

# Pat Reeves

---

## Badania i konserwacja szaty pośmiertnej z Paracas

---

Ochrona Zabytków 35/1-2 (136-137), 71-79

---

1982

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## BADANIA I KONSERWACJA SZATY POŚMIERTNEJ Z PARACAS

Odkryte w 1925 r. przez Julio C. Tello w pustynnym rejonie Paracas w południowym Peru cmentarze dostarczyły niewiarygodną wprost ilość tkanin pochodzących z początków ery chrześcijańskiej. Większość z nich to różnego rodzaju części garderoby, zazwyczaj ozdobione haftami. Niewiele wiadomo na temat ludzi, którzy je szyli i nosili. Duża część materiałów została znaleziona przez nieświadomych ich wartości złodziei cmentarnych, którzy oczywiście nie informowali o swoich znaleziskach.

Prace archeologiczne na tym obszarze przede wszystkim miały na celu odkrywanie nowych grobów, a nie odtwarzanie kultury, której były wytworem. Ponieważ zaś groby ujawniają tylko część świadectw przeszłości, przed wyrażeniem jakichkolwiek opinii należałoby przeprowadzić dodatkowe studia.

Również nie są wystarczające informacje na temat samych tkanin, ponieważ zbadano i opisano jedynie mały ich procent. Przypuszcza się jednak, że wszystkie zostaną objęte wszechstronnymi badaniami. Tymczasem zajmujemy się jednym ze znalezionych obiektów — szatą pośmiertną z Paracas, która znajduje się w zbiorach Królewskiego Muzeum Ontario w Toronto<sup>1</sup> (nr katalogowy 931.12.11); zakupiona została w grudniu 1931 r. od J. Gayoso.

Był to udany nabytek, ponieważ jako przykład szaty nie wykończonej ujawnia więcej szczegółów technicznych rozplanowania i wykonania wzoru niż można byłoby wydedukować z egzemplarza gotowego. To, co można zaobserwować na przykładzie tej szaty, niekoniecznie odnosi się do innych obiektów z tego okresu. Mimo to, warto jednak odnotować poczynione obserwacje.

Termin „szata” używany jest przy opisie kostiumów z Paracas, oznacza obszerny prostokątny płaszcz. Wszystkie tego typu okrycia składają się z dwóch zszytych pośrodku pasów materiału, zakończonych z boków dwoma haftowanymi oblamówkami. Do zewnętrznej krawędzi oblamówki przymocowane są na ogół frędzle, nie ma ich natomiast przy miejscach nie wypełnionych haftem. Przypuszcza się, iż dzięki zachowanym w ten sposób odstępom przy doszywaniu frędzli szata da-

wała się drapować swobodniej na ramionach i nadgarstkach użytkownika. Niektóre szaty mają haft jedynie na oblamówkach. Inne zaś, oprócz oblamówek, mają poprzeczne paski lub prostokąty w formie szachownicy, albo też nieregularne powtórzenia motywu lub wzorów z głównej oblamówki. Często wzdłuż wewnętrznego brzegu oblamówki biegnie podlamówka zawierająca zmniejszoną wersję głównego motywu.

Szata będąca przedmiotem niniejszego artykułu została wypożyczona dzięki uprzejmości Amerykańskiego Muzeum Przyrodniczego, gdzie autorka przeprowadzała badania i dokonała interpretacji szczegółów konstrukcji i wzoru. Ekspонат znajdował się w bardzo złym stanie i prawie jedna trzecia całego materiału była zniszczona przez mikroorganizmy. Połowa pozostałej części była również zniszczona przez mikroorganizmy i w wielu miejscach podarta. Mimo to można było odtworzyć pierwotny rozmiar szaty i zamierzony plan haftu.

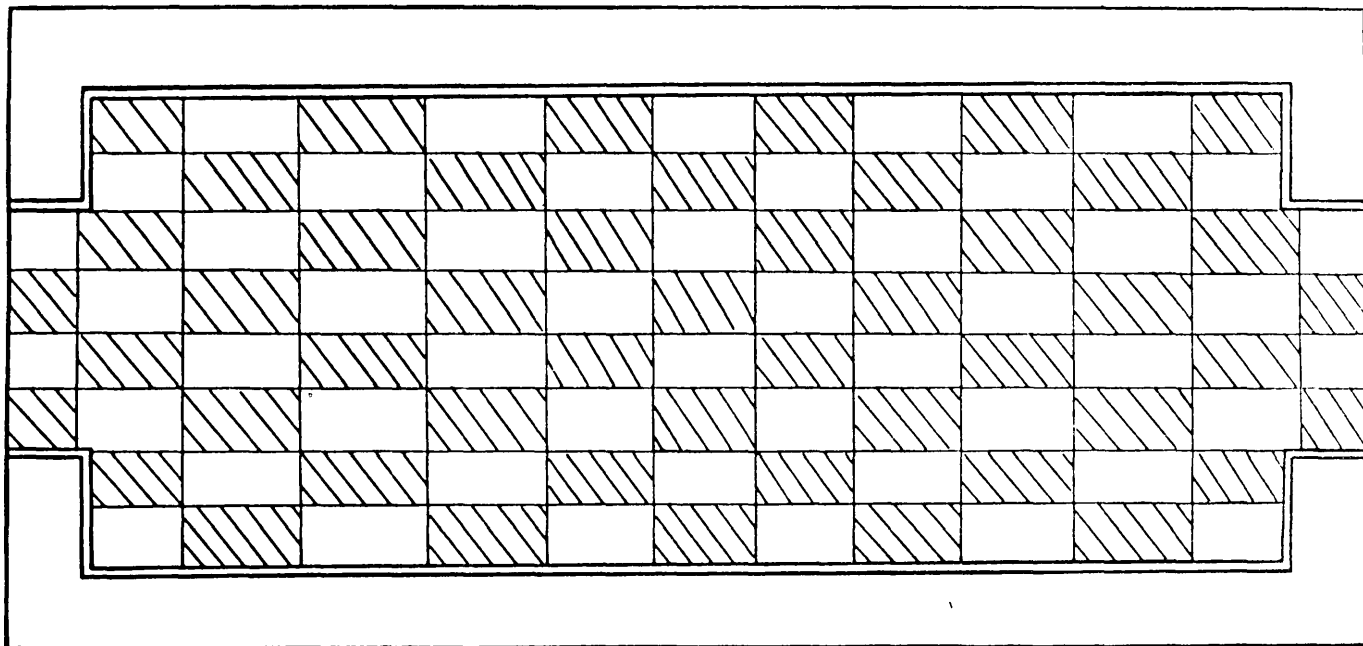
Pierwotne wymiary szaty wynosiły 289 × 131,5 cm i składała się ona z dwóch oddzielnie tkanych materiałów, zszytych pośrodku wzdłuż długości. Szerokość tkaniny, która stanowiła jedną połowę, wynosiła średnio 68 cm, natomiast szerokość drugiej połowy wynosiła 63,5 cm. Prawdopodobnie różnice w szerokości nie były pierwotnie tak duże. Ze względu na dziury i znaczny rozpad tkaniny, jeden z kawałków trzeba było ująć ściślej. W każdym razie obecna całkowita szerokość obydwu części jest mniej więcej jednakowa.

