

Katedra w Faras – historia przenoszenia i konserwacji malowideł (1961–1974)

W latach 1960–1970 na terenie dzisiejszego pogranicza Egiptu i północnego Sudanu przeprowadzona została akcja ratowania zabytków w związku z budową Tamy Asuańskiej i planowanym zalaniem tych terenów¹. Archeolodzy z różnych krajów odkryli wówczas świątynie i budowle, których ściany zdobiły unikatowe malowidła nubijskie o tematyce chrześcijańskiej. Natychmiast podjęto decyzję o zabezpieczeniu jak największej liczby zabytków oraz o konieczności wykonania transferów malowideł ściennych. Ich największy zespół stanowią te z katedry w Faras, odkryte przez polską misję archeologiczną pod kierunkiem prof. Kazimierza Michałowskiego, która prowadziła badania w latach 1961–1964. Zgodnie z ustaleniami Kampanii Nubijskiej UNESCO, połowa uratowanych zabytków miała trafić do kraju prowadzącego wykopaliska. Na tej podstawie 67 malowideł stało się własnością Muzeum Narodowego w Warszawie². Pozostałe zostały umieszczone w Sudańskim Muzeum Narodowym w Chartumie.

Stan zachowania malowideł przed wykonaniem transferów

Malowidła z katedry wykonane były w technice temperowej na warstwie pobiału pokrywającej tynk wapienny lub mułowy na podłożu kamiennym, cegle palonej albo mułowej³. Podczas użytkowania katedry – przeprowadzanych kilkakrotnie przebudów i remontów – jej ściany pokrywane były nowymi tynkami i malowidłami. W wielu miejscach występowały trzy, a nawet cztery warstwy chronologiczne zapraw, pobiał oraz dekoracji malarskich. Niektóre starsze malowidła całkowicie przysłonięto nowymi, zostały przemalowane lub dodano do nich nowe elementy⁴. Po usunięciu piasku zalegającego we wnętrzu świątyni znajdowały się one w różnym stanie zachowania (il. 1)⁵. Miały rozległe ubytki, często zachowały się jedynie fragmenty kompozycji. Szczególnie ucierpiały górne partie wielu przedstawień malarskich, ponieważ

il. 1 | fig. 1

Odkrywanie malowideł –
Anioł Pański z mieczem;
na zdjęciu od góry: prof.
Kazimierz Michałowski,
Stanisław Jasiewicz,
Marek Marciniak
| Uncovering the
paintings – *Angel of
the Lord with a Sword*;
pictured, from top: Prof.
Kazimierz Michałowski,
Stanisław Jasiewicz,
Marek Marciniak

fot. | photo © Tadeusz Biniewski
/ zbiory dokumentacyjne IKŚiO
PAN | documentation of The
Institute of Mediterranean and
Oriental Cultures of the Polish
Academy of Sciences
(IKŚiO PAN)

¹ Bożena Mierzejewska, *Galeria Faras im. Profesora Kazimierza Michałowskiego. Przewodnik*, Warszawa 2014, s. 13–14.

² Ibidem, s. 13.

³ Kazimierz Michałowski, *Faras. Malowidła ścienne w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 1974, s. 70; Hanna Jędrzejewska, *The Warsaw National Museum: conservation of the mural-painting from Faras*, „Museum” 1966, vol. 19, no. 3, s. 204.

⁴ K. Michałowski, op. cit., s. 69; Stefan Jakobielski, *Malowidła z Faras. Pół wieku po odkryciu* [w:] *Sztuka Afryki w kolekcjach i badaniach polskich*, red. Sławomir Szafranski et al., Szczecin 2014, s. 258–264. Biblioteka Naukowa Muzeum Narodowego w Szczecinie, Seria Etnologiczna.

⁵ Józef Gazy, *Jak odcinano tynki z freskami w Faras i ich konserwacja*, mps niepublikowany, Warszawa 1972, s. 3–8, Instytut Kultur Śródziemnomorskich i Orientalnych Polskiej Akademii Nauk (IKŚiO PAN); dokumentacja z wykopalisk w Faras, zbiory IKŚiO PAN.



nie zachował się dach budowli oraz niektóre szczytowe partie murów. Niesprzyjające warunki atmosferyczne jak słońce, wiatr, burze pustynne oraz wahania wilgotności przyczyniły się do zdegradowania malowideł. Występowały liczne odspojenia między podłożem, warstwami tynków, pobiał oraz warstw malarskich. Oprócz niedostatecznej w wielu miejscach przyczepności i licznych pęcherzy, z powodu osłabionego spoiwa warstwy technologiczne wykazywały małą

spoistość, łatwo się kruszyły i miały miejscowo tendencję do pudrowania. Problemem było silne zasolenie podłoża i migracja soli na powierzchnię malowideł. W momencie odsłaniania ściany były zawilgocone, a szybkie wysychanie powodowało nowe spękania oraz pojawianie się wysoleń. Użyty tynk mułowy był niskiej jakości, nieodporny na działanie wody i dodatkowo osłabiony przez korytarze termitów. Powierzchnia malowideł miała liczne uszkodzenia mechaniczne, otarcia, dość silne zabrudzenia. Znajdowały się na niej gniazda os, ciemne plamy sadzy z lampek oliwnych i inne zanieczyszczenia. Dodatkową przyczyną uszkodzeń twarzy niektórych postaci był wandalizm.

