

# Stanisław Stawicki

---

## W sprawie techniki malowideł ściennych w cerkwi pw. św. Jerzego w Tyrnowie

---

Ochrona Zabytków 26/2 (101), 129-134

---

1973

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.

·prowadzić musi do uszczuplenia substancji zabytkowej — sprzecznym z ustawą. Najślusniejsze byłoby na pewno użytkowanie zgodne z pierwotnym przeznaczeniem obiektu, jednak często nie jest to możliwe ze względu na postęp techniczny czy zmiany społeczno-polityczne. Najwłaściwsze więc byłoby zaadaptowanie obiektów zabytkowych dla celów społecznie pożytecznych, które z jednej strony zapewniłyby ich utrzymanie w stanie właściwym, z drugiej zaś przeniosłyby część kosztów utrzymania na użytkowników. Wydaje się, że użytkowanie związane przede wszystkim z muzealnictwem, następnie z kulturą i nauką, a wreszcie — w odniesieniu do niektórych obiektów zabytkowych — z turystyką indywidualną i wypoczynkiem byłoby społecznie najkorzystniejsze.

Układając plany ochrony środowiska należy zwracać uwagę na istotny czynnik tego środo-

wiska, jakim są zabytki, gdyż konflikt założeń urbanistycznych podejmowanych z całkowitym pominięciem wartości naturalnych i kulturalnych regionu jest zjawiskiem, które musi przechylić szalę na korzyść tych ostatnich. Stąd zmiany ustawodawcze winny traktować dobra kultury nie jako problem wyizolowany, interesujący jedynie wąskie grono specjalistów, ale jako zagadnienie o powszechnej doniosłości dla rozwoju społecznego. Ponieważ szczegółowe omówienie tego skomplikowanego i wielobiegowego problemu w krótkim opracowaniu jest niemożliwe, poprzestałem tu na zasygnalizowaniu pewnych spraw, z których wynika, w jakim stopniu działanie konserwatorów i innych pracowników resortu i jego jednostek jest zbieżne z zainteresowaniami ochrony naturalnego środowiska człowieka.

mgr Jan Piotr Pruszyński  
Polska Akademia Nauk

#### A HUMAN NATURAL ENVIRONMENT AND THE CULTURAL PROPERTY OBJECTS WITHIN IT

The man's natural environment can in no way be regarded as that composed solely of such factors or components as the realm of plants, the wildlife, the surrounding atmosphere or natural resources. During the long period of human civilization certain natural assets were subjected to far-reaching transformations whereas a number of others were created as a result of the man's cultural and organizing activities. Small doubt then that all such objects as, for instance, the castles, old manors, water or wind mills, the churches and even the whole towns being the relics of the past civilizational periods and at the same time of permanently advancing culture of the peoples should be preserved as important components of „cultural” landscape and of „natural” life of a modern society.

A combined and complex protection of both natural and „cultural” environment seems much more effec-

tive and desirable means in that specific situation where the heavy industry, the technological „achievements”, production processes and the high traffic or transportation densities produce a real danger for the nature or individual, his health and the society's cultural heritage.

In his present publication the author, a lawyer and expert in environmental development deals with some problems of preservation and restoration of the immobile historical monuments as well as their use in the service of society taking into account their historical values and some provisions of the Cultural Property Protection and Museums Law of 1962. He comes to conclusion that the all kinds of practical use of the immobile historical monuments which are made with the exclusion of their cultural values are inadmissible and therefore such a practice should at once be prohibited.

STANISŁAW STAWICKI

#### W SPRAWIE TECHNIKI MALOWIDEŁ ŚCIENNYCH W CERKWI PW. ŚW. JERZEGO W TYRNOWIE

W związku z artykułem doc. dra Z. Brochwicza i mgr M. Dymitrowej-Wałkowej zamieszczonym w „Ochronie Zabytków”<sup>1</sup> nasuwają się pewne uwagi. Pomijając sam warsztat laboratoryjny, którym się posługiwano, warsztat zasługujący na duże uznanie tak ze względu na sumienność wykonywanych analiz, jak i na no-

woczesne środki do nich użyte, metodologia badań w ogóle wydaje się nieco jednostronna, a

<sup>1</sup> Z. Brochwicz, M. Dymitrowa-Wałkowa, *Budowa techniczna XVII-wiecznych malowideł ściennych w cerkwi św. Jerzego w Wielkim Tyrnowie (Bułgaria)*, „Ochrona Zabytków”, XXV (1972) nr 3, ss. 143—159.

sugerowane wnioski końcowe co najmniej dyskusyjne. Trudno też zgodzić się z niektórymi rozważaniami autorów zawartymi w ostatnim rozdziale.

Przesuwając punkt ciężkości na badania laboratoryjne autorzy w zasadzie nie korzystają ze starych przekazów pisanych (jeśli nie liczyć opracowań, głównie A. W. Winnera), które w wielu wypadkach są istotną pomocą w ukierunkowaniu programu badawczego i uzupełniają luki w rozważaniach i wnioskach<sup>2</sup>. Luk tych nie uzupełni nawet najlepiej i najnowocześniejsza wykonana analiza laboratoryjna.

Przy całej pedanterii w przeprowadzaniu analiz fizycznych i chemicznych (np. kilkadziesiąt danych odnoszących się do grubości warstw malarskich i „opsis”) autorzy nie podają liczby prób pobranych do badań nad identyfikacją spoiwa warstwy malarskiej. Ma to duże znaczenie, gdyż inną wagę będą miały wnioski uzyskane na podstawie kilku próbek, a inną na podstawie kilkudziesięciu.