Widoczne rozszerzenie oblamówki górnej w prawym rogu jest częściowo skutkiem rozpadu i uszkodzenia tkaniny, częściowo zaś wynikiem trudności przy jej wyprostowywaniu. Jeśli część ta nawet była pierwotnie trochę szersza, to różnica ta nie przekraczała 5 cm.

Odwrotnie niż w wypadku wielu szat z tego okresu, długie oblamówki nie są haftowane na oddzielnie tkanych paskach. Zamiast nich na miejscu oblamówek zastosowano grubsze i szerzej rozstawione osnowy, tworząc w ten sposób część masywniejszą o splocie płótna (22 × 20, osnowa — wątek). Różnice te można zauważyć na wzorach znajdujących się na tych częściach oblamówek, które nie zostały pokryte ścięciem, oraz na pasie o szerokości 2,3 cm, który miał być podlamówką.

Zarówno osnowa jak i wątek, a także przedział haftu — to dwupasmowa wełna typu alpaka, o skręcie Z i S. W przeważającej części materiału stosunek osnowy i wątku wynosi przeciętnie 31:20; w pozostałych partiach 29:24. Na samych brzegach osnowa składa się z trzech skręconych par tej samej przędzy, jakiej użyto w tkaninie podstawowej.

<sup>1</sup> Autorka pragnie wyrazić podziękowanie Królewskiemu Muzeum Ontario w Toronto za wyrażenie zgody na przestudiowanie powyższego ekspozycji. Dziękuję również drowi Juniusowi B. Bird za jego nieocenioną pomoc na wszystkich etapach pracy, tzn. przy badaniu, konserwacji oraz przygotowaniu niniejszego artykułu. Autorka składa również podziękowanie p. Milica Dimitrijivich, asystentce dra Birda, za pomoc w analizie technicznej, Amerykańskiemu Muzeum Przyrodniczemu za pozwolenie wykorzystania zdjęć zamieszczonych w niniejszym artykule oraz p. Nicholasowi Amorozu za schematyczne rysunki.



1. Wykres schematyczny obrazujący planowany wzór ukończonej szaty

1. Schematic diagram showing the intended plan for the completed mantel

Cały haft na oblamówce i środkowej części szaty wykonany został za pomocą prostego skośnego ściegu słupekowego, biegnącego ponad czterema włóknami, a przy powrocie — pod dwoma. Tam, gdzie ściegi biegną wzdłuż osnowy (np. w wypadku ściegów podstawowych), przecinają one ją ukośnie, obejmując cztery wątki po zewnętrznej stronie tkaniny i następnie ponownie przecinają osnowę, gdy biegną z powrotem nad dwoma przejściami wątku na odwrocie.

Zachowany fragment ma haftowaną oblamówkę po obydwu bokach; jedna z nich jest kompletna i jej długość wynosi 289 cm, zaś przeciętna szerokość — 15,6 cm. Z drugiej oblamówki została tylko część o wymiarach  $106 \times 13,4$  cm średnio (różnica szerokości wynika z powodów podanych wyżej). Na głównej płaszczyźnie znajduje się 10 nie dokończonych prostokątów. Trudno je było zmierzyć; leżą one bowiem na bardziej zniszczonej tkaninie i część haftu już się zatarła. Mają one różną długość: od 25,4 do 19,7 cm, zaś szerokość mieści się w granicach od 13,7 do 12 cm.

Oblamówki haftowane są solidnie. Na wzór składają się duże kondory z rozpiętymi skrzydłami, głową ujętą z profilu, poprzeplatane ptakami w pozycji odwróconej, tj. do góry nogami i patrzącymi w przeciwnym kierunku. Pomiedzy dwoma dużymi ptakami umieszczone są dwa mniejsze okazy tego samego rodzaju, jeden na górze oblamówki, a drugi na jej dolnej krawędzi. Małe ptaki na górze są w pozycji odwróconej. Dwa pierwsze ptaki w jednym rogu zwrócone są na przemian w lewą lub w prawą stronę. Małe ptaki na dolnym brzegu oblamówki rozmieszczone są w podobny sposób, przy czym szereg ich rozpoczyna się od lewej, a nie od prawej strony. Jedna z oblamówek jest w stanie nienaruszonym, łącznie z bocznymi i obrzeżnymi szlakami.