Zdejmowanie malowideł ze ścian katedry⁶

Pierwsze cztery malowidła zdjął ze ścian katedry konserwator Stanisław Jasiewicz. Następne 120 Józef Gazy⁷ podczas trzeciej i czwartej kampanii wykopaliskowej (1962–1964). Kampanie te niemalże w całości poświęcone były zabezpieczeniu i zdejmowaniu malowideł ze ścian⁸. W pracach konserwatorskich pomagali wszyscy członkowie misji. Przed przystąpieniem do prac zbudowano prowizoryczne dachy z trzciny chroniące przed słońcem i zbyt szybkim wysychaniem zawilgoconych ścian. Odspojenia między warstwami tynku oczyszczono i wzmocniono zastrzykami z gipsu, a w razie potrzeby zabezpieczano drewnianymi stemplami. Fragmenty warstwy malarskiej znalezione w zasypie doklejały do malowideł na ścianie⁹. Oczyszczono powierzchnię z brudu, wykwitów solnych oraz gniazd os. Osłabioną powierzchnię warstwy malarskiej utrwaloło słabym roztworem białego szelaku rozpuszczonego w 95-procentowym alkoholu etylowym.

Po zakończeniu oczyszczania i wzmocniania struktury malowideł przystąpiono do naklejenia warstw facingu, czyli bibułki japońskiej, gazy oraz płótna lnianego zabezpieczających warstwę malarską. Jako spoiwo zastosowano mieszaninę bielonego na słońcu wosku, białej jasnej kalafonii i terpentyny weneckiej. Tak przygotowaną masę wprasowywano w warstwy zabezpieczające rozgrzаныmi żelazkami zamontowanymi na długich drążkach (il. 2). Jeśli malowidła były wilgotne, przed położeniem facingu osuszano je za pomocą luster odbijających światło słoneczne. W trudniejszych przypadkach niezbędne okazało się odizolowanie ścian od zawilgoconych fundamentów. Ustawiano wówczas drewniane stemple w dolnych partiach muru i po usunięciu fragmentu ściany, w miejsca te wprowadzano wodoodporną warstwę izolacyjną.

Stanisław Jasiewicz odcinał pierwsze transfery, rozpoczynając odpilowywanie od ich górnej krawędzi. Nad malowidłem budował konstrukcję z drewnianych belek, do których przywiązywał pasy płócienne przyklejone do facingu. Odcięte transfery przekładał na przystawione do ścian konstrukcje o łukowatej powierzchni. Józef Gazy zmienił metodę i zdejmował malowidła, zaczynając pracę od ich dolnej krawędzi. Zastosował też inne, płaskie konstrukcje z drewna i płyt pilśniowych. Do płótna i gazy facingu znajdujących się na marginesach malowidła przyśzywał sznury, które następnie przywiązywał do metalowych haków przymocowanych do

il. 2 | fig. 2

Zabezpieczanie warstwy malarskiej bibułką japońską, gazą, płótnem lnianym oraz masą woskowo-żywiczną, na zdjęciu: Marta Kubiak
 | Protecting the painted layer with Japanese tissue, gauze, linen cloth and beeswax-resin mixture, pictured: Marta Kubiak

fot. | photo © Mieczysław Niepokólczycki / zbiory dokumentacyjne IKSIO PAN | documentation of the IKSIO PAN

⁶ Informacje o przeprowadzonych zabiegach konserwatorskich w relacji Józefa Gazego (J. Gazy, op. cit.) oraz relacji dr. Stefana Jakobielskiego.

⁷ K. Michałowski, op. cit., s. 68.

⁸ B. Mierzejewska, op. cit., s. 40.

⁹ *Biskup Marianos i Matka Boska z Dzieciątkiem*; J. Gazy, op. cit., s. 15a.



tablic, ustawianych ukośnie do ścian. Odcięta warstwa malarska z tynkiem, utrzymująca się na płótnie facingu przez chwilę wisiła na linach (il. 3), po czym ostrożnie odchylano konstrukcję do pozycji pionowej i powoli kładziono malowidło w poziomie – licem do dołu. Nieco inaczej zdejmowano malowidła o wklęsłej powierzchni, jak np. niszę z Matką Boską z Dzieciątkiem czy przedstawienia z łuków. Po naklejeniu facingu, w warstwę wosku wklejano jednym końcem



swobodnie wiszące paski z płótna. Następnie pokrywano je gipsem¹⁰ i usztywniano wkłesłą powierzchnię rusztowaniem z pakuł, gipsu i drewnianych listew. Rozbierano wówczas ścianę od zewnątrz i kładziono transfer poziomo, licem do dołu, opierając go na konstrukcji zachowującej oryginalny kształt malowidła¹¹. Jeśli pod tynkiem malowideł znajdowały się inne, starsze przedstawienia, odpilowywano na początku bardzo delikatnie kompozycje wierzchnie, a dopiero potem zdejmowano te spod spodu. Obiekty dużych rozmiarów dzielono na mniejsze fragmenty¹².

