — działania chemiczne), likwidowania spęczeń tynku (przy pomocy metalowych sztyfcików i gwoździ a także gipsowych zalewek), wzmacniania warstwy malarskiej (przy pomocy odpowiednio rzadkiej emulsji naturalnej — tempery jajecznej). Pobiałe wapienne usuwano mechanicznie — metodą suchą i na mokro, zwiłżając nawarstwienia wodą. Efekty tych prostych działań mogły być różne. Problem polegał bowiem na prawdopodobnym rozmywaniu słabo skarbonizowanych części wapna i niepożądanym wypełnianiu nim pęknięć, rysów i szpar w warstwie malarskiej i tynku.

Z krytycznych uwag co do działań konserwatorskich i rozwiązań artystyczno-estetycznych, które wynikały z etyki zawodowej, wyłaniają się wyraźne załączki krytyki konserwatorskiej *sensu stricto* (Pokryszkin — malowidła w cerkwi supraskiej, Riegl — kaplica Św. Krzyża na Wawelu, Siennicki i Walicki — kościół zamkowy w Lublinie). Nie oznacza to oczywiście, że rację bezwzględnie mieli krytykujący — różnego rodzaju argumentami posługiwano się niekiedy dowolnie, a z naszego punktu widzenia zgoła krzywdząco (Siennicki, Walicki w odniesieniu do Makarewicza).

Zauważmy również, że zabiegi konserwatorskie (rozumiane jako działania techniczne i artystyczne), jakie miały miejsce do II wojny światowej, zrodziły część nazewnictwa konserwatorskiego. Wszak już przed kilkudziesięciu laty wchodzi w użycie (jeszcze jako słowa zapożyczone) takie wyrażenia jak *kit* i *kitowanie* (odpowiednio przyrządzona masa zaprawowa do wypełniania ubytków tynku oraz sama czynność) lub *punktowanie* (uzupełnianie różną metodą ubytków warstwy malarskiej), którego odpowiednik *retusz* w dzisiejszym słownictwie konserwatorskim ma raczej zabarwienie pejoratywne.

Ze zdjęć zamieszczonych w czasopiśmie „Południe” i publikowanych skromnych opisów konserwatorskich można wyciągnąć wnioski, że już w okresie międzywojennym powstała koncepcja tzw. plam neutralnych (określanych przez Piotrowskiego jako ton neutralny a przez Molè jako koloryst neutralny), polegająca na zamalowywaniu wolnych przestrzeni farbami w kolorze lokalnym, stanowiącym wypadkową otoczenia. Wówczas też pojawiła się tendencja do estetycznego rozwiązywania wnętrza jako całości, uwzględniająca wartości artystyczne i historyczne malowideł, architektury i wyposażenia tego wnętrza (np. kompromis między zasadami ochrony substancji zabytkowej i jej stroną artystyczną

a estetycznymi potrzebami użytkownika danego obiektu architektonicznego — malowidła w Wiślicy w opinii Molè).

Potępienie działań nie liczących się z substancją zabytkową dzieła i prawdą artystyczną — nie mówiąc już o innych racjach krytyki — świadczy, że na polskim gruncie kształtowała się twarda etyka zawodo-

wa, która dzisiaj pozwala nam widzieć poważne wady dawnego wykonawstwa konserwatorskiego, a jednocześnie zmusza nas do szacunku i obiektywnej oceny tych wartości, które wnieśli dawni konserwatorzy. Deprecjonowanie, a nawet wręcz niezauważanie ich wkładu w powstanie i rozwój myśli konserwatorskiej jest krzywdzące i mija się z prawdą.

A Contribution to the History of Byzantine-Rus' Murals in Poland. Technique and Conservation

The Byzantine-Rus' murals which were created in the Crown and Lithuania between the turn of the fourteenth century and the mid-sixteenth century hold a special place in Polish history and art. They remain fascinating not only from the ideological-artistic point of view but also as regards their technical-technological and conservation aspects. This article presents a review of knowledge concerning the technique of the murals' execution and the problems connected with their conservation which are available in accessible source material and literature published prior to the second world war. The article discusses studies on the non-extant painted decorations of the Benedictine Holy Cross church in Łysiec and the royal bed chamber in Wawel Castle (commissioned by Władysław Jagiełło from Rus' artists), the surviving fragments of murals from the Uniate church in Supraśl (middle of the sixteenth century), the murals in the Sandomierz collegiate, founded by Władysław Jagiełło, the murals in the castle in Troki (fifteenth century?) of which only fragments of the original plaster have survived, murals in the Holy Trinity church in Lublin castle and the Basilian church in Supraśl, the decorations of the Holy Cross chapel in Wawel cathedral, paintings in the cathedral in Sandomierz, fragments of decorations in the Armenian cathedral in Lvov and the collegiate church in Wiślica.

Sources mention high quality material which testify to the rank of the commissions and the rank of the wall decorations in question. The material included gold leaf (hammered gold) applied probably in all Byzantine-Rus' paintings produced in the former Kingdom of Poland and Lithuania; the so-called rubrica — red clay, understood broadly as natural combinations of silicates and iron oxides; vermilion — a red pigment in the form of a natural mineral or prepared artificially; a group of pigments indispensable for the production of paints used for completing the paintings by stages by placing consecutive patches of light hues and dark emphasis; vessels (most probably non-absorbent) for storing liquid paint — the number of such vessels corresponded more or less to the number of colours required for the execution of a given painting.

As a rule, the technique of the murals was determined „by intuition” which often led to serious misunderstandings. Certain scholars (M. Sokołowski, J. Rokoszny) revealed, however, apart from considerable intuition also a correct comprehension of the Byzantine-Rus' treatises on painting technique. Attempts were also made to draw conclusions upon the basis of chemical analyses which, in accordance with existing laboratory facilities, were modest but thorough (W. Peszczański, P. Chłodny).

In the domain of conservation, the classification of the technique of the Byzantine-Rus' paintings by J. Makarewicz to the tempera group (accepted also by Matusiak, Rutkowski and others) influenced the reinforcement (not always desirable and rather harmful) of the paint layer with diluted distemper, probably egg. Acetic acid was used for the removal of calcareous residues of plaster. The painting was disclosed with the aid of a thin layer of gypsum introduced onto the surface of later layers and then chipped off together with them. Disclosure was also accomplished by a more direct method based on the use of knives, hammers and spatulas. Blistered plaster was fastened onto the wall with nails as well as liquid gypsum which filled the spaces between the plaster and the wall.

Artistic-aesthetic solutions reveal a tendency towards obtaining proper artistic expression i.e. one which would take into consideration both the authenticity of the work of art and the state of its preservation. So-called neutral patches are employed, and recommended in those parts of the painting which are totally ruined and provide no bases for reconstruction. The reflections of A. Riegel show distinct beginnings of conservation critique which can be discerned also in the remarks and directives of the Russian Imperial Archeological Commission concerning the Supraśl murals.

It must be stressed that regardless of the discrepancies between the emerging professional ethics and conservation work which in many instances was unsatisfactory, one simply must notice the permanent progress of conservation thought in Poland. A brief survey of source material and various studies proves that our contemporary technical-technological and conservation knowledge — if only as regards Byzantine-Rus' murals — has a rich tradition and deserves our attention.