Druga oblamówka zachowana jest tylko fragmentarycznie, ale z pewnością miała ten sam wzór.

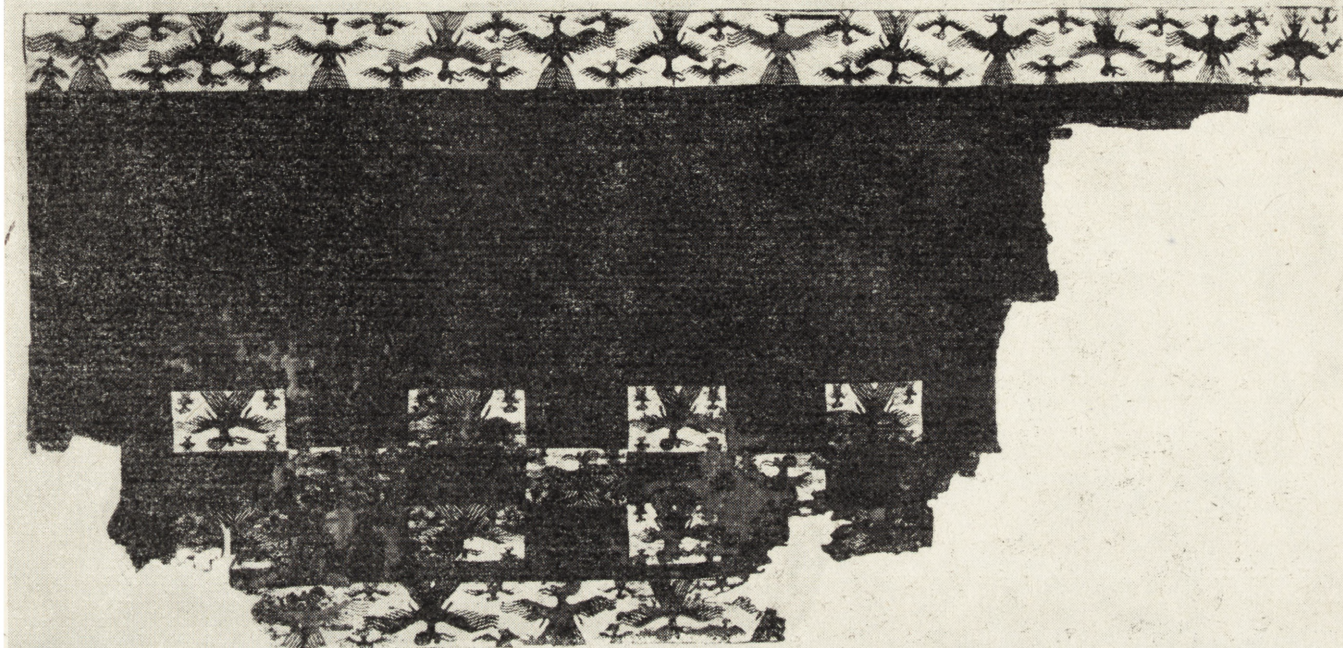
Miejcami ciała dużych ptaków na obu oblamówkach są częściowo haftowane, ale praca ta nigdy nie była zakończona. Szerokość największego z dużych ptaków wynosi 29,8 cm, zaś najmniejszego znajdującego się na końcu szeregu — 19 cm.

Dziesięć pozostałych prostokątów tworzących haftowane bloki leży na jednej połowie głównego pola i ułożone są one w formie pola szachownicy, w trzech rzędach. Z uwagi na istnienie wielu dziur na tej płaszczyźnie trudno było określić kompozycję każdego bloku. Najprawdopodobniej pola prostokątów miały być jednakowo wyhaftowane wzorem składającym się z dużego ptaka i czterech małych umieszczonych w rogach. Dwa ptaki w prostokątach przedstawione są w odwrotnych pozycjach, rzędami i zwrócone w przeciwnych kierunkach. Dwa małe ptaki u dołu każdego prostokąta stoją tak, jak duże, ale patrzą w przeciwnym kierunku. Ptaki znajdujące się wyżej są odwrócone.

Nie zauważono nic na tym przykładzie, co mogłoby sugerować, że podłużne oblamówki miały biec wzdłuż rogów i objąć również część szerokości. Jednakże co druga szata w tym stylu i z tego okresu, które autorka widziała, ma tak biegnącą oblamówkę. Można więc chyba przyjąć, iż miałyby to miejsce również i w tym wypadku, gdyby szata została wykończona.

Szata ta nie miała żadnych frędzli; nie było też żadnych dowodów wskazujących, iż mogły się one rozpaść. Ponieważ frędzle takie znaleźć można na innych szatach, jest bardzo możliwe, iż umieszczono by je również i na niej. Frędzle stanowią odrębny detal szat i możemy przypuszczać, że były one przyszywane jako element końcowy przy sporządzaniu szaty, w związku z czym ich brak





2. Zachowany fragment szaty peruwiańskiej pochodzącej z początków ery chrześcijańskiej. W momencie złożenia szaty w grobie, wykonane były jedynie 2/5 haftu

2. The surviving portion of a Peruvian mantle dating from near the beginning of the Christian era. When placed in the tomb, only about 2/5 of the embroidery had been completed.

w nie wykończonym egzemplarzu nie jest niczym zadziwiającym.