Odcięte malowidła układane były na podkładkach licem do dołu i przygotowywane do ułożenia w skrzyniach i dalszego transportu statkiem do Chartumu lub Warszawy. Przed zapakowaniem ścieniano częściowo tynk od odwrocia, aby transfery były lżejsze i pozbawione nadmiaru kruszących się i zasolonych warstw. Dalsze prace przeprowadzane były jednocześnie w Muzeum Narodowym w Warszawie i Sudańskim Muzeum Narodowym w Chartumie. Zbudowano wówczas transferom nowe podłoża. Odwrocia wzmocnione zostały warstwami zapraw oraz tkanin, które zastąpiły warstwę oryginalnego tynku. Następnie dodane zostały usztywniające konstrukcje nośne. Wówczas można było odsłonić warstwę malarską i przygotować ją do ekspozycji. Transfery po konserwacji stały się stabilne, wytrzymałe na zmienne warunki i dość lekkie.

Konserwacja malowideł w Muzeum Narodowym w Warszawie¹³

Dwa pierwsze malowidła¹⁴ zostały zakonserwowane przez Konstantego Tiunina¹⁵. Wykonał on eksperymentalne konstrukcje, które umieścił bezpośrednio na odwrociach transferów – najpierw położył warstwę gipsu, następnie dodał gipsową kratownicę wzmocnioną drutem aluminiowym. Metoda ta nie sprawdziła się, ponieważ malowidła stały się bardzo ciężkie i w praktyce niemożliwe do ustawienia w pionie¹⁶.

W latach 1962–1969 kierownikiem zespołu konserwatorskiego¹⁷ Muzeum Narodowego w Warszawie została dr Hanna Jędrzejewska¹⁸, chemik i konserwator, która wypracowała własną metodę konserwacji malowideł z Faras. Przez cały czas trwania kierowanych przez Jędrze-

¹⁰ Hanna Jędrzejewska, *Konserwacja malowidła z niszy z katedry w Faras*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1970, R. 14, s. 454.

¹¹ Ibidem, s. 432–433, informacje od dr. Stefana Jakobielskiego, materiał fotograficzny IKŚiO PAN.

¹² *Święty Merkuriusz* w dwóch częściach, *Boże Narodzenie* w czterech, malowidło absydy w pięciu.

¹³ Opis prac na podstawie artykułów dr Hanny Jędrzejewskiej, dokumentacji konserwatorskiej MNW oraz relacji konserwatorów Jerzego Kozłowskiego i Barbary Lewandowskiej.

¹⁴ *Święty Merkuriusz i Anioł Pański z mieczem*; Hanna Jędrzejewska, *Konserwacja dwóch malowideł ściennych z Faras*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1965, R. 9, s. 217.

¹⁵ Eadem, *The Mural Painting from Faras. Ethical and Technical Problems of Conservation* [w:] *Études nubiennes, conférence de Genève: actes du VII^e Congrès international d'études nubiennes, 3–8 septembre 1990*, ed. by Charles Bonnet, Paris 1992, s. 202. Société internationale d'études nubiennes.

¹⁶ Eadem, *Konserwacja dwóch...*, op. cit., s. 227–232; relacja J. Kozłowskiego.

¹⁷ W skład zespołu wchodziła konserwatorzy MNW: Aldona Romanowicz, Maria Wodzińska, Joanna Prosnak, Joanna Tiunin, Wanda Zaufel, Jerzy Kozłowski, Barbara Lewandowska, Leonard Bartnik, Włodzimierz Dec, Leszek Woliński, Ewa Długosz.

¹⁸ H. Jędrzejewska, *The Mural...*, op. cit., s. 202.

il. 3 | fig. 3

Zdejmowanie malowidła *Boże Narodzenie*. Odcięte malowidło zabezpieczone facingiem utrzymuje się jedynie na linach | Detaching *The Nativity*. The cut off painted layer, protected by the facing, is only suspended on ropes

foto: I photo © Andrzej Dziewanowski / zbiory dokumentacyjne IKŚiO PAN | documentation of the IKŚiO PAN



il. 4 | fig. 4

Pracownia konserwacji w Muzeum Narodowym w Warszawie; na zdjęciu kierownik dr Hanna Jędrzejewska | The conservation workshop at the National Museum in Warsaw; pictured is director Dr Hanna Jędrzejewska

fot. | photo © Edward Jędrzejewski / Muzeum Narodowe w Warszawie

jęwską prac konserwatorskich¹⁹ była wykonywana szczegółowa dokumentacja fotograficzna i rysunkowa w skali 1 : 1. Pobierano liczne próbki²⁰ do badań laboratoryjnych oraz na bieżąco prowadzone były dzienniki konserwatorskie. Wszystkie te materiały przechowywane są wciąż w Muzeum Narodowym w Warszawie²¹.