Jedną z charakterystycznych cech tej nie dokończonej szaty jest obecność dwóch rzędów o długości 5,7 cm ściegu słupkowego w jednym rogu, na brzegu oblamówki. Ten rodzaj ściegu słupkowego można zawsze znaleźć tam, gdzie frędzle były doszywane do oblamówki i na ogół stosowano je, aby zakryć ścieg widoczny po przymocowaniu frędzli. Nie ma podstaw, aby przypuszczać, iż szata ta nigdy nie miała frędzli. Z drugiej jednak strony, biorąc pod uwagę łatwość i sprawność wykonawstwa, wydaje się dziwne, aby frędzle mogły być doczepione po wykonaniu ściegu słupkowego. Tak więc obecność ściegu słupkowego o długości 5,7 cm pozostaje nie wyjaśniona. Jednakże, autorka widziała także inną szatę, która miała taki ścieg i mimo to nie było na niej frędzli.

Inne egzemplarze, które miały zarówno ścieg, jak i frędzle, zostały przestudiowane ponownie w celu określenia, czy na którymkolwiek z nich został wykonany ścieg słupkowy przed przyłącze-

niem frędzli. Nie znaleziono żadnego dowodu, który by na to wskazywał. Jeden z fragmentów haftowanej oblamówki, pochodzącej z szaty z Paracas i mającej frędzle i ścieg, poddany został drobiazgowej analizie pod mikroskopem. Analiza wykazała, że frędzle były luźno przymocowane do oblamówki za pomocą brązowej nitki bawełnianej, natomiast ścieg słupkowy wykonano później, ściśle łącząc oba elementy i zakrywając szwy. Takie wykończenie zgodne jest z wynikami analizy przeprowadzonej na podobnych przykładach przez Louisa Bellingera<sup>2</sup>.

Zbadanie przykładu wykonania ściegu pozwoliło określić, co stanowiło górną część szaty, natomiast analiza pod mikroskopem dostarczyła pewnego dowodu, że pracę nad ściegiem rozpoczęto w najniższym punkcie i że prowadzono ją w kierunku rogu, gdzie została przerwana. Wykaza-

<sup>2</sup> L. Bird - Bellinger, *Paracas Fabrics and Wazca Needlework*, Textile Museum, s. 107.





3. Zielony kondor na polu koloru rdzawo-czerwonego; końcowy motyw na skraju szaty

3. A green condor on a rust-red field; the end motif of the mantle border

no, że rozplanowanie wzoru i koloru powtarza się na oblamówkach szaty w kierunku wskazówek zegara. Fakt, iż tak było w wypadku omawianej szaty, znajduje odbicie w tym, że ptaki na drugim końcu oblamówki były zbite w grupę. Ich rozstawienie zostało zaplanowane nieprawidłowo i na tej części materiału jest niewiele wolnego miejsca.

Kolejność i aranżacja prostokątnych bloków zawierających motywy z ptakami na pewno byłyby utrzymane dalej i pokryłyby całe pole. Zgodnie z założoną kompozycją, na wykończonej szacie znajdowałoby się ogółem 39 bloków prostokątnych, 7 rzędów wzdłuż szerokości i 12 wzdłuż długości, z wolnym polem w rogach, dla dalszego prowadzenia oblamówki.

Badanie innych szat z Paracas opartych na wzorze szachownicy wykazało, że liczba bloków i liczba rzędów, w które je ułożono, były różne. Na jednej z szat, stanowiącej własność muzeum w

Brooklyn<sup>3</sup>, znajdowało się 70 bloków, 7 rzędów na szerokości i 21 na długości. Szata z Muzeum Włókiennictwa<sup>4</sup> ma 58 bloków, rozłożonych w 6 rzędach na szerokości i 27 na długości. Na szacie z Paracas, będącej przedmiotem naszych rozważań, znajduje się 165 bloków, 14 rzędów na szerokości i 27 na długości. Liczba bloków uzależniona jest od wielkości motywu i wielkości szaty.

Omawiany egzemplarz nie ma podlamówki od wewnętrznej strony oblamówki. Z pozostałych zbitych szat dwie nie miały podlamówek, dwie zaś — miały. Podlamówka składa się na ogół z uproszczonej wersji głównego motywu. Całkiem prawdopodobne, że nie rozpoczynano jej do momentu ukończenia głównych oblamówek.

W tym nie wykończonym stanie można wyróżnić na szacie cztery kolory. Tkanina podstawowa

<sup>3</sup> Stafford, *Paracas Embroideries*, Plate XVI.

<sup>4</sup> *Ibidem*, Plate II.



jest koloru granatowego, kolor ten powtarza się w haście niektórych ptaków. Pozostałe kolory — to zielony, żółty i czerwony. Czerwony kolor, stosowany jako wypełniacz lub tło oraz dla obrysowania konturów, jest kolorem dominującym.

Oceny powtarzania schematu kolorów dokonąć można jedynie w wypadku dużych ptaków na oblamówkach, ponieważ wypełnione są one tylko częściowo. Idąc zgodnie z kierunkiem wskazówek zegara, od lewego rogu górnej oblamówki do przedstawienia ciała i skrzydeł wykorzystano następujące kolory: zielony, przerwa, zielony, przerwa, granatowy, zielony, żółty, granatowy, zielony. Wydaje się oczywiste, że gdyby wyhaftowano pozostałe ptaki, to kolejność kolorów byłaby: zielony, granatowy, żółty, zielony itd.

Na dolnej oblamówce, z czterech znajdujących się tam ptaków dwa są zielone, a dwa pomiędzy nimi jeszcze nie wyhaftowane.