W pierwszej kolejności usunięto z dwóch zakonserwowanych przez poprzednika obiektów warstwy gipsu²², zastępując je warstwami wzmacniającymi, wykonanymi na bazie polioctanu winylu w dyspersji wodnej. Warstwa oryginalna została wzmocniona zaprawą z piasku, kredy i kleju z wklejonym wewnątrz welonem szklanym, a następnie doklejoną płytą pośrednią oraz zamontowaną do niej konstrukcją nośną z płyty pilśniowej.

¹⁹ Eadem, *The conservation of wall-painting from Faras*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1966, R. 7, n° 3, s. 81-89; eadem, *The Mural...*, op. cit., s. 203-205; eadem, *Zagadnienia...*, op. cit., s. 244-247; eadem, *The Warsaw...*, op. cit., s. 204-206.

²⁰ Eadem, *The Mural...*, op. cit., s. 206.

²¹ Zachowana dokumentacja ma jednak charakter fragmentaryczny i nigdy nie została dokończona.

²² Hanna Jędrzejewska, *Zagadnienia konserwacji malowideł ściennych z wykopalisk archeologicznych [w:] Zagadnienia technologiczne konserwacji malowideł ściennych. Materiały z konferencji w Krakowie w dniach 22-24 października 1964 r.*, red. Halina Andrzejewska, Piotr Rudniewski, Warszawa 1965, s. 238-244. Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków (Seria B), 9; eadem, *Konserwacja dwóch...*, op. cit., s. 227-259.



il. 5 | fig. 5

Prace zabezpieczające przy odwróciu malowidła, na zdjęciu: Jerzy Kozłowski
 | Protection procedures performed on a painting's reverse, pictured: Jerzy Kozłowski

fot. | photo © Hanna i Edward Jędrzejewscy / Muzeum Narodowe w Warszawie

Od 1964 roku przystąpiono do konserwacji pozostałych malowideł (il. 4). Prace rozpoczęto od strony odwroci. Transfery, wciąż zabezpieczone facingiem na bazie masy woskowo-żywicznej, położono na podkładkach licem do dołu (il. 5). Przy użyciu skalpeli bardzo precyzyjnie ścieniano tynk do grubości średnio kilku milimetrów, aż do ukazania się warstwy pobiąły. Zdecydowano się na usunięcie oryginalnych zapraw ze względu na ich zły stan zachowania, zasolenie, małą adhezję i kohezję, a także by ułatwić penetrację impregnatu do warstw pobiąły z dekoracją malarską. W miejscach trudnych do zeszkobania zwilżano tynk wodą lub alkoholem. Uzyskiwany w ten sposób piasek był starannie płukany w wodzie destylowanej oraz później użyty do wykonania uzupełnień ubytków malowideł, z których był pobierany.

W czasie usuwania tynku znaleziono fragmenty wcześniejszych malowideł. Zdecydowano się na ich uratowanie i przeniesienie na nowe podłoże. Warstwy zostały precyzyjnie rozdzielone i dzięki temu odkryto dwie starsze spodnie wersje niszy z przedstawieniem Matki Boskiej z Dzieciątkiem w tym monogramy²³, wcześniejsze warstwy malarskie absydy, negatywowe odbicie przedstawienia postaci świętego biskupa w koronie wraz z fragmentami postaci diakona, znajdujące się na spodniej warstwie malowidła ukazującego świętego Kauu²⁴.

²³ Eadem, *Konserwacja malowidła...*, op. cit., s. 435–445.

²⁴ K. Michałowski, op. cit., s. 150.

Proces rozdzielania warstw malarskich wraz z pobiałą był zabiegiem bardzo pracochłonnym. Do tymczasowych zabezpieczeń używano gumy arabskiej, lakieru nitrocelulozowego, bibułki japońskiej i celuloиду²⁵. Warstwy po zabezpieczeniu facingiem rozdzielano mechanicznie ostrymi narzędziami i przenoszono na nowe podłoża nośne, tak jak pozostałe malowidła²⁶.

Po ścienieniu tynku kolejnym krokiem było odsalanie odwrocia poprzez obfite spryskiwanie wodą destylowaną i zbieranie jej kompresami z ligniny, powtarzane kilkukrotnie, aż do uzyskania powierzchni wolnej od soli, które mogłyby krystalizować na powierzchni malowideł i powodować ich degradację. Następnie rozpoczęto budowanie podłoża zastępczego. Do prac od strony odwrocia Jędrzejewska używała polioctanu w dyspersji wodnej Mowilith D 50 z dodatkiem kredy jako stabilizatora²⁷. Unikano w ten sposób rozpuszczalników, które mogłyby naruszyć facing warstwy malarskiej. Po zaimpregnowaniu odwrocia, uzupełniono ubytki w obrębie malowideł prawie suchym kitem na bazie oryginalnego piasku, kredy oraz emulsji polioctanu winylu. Uzupełnienia odróżniano od oryginalnych tynków poprzez dodanie pociętego czarnego włosa z pędzla.