Ta kolejność kolorów może być utrzymana od jednej do drugiej oblamówki bez żadnej przerwy, jeśli wykluczy się cztery narożne bloki, które miały być dodane. Jedynie w ten sposób dwa zielone ptaki na dolnej oblamówce pasowałyby do

schematu. W takim układzie cztery narożne bloki miałyby odpowiednią kolorystykę i pasowałyby do siebie nawzajem albo przemiennie, lub też dwa na dwa, ukośnie, pionowo lub poziomo. Mogły one też mieć odrębną kolejność kolorów. Wydaje się to jednak dość nieprawdopodobne, ponieważ kolejność stosowania tylko trzech kolorów nie zgadzałyby się z kompozycją czteroblokową. Druga ewentualność to rozwiązanie, w którym cztery rogi miały stanowić część głównego pola i w ten sposób pasowałyby do schematu kolejności kolorów (niezależnie od tego, jak on miał wyglądać) na szachownicy. Jednakże tę ewentualność również należy wykluczyć, ponieważ w innych przykładach bloki narożne nie są objęte kolejnością kolorystyczną.

Na ogół w tego typu pracach szczegóły, tj. mniejsze detale wzoru, jak oczy, dzioby itp., mają swój schemat powtarzalności kolorów, bardzo często dość skomplikowany. Dzięki bogatej kolorystyce tych właśnie szczegółów uniknięto monotonii w sekwencji kolorów zastosowanych w większych elementach. Nie ma możliwości opracowania jakiegokolwiek idei, która kierować mogła



4. Fragment skraju szaty

4. Border detail



kolorystyką w wypadku omawianej szaty, gdyż — poza dwoma wyjątkami — żaden detal nie został oznaczony kolorem. Pierwszy wyjątek — to mały ptak na górnej oblamówce; drugi zaś — to oko, w żółtym kolorze, trzeciego dużego zielonego ptaka na górnej oblamówce. Tylko jeszcze jeden ptak na tej oblamówce ma oznakowane oko; do nakreślenia pozostałych postaci użyto koloru czerwonego.

Wszystkie mniejsze ptaki na górnej oblamówce i pozostałe na dolnej oblamówce oraz na polu głównym — zarówno te duże, jak i małe — mają oczy zaznaczone kolorem czerwonym. Zakładamy, że oczy zostałyby wypełnione różnymi kolorami według jakiegoś schematu. Pewne wskazówki co do metody pracy wykonywanej przy szyciu szaty zostały znalezione, wiele jednak trzeba po prostu zgadywać. Dwie tkaniny, które tworzą szatę, zostały dokładnie zszyte w prawie niedostrzegalny sposób wzdłuż linii boków, raczej przez złączenie niż założenie jednej na drugą. Łączenia dokonano za pomocą tej samej dwupasmowej przędzy, której użyto do tkania. Pierwszym krokiem przy dekorowaniu czystej tkaniny było zarysowanie oblamówek, prostokątów i ptaków ścięciem hafciarskim w kolorze czerwonym.

Nie ulega wątpliwości, że nad omawianą szatą pracowała duża grupa ludzi. Świadczą o tym różnice w wykonawstwie, jak również zmiany w kształcie i rozmieszczeniu wzorów oraz ich wymiarów.

Ponieważ mamy tu 10 bloków częściowo wypełnionych haftem zanim pozostałe 29 bloków zostało nawet zaznaczone, możemy wyciągnąć wniosek, że zaznaczenie figur nie należało do zadań tylko jednego pracownika. Gdyby bowiem tak było, zaznaczono by wzory na całej szacie zanim inni pracownicy rozpoczęliby wypełnianie wzorów. Wszyscy pracownicy musieli znać pełną koncepcję wzoru i w związku z tym każdy z nich mógł opracowywać wyznaczony mu odcinek. Po zaznaczeniu przez hafciarza figur na jego odcinku oblamówki następnym krokiem było wypełnianie czerwonego tła. Cała praca nad tłem miała być prowadzona prostymi poziomymi rzędami. Jednakże można zauważyć, że niektórzy pracownicy nie wykazywali miejscami należytej dbałości i ścięgi biegną według konfiguracji wzoru, a nie jako konsekwentny ciąg rzędów poziomych. Odchylenie to występuje tylko na małej powierzchni (np. między nogami i ciałem ptaków), gdzie faktycznie praca była najłatwiejsza. Po skończeniu tła rozpoczynano pracę nad największą kolorystycznie jednolitą przestrzenią dużych wzorów, ciał i skrzydeł.

Na rozpiętych skrzydłach ptaków ścięgi biegną rzędami równoległymi do zarysu, zakręcając w środku aż do szyi. Na ciele, rozpiętych piórach ogona i pazurach biegną pionowo. Wygląda na to, iż każdy pracownik mógł sam decydować, w którym punkcie linia pozioma haftu na skrzydłach miała się przeciąć z liniami poziomymi na ciele, ponieważ w wypadku każdego ptaka wygląda to inaczej. Niektórzy rozpoczynali wypeł-

nianie od górnego rogu skrzydeł, inni zaś od dolnego rogu, jeszcze inni od środka. Ponieważ rzędy poziome były rozmieszczone równo, tak aby zgadzały się z kształtem skrzydeł, u niektórych ptaków — jak można zauważyć — rzędy haftów rozmieszczone są w sporych odległościach od siebie, co decydowało o kolejności wypełniania.

Ponieważ żaden z większych kolorystycznych obszarów nie został opracowany do końca i żaden z detali (poza wymienionymi dwoma wyjątkami) nie został wykonany, nie jest możliwe wydanie jakiegokolwiek sądu o pracy nad detalami, tj. czy wykonana ona była przez tę samą osobę, która pracowała nad sąsiednim kolorystycznym fragmentem, czy też nie. Ponieważ technika zastosowana w wypadku dużych pól kolorystycznych i detali jest taka sama, raczej wydaje się nieprawdopodobne, aby celowo zatrudniano różne osoby do wykonania tych dwóch etapów pracy. Trudno jest haftować, jeśli tkanina nie jest w jakiś sposób napięta. Niemożliwością byłoby również, aby grupa osób mogła pracować nad jedną szatą, gdyby cały materiał nie został w jakiś sposób naciągnięty. Można chyba założyć, że szata została rozpostarta na pewnego rodzaju ramie, umieszczonej na takiej wysokości od ziemi lub od podłogi, która pozwalałaby pracownikom siedzieć na ziemi z nogami wyciągniętymi pod ramą. Jaki rodzaj ramy posłużył do tego celu, pozostaje nadal zagadką, ponieważ haft dochodzi do trzech osnów od brzegu tkaniny, nie pozostawiając miejsca na ramę. Jednakże ludzie ci dostarczyli tak wiele dowodów swojej pomysłowości, iż możemy być pewni, że rozwiązali oni ten problem w prosty i skuteczny sposób.

Przy podejmowaniu decyzji o sposobie ułożenia szaty w celu zabezpieczenia jej przed dalszym uszkodzeniem, rozważano jej przydatność jako przykładu techniki w Paracas. Z uwagi na niewykończenie i stan, w jakim się znajdowała, nie można było przeznaczyć szaty wyłącznie do celów ekspozycyjnych. Z pewnością stanowiłaby ona przedmiot większego zainteresowania dla studentów niż dla szerszej publiczności. Z tego też względu zdecydowano się nie umieszczać szaty na ramie na stałe, ale przygotować ją w taki sposób, aby można było ją składać do przechowywania i równie łatwo rozkładać do celów badawczych, a także — o ile zasłaby tego konieczność — demonstrować na wystawach.

W momencie dostarczenia szaty autorce artykułu, w najbardziej zniszczonych miejscach miała ona podszyty czarny wełniany materiał. Pierwszą czynnością było więc usunięcie tego materiału, który był nieodpowiedni z wielu powodów: nie był podszyty pod całą szatę, miał niewłaściwy kolor i trudno byłoby go konserwować z uwagi na podatność na mole (tkaniny z Paracas oraz z innych miejsc w Peru z tejsze epoki, mimo że z wełny, były odporne na mole). Po usunięciu czarnego wełnianego materiału, pod najbardziej kruche i zniszczone miejsca podpięto tymczasowo bawełnianą tkaninę, aby zapobiec dalszemu zniszczeniu w trakcie prac konserwatorskich.

Przygotowano stół z gładko wykończonym i pokrytym folią aluminiową blatem, większym niż



5. Jeden z prostokątnych bloków na głównej części szaty

5. One of rectangular blocks on main field of the mantle

szata. Szatę rozłożono ostrożnie na folii, środkowy szew na środku folii. Wzdłuż linii długości poprowadzono linię pomocniczą.

Pracę rozpoczęto od górnej połowy, która była w lepszym stanie niż część dolna. Drugą linię pomocniczą, równoległą do pierwszej, poprowadzono wzdłuż dolnego brzegu oblamówki. Za pomocą tych linii i kątownika o kształcie litery T rozprostowano osnowę i wątek tkaniny po poddaniu jej lekkemu działaniu pary. Parę dostarczono z żelazka parowego, poruszanego powoli do przodu i do tyłu nad tkaniną, w odległości co najmniej 5 cm od stołu. Parowanie rozluźniło włókna przędzy i pozwoliło na manipulowanie tkaniną przy mniejszym ryzyku wykruszania się słabych nici. Te partie szaty, które były naciągnięte lub wypaczone, trzeba było naparowywać kilkakrotnie, zanim można było je odpowiednio ułożyć. Po każdym naparowaniu tkaninę przypinano szpilkami do folii, przykrywano warstwą specjalnej innej folii i pozostawiano do ostygnięcia. Zastosowana folia, która sama była nieabsorbująca, pozwalała na wchłonięcie przez tkaninę maksymal-

nej ilości pary. Przed każdym kolejnym parowaniem usuwano szpilki.

Po wyrównaniu tkaniny nawijano ją ostrożnie na tekturowy cylinder, owinięty uprzednio miękką bibułą. Następnie, na pokrytym folią stolem rozpościerano nylonowy tiul koloru granatowego. Przymocowanie brzegów tiulu do stołu pozwalało na jego lekkie równe napięcie. Następnie rozwijano szatę ostrożnie na tiul; szew centralny — na środku tiulu. Ponownie też prowadzono linie pomocnicze, poddawano tkaninę parowaniu, przyszpilkowywano, przykrywano i pozostawiano do ostygnięcia i do wyrównania.

Do szycia użyto zwykłej przędzy do cerowania; kolor granatowy zastosowano na tkaninie podstawowej, kolory czerwony, zielony i żółty wykorzystano w miejscach haftowanych. Szycie rozpoczęto od szwu środkowego i prowadzono do oblamówki, przy czym ścieg prowadzono rzędami poziomymi i pionowymi w odległości od siebie — 5 cm. Każda figura haftu również została przyszyta do tiulu, według rysunku wzoru. Przedarcia w tkaninie zaszyto na tiulu. Gdy pojawia-



ły się dziury, nie usiłowano ich cerować, były ostrożnie przyszywane do tiulu, aby zapobiec dalszemu zniszczeniu.