Odwrocia malowideł zostały przesączone klejem i następne pokryte dość płynną warstwą zaprawy z piasku, kredy i polioctanu winylu w dyspersji wodnej (ok. 1 mm), w którą wklejono następnie za pomocą gumowego wałka welon szklany, składający się z bezkierunkowo sprasowanych włókien o dobrej przenikliwości i przyczepności. Następnie ponownie nałożono warstwę zaprawy. Obciążenie całości plastikową kratownicą zapewniło równomierne wysychanie. Po wyschnięciu nałożono kolejną warstwę zaprawy. Dzięki tym zabiegom fragmenty malowidła zostały ustabilizowane. Całość zdezynfekowano od strony odwrocia. Na koniec wklejono przyciętą do kształtu malowidła tkaninę azbestową (grubość ok. 1 cm) za pomocą gęstej i mocniejszej niż poprzednie zaprawy, wprasowując ją w mokrą warstwę drewnianym wałkiem. Taką metodą wzmocniono większość malowideł²⁸ przed zamontowaniem wykonanych na kilka sposobów konstrukcji nośnych (il. 6).

Pierwsze dwa malowidła usztywniono płytą pośrednią²⁹ o kształcie odpowiadającym konturowi malowidła – składała się ona z dwóch sklejonych płyt pilśniowych z wyjmowanymi śrubami mosiężnymi. Za ich pomocą całość przymocowano do stanowiącej prostokątne tło malowidła konstrukcji złożonej z dwóch płyt z wewnętrzną drewnianą kratownicą, przy czym płyta frontowa umocowana została na stałe, a tylna mogła być odejmowana. Powyższa metoda została uproszczona i ostatecznie pozostałe malowidła zakonserwowane pod kierunkiem Hanny Jędrzejewskiej otrzymały konstrukcje nośne³⁰ składające się z dwóch perforowanych płyt pilśniowych z wewnętrzną kratownicą o polach trójkątnych lub prostokątnych, zbudowaną z płyty bądź, w przypadkach większych malowideł, z drewnianych listew sklejonych emulsją polioctanu winylu lub żywicą poliestrową. Uzyskano w ten sposób sztywną i odporną na deformację konstrukcję plastra miodu. Przygotowywane oddzielnie do każdego z malowideł, przyklejane były do ich odwrocia gęstym polioctanem winylu z dodatkiem kredy i obciążane do wyschnięcia (il. 7). Klej przechodził przez perforację płyty pilśniowej, dodatkowo wzmacniając

²⁵ Szczegóły w dokumentacji konserwatorskiej MNW dotyczącej malowideł niszy i absydy.

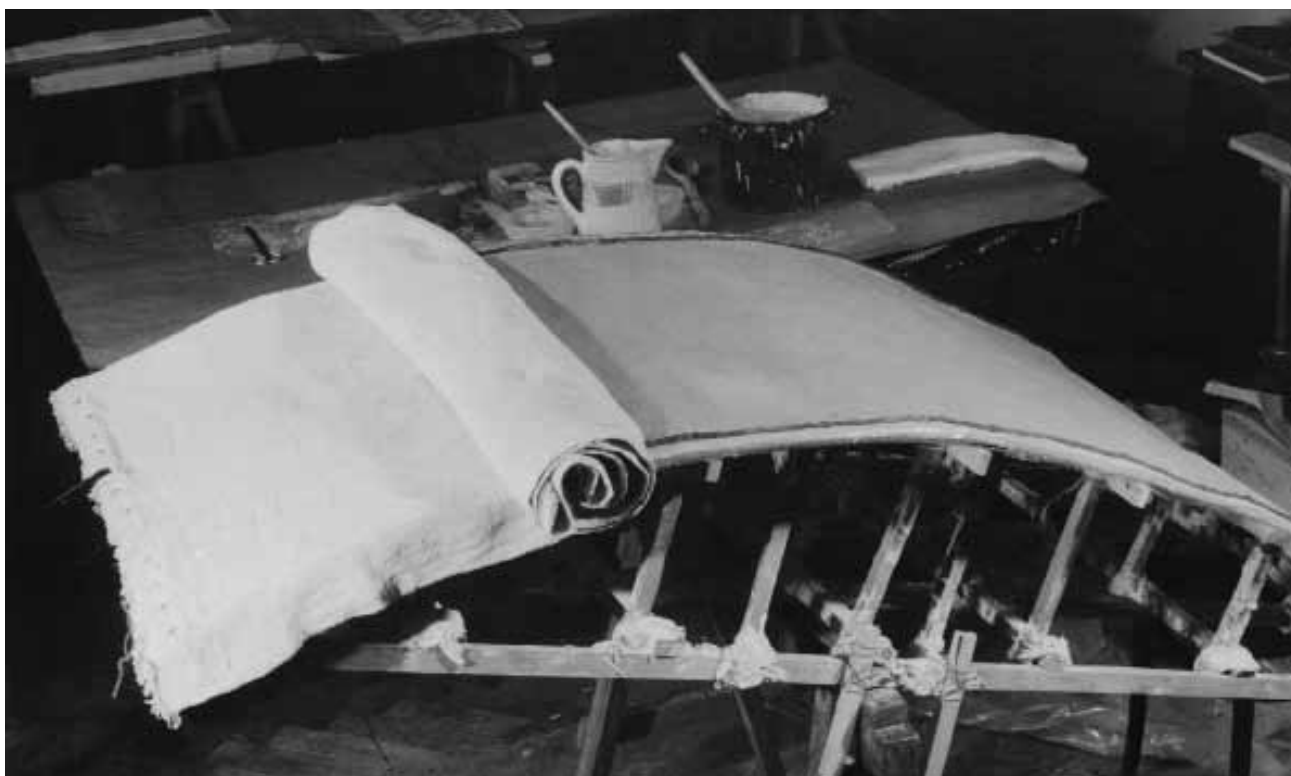
²⁶ Zob. opisy w dokumentacji konserwatorskiej; H. Jędrzejewska, *Konserwacja malowidła...*, op. cit., s. 435–445.