Dolną część szaty poddawano podobnej obróbce. Zadanie to było jednak trudniejsze ze względu na gorszy stan tkaniny. Odpięto i usunięto odcinkami tymczasowe wzmocnienia bawełniane. Po przyszyciu całej tkaniny do tiulu usunięto taśmy przytrzymujące tiul do stołu, a całość ponownie przykryto miękką bibułą i nawinięto na tekturowy cylinder. Uprano i ufarbowano na kolor niebieski lekki materiał bawełniany (nie bielony) i aby nie dopuścić do powstania zagnieceń, wysuszono go w bębnie. Następnie materiał ten został umieszczony na stole i ułożono na nim szatę, osnową bawełny równoległe do osnowy szaty. Na brzegach oblamówek zostały znów wykreślone linie pomocnicze dla ułatwienia dokładnego rozmieszczenia. Do tkaniny bawełnianej przypięto tiul, a kredą narysowano zarys szaty (oznakowanie kredą dało się łatwo usunąć z tiulu, pozostało ono jednak na muślinie).

Szatę i jej wzmocnienie tiulowe nawinięto ponownie w ten sam sposób na cylinder. Następnie wycięto bawełnę według linii zaznaczonych kredą. Aby zapobiec strzępieniu się pociętych brzegów, użyto krawieckich nożyczek z ząbkami. Kolejną czynność to rozłożenie eksponatu na tkaninie bawełnianej, która na tym etapie pasowała już dokładnie do kształtu samej szaty. Brzegi szaty przszyto do bawełny i wykonano w równych odstępach cztery szwy. Wszystkie przedarcia również przszyto do bawełny. Ufarbowaną bawełnę zastosowano jedynie ze względów estetycznych — przyjemniej było patrzeć na szatę, gdyż jasne tło uwidoczniłoby wszystkie dziury i przedarcia.

Ostatnim zabiegiem było przyszycie szaty, tiulu i bawełny do dużego materiału wzmacniającego. Materiał ten stanowiła nie wybielona tkanina ba-

wełniana o odpowiedniej szorstkości. Została ona wyprana, ufarbowana na kolor écru i wysuszona na bębnie. Szatę przszyto do tej tkaniny wzdłuż brzegów oraz rzędami biegnącymi wzdłuż długości w odstępach 15 cm. Brakującą część dolnej oblamówki zaznaczono ściegami z czerwonej nitki bawełnianej na materiale wzmacniającym.

Podsumowując, można sformułować następujące spostrzeżenia wynikające z badań przeprowadzonych nad omawianą szatą pośmiertną z Paracas: 1. Pierwotny haft stanowi — jak się wydaje — konstrukcję składającą się z bocznych oblamówek; nie podjęto nawet próby zarysowania ich odcinków końcowych.

2. Prace nad oblamówkami prowadzono w kierunku zgodnym ze wskazówkami zegara.

3. Haft został wykonany przez kilka osób.

4. Wypełnianie kolorami korpusu ptaków prowadzono nieregularnie, ale zgodnie z przyjętą kolejnością powtórzeń i prawdopodobnie nie rozpoczęto tej czynności do momentu zaznaczenia całego wzoru.

5. Wypełnianie haftem detali, gdzie wprowadzono nowe kolory, stanowiło czynność końcową, wykonywaną po wypełnieniu kolorystycznie większych miejsc.

6. Nie wydaje się, aby którykolwiek z większych ptaków na głównym polu miał być wypełniony przed zaznaczeniem całego wzoru. Jedynie w ten sposób można było zminimalizować błędy i tak więc była to tylko ostrożność.

7. Zastosowanie ściegu na brzegach nie było ostatnią czynnością w pracy.

Pat Reeves  
Ośrodek Konserwacji  
Muzeum Sztuki w Los Angeles

## STUDY AND CONSERVATION OF AN UNFINISHED PARACAS NECROPOLIS MANTLE

Since their discovery in 1927 the cemeteries of the Paracas region of southern Peru have yielded a great number of textiles dating from the beginning of the Christian era. The author of the present article describes one of them representing an embroidered Paracas Necropolis mantle from the Royal Ontario Museum of Toronto.

The term „mantle” refers here to a large rectangular cloak. Although unfinished, it reveals much about the technical details, planning and execution of the design. When found, the specimen was in poor condition, about one third of the total fabric having rotted completely away. One half of the remaining portion was rotted and torn in many places, yet enough remained so the original size and the intended plan of the embroidery could be determined. The author tries to follow, in much detail, a technique of making the mantle, its size, a design embroidered (the design is composed of large condors with outstretched wings, heads in profile, repeated with the alternate birds reversed. Between the large birds are two smaller birds of the same kind, one at the top of the border and one at the lower edge), the colour re-

peat system as well as a kind of yarn used and other details.

There seems to be no doubt that a number of people were employed on the mantle because of the differences in the execution of the work as well as variations in the shape and placement of the designs and in their measurements. All of the workers must have had a clear idea of the over-all design conception and then each one set to work on an assigned section. A reasonable assumption is also that the mantle was stretched on some kind of frame at a sufficient height from the ground to allow the workers to sit on the ground with their legs extending under the frame.

The final problem discussed by the author is the method of the mantle's reconstruction, and the main issues resulting from the article are as follows:

— the initial embroidery seems to have been the reconstruction of the side borders but without attempting even to outline the sections where this turned at ends,

— the work on the borders seems to have proceeded in a clockwise direction,



- several persons were employed in the embroidery,
- filling in of the body colours was done irregularly, but followed a planned repeat sequence and probably was not started until all outlines were completed,
- filling in of details where additional colours were to be used was apparently left until all major colours were filled,
- it seems that none of the birds in the central field area were to be filled in until all had been outlined. All this would have minimized errors; it was only a reasonable precaution,

- the addition of knit-stem stitch edging was not the final step in production.

Because of its unfinished state and condition of poor preservation it was decided that the mantle was not to be used for display purposes only. Anyway, it would undoubtedly be of more interest to the student than to the general public. Therefore the cloak was prepared finally in such a way that it could be rolled up for storage and easily unrolled for study purposes and could be displayed when desired.

STANISŁAW STAWICKI

## PROBLEMY TECHNICZNE ZWIĄZANE Z KONSERWACJĄ MALOWIDEŁ ŚCIENNYCH W KAPLICY TRÓJCY ŚW. NA ZAMKU W LUBLINIE \*

Ostatnia konserwacja malowideł wykonana w prezbiterium kaplicy Trójcy Św. na Zamku w Lublinie była trzecią z rzędu. Pierwsze prace konserwatorskie połączone z pełnym odkryciem polichromii przeprowadził w latach 1917—1918 wraz ze swoimi uczniami Julian Markiewicz, jeśli nie liczyć odkrytych partii malowideł przez art. mal. J. Smolińskiego na baszcie chórowej w 1897 r. Kontynuację prac przejął następnie Edward Trojanowski, który w latach 1921—1923 również ze swymi uczniami odkrył i zakonserwował dekorację w nawie kaplicy<sup>1</sup>. Po czterdziestu latach zespół konserwatorów działający w PP Pracownia Konserwacji Zabytków — Oddział w Warszawie wykonał ponowne prace konserwatorskie, które zostały poprzedzone badaniami i próbami prowadzonymi już od 1954 r.

Konserwacja z lat 1956—1959 przebiegała z dużym rozmachem, wykonywał ją co najmniej kilkunastoosobowy zespół konserwatorów plastyków, wielu konsultantów i specjalistów innych dziedzin współtowarzyszących pracom konserwatorskim<sup>2</sup>. Niestety, ta właśnie konserwacja nasuwa wiele wątpliwości i zmusza do krytycznych uwag.

Już sam fakt opracowania około 750 m<sup>2</sup> powierzchni malowideł w ciągu czterech, a właściwie dwóch sezonów głównie w latach 1957 i 1959 świadczy o niemałym pośpiechu w rozwiązywaniu tak trudnych i odpowiedzialnych problemów konserwatorskich<sup>3</sup>.

Ostatnie — trzecie — prace w kaplicy trwały od roku 1972 do 1979 i objęły całe wnętrze, jeśli chodzi o badania, próby i zabiegi techniczne wewnątrz murów budowli, natomiast ograniczyły się do prezbiterium, jeśli chodzi o klinowanie żeber, właściwą konserwację (tzn. usuwanie wysoleń, zakładanie nowych kitów i łań wapiennych, wykonanie zastrzyków oraz rozwiązanie artystyczno-estetyczne)<sup>4</sup>.

W tym opracowaniu ograniczę się do zrelacjonowania przebiegu prac technicznych, jakie zostały wykonane w ciągu 8 lat. Niektóre z nich daleko wybiegają poza problemy konserwatorskie związane z samymi malowidłami, inne dotyczą konserwacji w ścisłym tego słowa znaczeniu.

Z pracami technicznymi w kaplicy oraz z konserwacją polichromii w prezbiterium związanych było co najmniej pięć różnych zabiegów technicz-

<sup>1</sup> M. Walicki, *Malowidła ścienne Kościoła św. Trójcy na zamku w Lublinie* (1418), *Studia do dziejów sztuki w Polsce*, t. III, Warszawa 1930, s. 14—16 oraz 87—89 (aneks); tenże, *Polichromia kościoła św. Trójcy na zamku w Lublinie*, „Ochrona Zabytków”, nr 3/26, 1954, s. 183—188.

<sup>2</sup> Kierownikiem organizacyjnym prac konserwatorskich była mgr S. Majewska (w początkowej fazie A. Romanowiczowa i K. Haciewicz-Stawicka), konsultantami i doradcami byli m. in. prof. B. Marconi, mgr M. Orthweinowa, mgr K. Dąbrowski oraz mgr P. Rudniewski i mgr D. Tworek (b. Główne Lab. PKZ) jak również mgr inż. M. Samborski (spec. ds. architektury). Ponadto w latach 1954—1955 badania technologiczne w kaplicy prowadziła doc. dr H. Jędrzejewska.

<sup>3</sup> Nie jest to bynajmniej próba deprecjonowania poważnego i pierwszego w Polsce na taką skalę wkładu pracy w konserwację malowideł ściennych, w której autor

niniejszego artykułu już wówczas brał udział. Niemniej jednak krytyczny stosunek jest konieczny, jeśli weźmiemy pod uwagę nie zawsze skoordynowane i jednolite zalecenia, różny poziom wykonawczy, a przede wszystkim brak doświadczeń.

<sup>4</sup> Konserwacja malowideł w prezbiterium przeprowadzona została w latach 1976—1979 przez zespół kons. plastyków w składzie: W. Borowiecki, M. Milewska oraz S. Stawicki (kierownik prac). W ramach praktyk wakacyjnych brali również udział studenci Wydziału Konserwacji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie. Szczegółowe sprawozdanie z tej fazy prac konserwatorskich ujęte zostało w *Dokumentacji Konserwatorskiej mal. ściennych — Lublin, Kaplica Zamkowa* (Warszawa 1980) w opr. autora, obejmującej dokumentację opisową i rysunkową (t. I) oraz fotograficzną (t. II—VII) — w posiadaniu WKZ Lublin, PKZ Warszawa i Muzeum Okręgowe w Lublinie.