²⁷ Eadem, *The conservation...*, op. cit., s. 85.

²⁸ Schemat pokazujący kolejność warstw wraz z ich recepturą w dokumentacji konserwatorskiej MNW.

²⁹ H. Jędrzejewska, *Zagadnienia...*, op. cit., s. 243–244, 252–254.

³⁰ Eadem, *The conservation of...*, op. cit., s. 85–89; eadem, *The Mural...*, op. cit., s. 204–205.



łączenie. Perforacja płyt spełniała również funkcje wentylacyjne. Konstrukcje nośne otrzymały nieregularny kształt, dopasowany do zachowanego oryginału, nie zwiększając przy tym niepotrzebnie ciężaru transferu. Były one nieco większe od malowidła, tworząc wokół niego niewielki margines. W przypadkach znaczących ubytków, jak np. uszkodzenia głowy, stóp czy nimbu, dodawano więcej tła, aby uzyskać właściwe proporcje kompozycji. Malowidłom o wklęsłej powierzchni – jak nisza czy łuk – skonstruowano indywidualne wzmocnienie z drewnianych listewek, przy czym zachowano ideę dwóch płyt pilśniowych z wewnętrzną konstrukcją usztywniającą. I tak pierwszą płytę złożoną z trójkątów równobocznych przylegających ściśle do siebie wymodelowano bezpośrednio na wypukłym odwrocie i naklejono za pomocą zaprawy bezpośrednio na płótno azbestowe³¹.

Po zakończonych pracach przy odwrociach obracano transfery licem do góry i zdejmowano facing poprzez ekstrahowanie masy woskowo-żywicznej (il. 8). Najbardziej efektywne okazały się kompresy z trichloroetylenem. Miejscami podklejano drobne odspojenia bądź pęcherze występujące na licu malowidła za pomocą poliocianu winylu Mowilith 50³² w alkoholu etylowym³³. Na zakończenie wyrównywano wewnętrzne kity oraz dodawano wokół oryginalnego malowidła zewnętrzne tło z piasku, kredy, pigmentów i poliocianu winylu w dyspersji wodnej o kolorze dopasowanym do danego obiektu.

il. 6 | fig. 6

Nakładanie warstw wzmocniających na odwrocie malowidła pochodzącego z łuku Świętego Jan Chryzostom (Złotousty) | Applying reinforcement layers onto the reverse of the painting from the arch – Saint John Chrysostom (the Golden-Mouthed)

fot. | photo © Hanna i Edward Jędrzejewscy / Muzeum Narodowe w Warszawie

³¹ Eadem, *Konserwacja malowidła...*, op. cit., s. 448.

³² Na podstawie zachowanej etykiety na opakowaniu.

³³ H. Jędrzejewska, *The conservation...*, op. cit., s. 86; używano również alkoholu metylowego (relacja Kozłowskiego).



il. 7 | fig. 7

Montaż konstrukcji
nośnej do odwrocia
malowidła metodą
Hanny Jędrzejewskiej
| Attaching
a superstructure to
a painting's reverse
following Hanna
Jędrzejewska's method

fot. | photo © Hanna i Edward
Jędrzejewscy / Muzeum
Narodowe w Warszawie

W latach 1970–1974 kierownictwo nad pracami konserwatorskimi przejął Józef Gazy³⁴, który wcześniej pracował przy wykonaniu transferów malowideł w katedrze w Faras oraz przy konserwacji malowideł w Sudańskim Muzeum Narodowym w Chartumie. Kontynuując prace konserwatorskie przy malowidłach w Muzeum Narodowym w Warszawie, wprowadził inną metodę przygotowywania konstrukcji nośnej³⁵. Zastosował ją na wzmocnionych uprzednio przez Jędrzejewską odwrociach zakończonych na etapie wklejenia tkaniny azbestowej. Zabezpieczone wciąż facingiem malowidła kładzione były licem do dołu na gładkiej powierzchni przykrytej folią³⁶. Zachowując marginesy, wokół malowidła budowano ramę, która wytyczała końcowy kształt transferu, tym razem regularny w formie prostokąta. Całość zalewano od strony odwrocia zaprawą z piasku i polioctanu winylu w alkoholu z niewielkim dodatkiem kredy. Po wyschnięciu wyrównywano powierzchnię, szlifując ją kamieniami karborundowymi i impregnowano polioctanem winylu w alkoholu, aby zaizolować dobrze powierzchnię przed zamontowaniem konstrukcji nośnej.

³⁴ Eadem, *The Mural...*, op. cit., s. 206.

³⁵ Ibidem, s. 206; informacje od J. Kozłowskiego.

³⁶ Schemat budowy malowidła *Archaniół Michał* (nr inw. 234042 MNW), w dokumentacji konserwatorskiej MNW.



il. 8 | fig. 8

Oczyszczanie warstwy malarskiej – *Biskup Marianos z Matką Boską z Dzieciątkiem*, na zdjęciu Barbara Lewandowska
 | Cleansing the painted layer of *Bishop Marianos and Virgin Mary with Christ the Child*, pictured: Barbara Lewandowska

fot. | photo © Hanna i Edward Jędrzejewscy / Muzeum Narodowe w Warszawie

Konstrukcję w kształcie kratownicy układano z pasków z płyty pilśniowej na odwrociu malowidła zabezpieczonym folią. Po sklejeniu impregnowano ją polioctanem winylu w alkoholu. Przed ostatecznym jej zamontowaniem, na odwrociu malowidła przyklejano tkaninę szklaną żywicą poliestrową Polimal 109 i na jeszcze wilgotną nakładano przygotowaną wcześniej kratownicę i obciążano. Aby lepiej związać konstrukcję z odwrociem malowidła, wykładano kasetony kratownicy paskami tkaniny szklanej i przesączano żywicą poliestrową. Na całość naklejano perforowaną płytę spilśnioną emulsją polioctanu winylu. Po odwróceniu transferu licem do góry przeszlifowano kamieniami karborundowymi zewnętrzne tło malowidła, które w tej metodzie znajduje się kilka milimetrów ponad poziomem oryginału. Wreszcie usuwano facing woskowo-żywiczny z warstwy malarskiej. Boczne ścianki z płyty spilśnionej wzmocniono polioctanem winylu w alkoholu i pokryto trzema warstwami tkaniny szklanej przeklejonej żywicą poliestrową.

W kolejnych konserwacjach malowideł łączono obydwie metody: warstw dublujących metody Jędrzejewskiej i podłoża nośnego Gazego, ale zrezygnowano z warstwy tkaniny azbestowej³⁷. Konstrukcje zbudowane z wykorzystaniem tkaniny szklanej, kratownicy i żywicy

³⁷ Fotograficzna dokumentacja konserwatorska malowidła *Archaniół Michał* (nr inw. 234043 MNW) pokazuje poszczególne etapy prac.

poliestrowej były znacznie lżejsze od wcześniejszych. Z dobrym efektem wykorzystano je również przy konserwacji absydy – malowidła dużych rozmiarach i wklęsłej powierzchni³⁸.

Konserwacja malowideł w Sudańskim Muzeum Narodowym w Chartumie

W Sudańskim Muzeum Narodowym w Chartumie do 1970 roku prace konserwatorskie nad malowidłami prowadzone były pod kierunkiem Józefa Gazego³⁹. W latach 1974–1978⁴⁰ kontynuował je Leonard Bartnik z Muzeum Narodowego w Warszawie, który wcześniej pracował w zespole Hanny Jędrzejewskiej.

Dwa malowidła pochodzące z chartumskiej kolekcji zostały poddane konserwacji w Rzymie⁴¹. Po powrocie do Sudanu z powodu ich złego stanu zachowania zostały ponownie zakonserwowane przez Gazego⁴². W Sudańskim Muzeum Narodowym w Chartumie prace⁴³ rozpoczęły się od położenia malowideł licem do dołu i odsalania kompresami z wody. Ubytki w zaprawie od strony odwrocia uzupełniono zaprawą złożoną z piasku, kredy i słabego roztworu polioctanu winylu rozpuszczonego w alkoholu. Pozostawiono tu pewną grubość oryginalnego tynku, nie ścieniając go do warstwy pobiały, tak jak miało to miejsce w Warszawie⁴⁴. Po starannym odkurzeniu odwrocia wielokrotnie impregnowano powierzchnię, stosując polioctan winylu w alkoholu, aż impregnat przenikał do warstwy pobiały. Następnie Gazy stosował metodę przygotowywania konstrukcji nośnej, którą z powodzeniem zastosował później w Muzeum Narodowym w Warszawie. Wytyczano więc prostokąt wokół malowidła leżącego licem do dołu, pokrywano powierzchnię zaprawą, po jej wyrównaniu i impregnacji naklejano tkaninę szklaną przesączoną żywicą poliestrową oraz kratownicę z pasków formaiki wyklejoną tkaniną szklaną z żywicą poliestrową (il. 9). Po odwróceniu malowidła licem do góry zdejmowano warstwy płótna, gazy, bibułki japońskiej oraz nadmiar wosku, stosując kompresy z benzyny.

Po zakończeniu prac przez Józefa Gazego, w następnych latach Leonard Bartnik doczyszcział benzyną powierzchnię niektórych malowideł z pozostałych zabezpieczeń woskowych. Podklejał też warstwę malarską oraz powstające pęcherze w pozostawionym na odwrocie tynku⁴⁵.

Przygotowanie transferów do ekspozycji

Malowidła z kolekcji Muzeum Narodowym w Warszawie otrzymały nie tylko różne konstrukcje nośne, ale również inne opracowanie uzupełnień. Wynikało to ze zmieniających się koncepcji wykonania podłoży zastępczych i estetycznych rozwiązań. Transfery ukończone przez zespół konserwatorów pod kierownictwem Jędrzejewskiej mają kształt nieregularny z niewielkim

il. 9 | fig. 9

Pracownia konserwatorska w Sudańskim Muzeum Narodowym w Chartumie; przygotowanie konstrukcji nośnej z kratownicy wyklejanej tkaniną szklaną; na zdjęciu Józef Gazy, w tle *Trzej młodzińkowie w piecu ognistym* z Muzeum Narodowego w Chartumie
 | The conservation workshop at the Sudan National Museum in Khartoum; preparing a superstructure (framework lined with glass fibre cloth); pictured: Józef Gazy; in the background: *Three Young Men in the Fiery Furnace* from the Sudan National Museum in Khartoum

fot. | photo © Waldemar Jerke
 / zbiory dokumentacyjne IKSIO PAN | documentation of the IKSIO PAN

³⁸ H. Jędrzejewska, *The Mural...*, op. cit., s. 202. Transferowi i konserwacji malowideł absydy poświęcony jest artykuł Katarzyny Rachuty-Wierniewskiej w tym numerze „Rocznika MNW”.

³⁹ Ibidem, s. 202.

⁴⁰ Informacje uzyskane od Leonarda Bartnika.

⁴¹ H. Jędrzejewska, *Konserwacja dwóch...*, op. cit., s. 217.

⁴² J. Gazy, op. cit., s. 23–24.

⁴³ Ibidem, s. 25–37.

⁴⁴ Ibidem, s. 25; informacje uzyskane od J. Kozłowskiego.

⁴⁵ Informacje uzyskane od L. Bartnika.



marginesem wokół obrysu przedstawienia⁴⁶ (il. 10a), który pozwalał na dowolne umieszczenie transferu na ekspozycji. Kolor uzupełnień tynku w obrębie malowideł wypełniono kitem z użyciem oryginalnego piasku uzyskanego ze ścienionego odwrocia, a więc w kolorze właściwym dla danego obiektu. Ich poziom został lekko obniżony w stosunku do warstw oryginalnych, co miało dawać wrażenie ubytku. Wokół powierzchni malowideł dodano nowe tło obniżone o ok. pięć milimetrów w stosunku do poziomu oryginału, kładzione szpachlą, o chropowatej

⁴⁶ H. Jędrzejewska, *The Mural...*, op. cit., s. 204–205; eadem, *Zagadnienia...*, op. cit., s. 244; eadem, *The conservation of...*, op. cit., s. 86–87.



il. 10 a | fig. 10 a

Malowidło Święta Anna
ukończone metodą
Hanny Jędrzejewskiej
| *Saint Anne*, an example
of Hanna Jędrzejewska's
conservation method

foto: | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

fakturze imitującej tynk i kolorze dobieranym indywidualnie do obiektu. Granicę oryginału i tła zewnętrznego wyznaczał stopień o falistej linii⁴⁷.

Inaczej wykonane zostały zewnętrzne tła w malowidłach, przy których pracami kierował Gazy⁴⁸. Kształt zamknięty został w prostokącie, poziom dodanego tła był wyższy o około dwa, trzy milimetry w stosunku do oryginalnego malowidła (il. 10b). W miejscu granicy między przedstawieniem a tłem utworzono schodek o powierzchni skośnej. Poprzez wlanie zaprawy od strony odwrocia na płaszczyznę marginesów i następnie jej przeszlifowanie, uzyskano tło

⁴⁷ Eadem, *The conservation of...*, op. cit., s. 86–87.

⁴⁸ Eadem, *The Mural...*, op. cit., s. 206; J. Gazy, op. cit., s. 33–34.



il. 10b | fig. 10b

Malowidło *Podróż mędrców ze Wschodu* (fragment *Bożego Narodzenia*)
| *The Journey of the Magi* (detail of *The Nativity*)

fot. | photo © Zbigniew
Doliński / Piotr Ligier / Muzeum
Narodowe w Warszawie

o równej i drobnej fakturze. Uzupełnienia Gazego miały w każdym obiekcie kolor czystego opoczyńskiego piasku. Podobnie opracowano również malowidła w Sudańskim Muzeum Narodowym w Chartumie.

Podziękowania za udzielenie cennych informacji kieruję do uczestników opisywanych wydarzeń: Jerzego Kozłowskiego i Barbary Lewandowskiej, konserwatorów Muzeum Narodowego w Warszawie oraz dr. Stefana Jakobielskiego, archeologa misji wykopaliskowej w Faras.