Przejdźmy jednak do ostatniego rozdziału — „Podsumowanie wyników i wnioski”: „XVII-wieczne malowidła ściennie w cerkwi św. Jerzego w Wielkim Tyrnowie wykonane zostały na suchym tynku...” Jakże na to zostały podane argumenty? Nawiązując do nich w swojej wypowiedzi chciałbym zwrócić uwagę na kilka podstawowych okoliczności świadczących — zdaniem autorów — o tym, że malowidła te zostały wykonane na suchym tynku oraz przedstawić i uzasadnić własne stanowisko w tej sprawie.

Pierwszą okolicznością wskazującą — zdaniem autorów — na suchy tynk, jest ustalony na podstawie wizualnych obserwacji brak „dniówek”. Co prawda autorzy zastrzegają się, że w innych przypadkach (chodzi o warunki określone w ostatnim rozdziale artykułu punktami od a do f — umożliwiające dłuższe w czasie malowanie na świeżym tynku, a tym samym na większych płaszczyznach), fakt ten nie wyklucza występowania techniki freskowej. Przyjmując nawet, że warunki zawarte w punktach od a do f nie odnoszą się do malowideł tyrnowskich, problem pozostaje i tak nie wyczerpany.

Autorzy artykułu pomijają bowiem czynniki sprzyjające szybszemu malowaniu, należy do nich m.in. liczba osób biorących udział w pracy. Przy niewielkich rozmiarach cerkwi, a takich budowano dużo, miało to istotne znaczenie. W całym kręgu krajów pozostających pod wpływem kultury bizantyjskiej nierzadko — zamiast monumentalnych budowli o pokaźnych rozmiarach — pojawiają się niewielkie, ale za to w imponującej liczbie, cerkiewki. Ze względu na duże zapotrzebowanie<sup>3</sup> tempo dekorowania wnętrza sakralnych było więc z reguły bardzo szybkie, a wykonanie malowideł — nawet na znacznych płaszczyznach — zupełnie możliwe w technice freskowej, pod warunkiem

jednak, że w pracy brało udział odpowiednio dużo ludzi.

Inną jest rzeczą, że zakładanie tynków bizantyjskich na dużych płaszczyznach bynajmniej nie było zasadą, jak to twierdzą niektórzy technolodzy<sup>4</sup>. Stanowisko to jest sprzeczne nie tylko ze wskazówkami zawartymi w przekazach pisanych, ale i z oczywistymi faktami świadczącymi o istnieniu dniówek<sup>5</sup>.

Niezależnie od tego trzeba podkreślić, że wizualne obserwacje tynków nie są nigdy rękojmią w uzyskaniu zupełnie pewnych danych. Z własnych doświadczeń pragnę przytoczyć przykład malowideł supraślskich, przy których dopiero w czasie konserwatorskiego opracowania ich odwrocia (malowidła zostały zdjęte wraz z tynkiem z resztek zburzonej cerkwi) można było niezbicie stwierdzić istnienie „szwów” łączących poszczególne dniówki.

Drugą okolicznością wykluczającą — jak wynika z ostatniego rozdziału artykułu — technikę freskową jest wykrycie i identyfikacja spoiwa organicznego w warstwie malarskiej. Stwierdzenie to — przyjmując nawet, że dotyczy całej polichromii tyrnowskiej — nie rozwiązuje jednakże sprawy. Ażeby zrozumieć powody użycia takiego spoiwa, należy pokrótce opisać sytuację, w jakiej powstawały malowidła bizantyjsko-ruskie w ogóle, jak również prześledzić źródła pisane.

<sup>2</sup> Przy korzystaniu ze źródeł pisanych wzięć trzeba jednak pod uwagę i to, że nie wszystkie przekazy techniczne musiały się znaleźć w rękopisach. Wielu mistrzów zazdrośnie strzegło swoich tajemnic warsztatowych, nikomu ich nie ujawniając. Znamienna była rozmowa P. Uspienskiego z ihumenem klasztoru w Ksenofoncie (zespół klasztorny z XVI w. na górze Athos) o „osławionym na Athos malarzu Panselinie”: „On (tzn. ihumen) mówił, że malarz ten był bardzo zazdrosny i nikomu nie sprzedał swojej sztuki” — pisał Uspienski (Uspienski, *Wtoroje putieszestwie po swjatoj Gorie Afonskiej archimandrita, nynie episkopa, ... w gody 1858, 1859 i 1861 i opisanije skitow afonskich*, Moskwa 1880, s. 29). Z drugiej zaś strony niektóre postępowania techniczne były tak oczywiste dla ówczesnych artystów i ich pomocników, że nie znalazły się w żadnym z rękopisów.

<sup>3</sup> Trzeba pamiętać, że zapotrzebowanie to dotyczyło nie tylko warstw uprzywilejowanych, ale również — a może przede wszystkim — prostego ludu. „Ikona (pod pojęciem tym należało rozumieć zarówno obraz tablicowy, jak i ścienny) — książka dla niepiśmiennych ... czym dla słuchu słowo, tym dla wzroku ikona” — mówił Nikołaj W. Pokrowskij, *Liciewoj ikonopisnyj podlinnik i jego znaczenije dla sowremiennago cierkownago iskusstwa*, „Pamiatniki drienniej pismienosti i iskusstwa” (dalej cyt. PDPII), CXXXIV (1899).

<sup>4</sup> Pogląd ten reprezentuje nie tylko A. W. Winner, na którego się autorzy powołują. Wcześniej przedstawił go już D. I. Kiplik, *Tiechnika žiwopisi*, Moskwa-Leningrad 1940, s. 469 (por. także wydania wcześniejsze).

<sup>5</sup> Jako bardzo dobry przykład można podać „szwy dniówek” wyraźnie stwierdzone w malowidłach monastyr Moračy w Jugosławii. A. Skovran, *Ispitivanje i konzervacija monastira Morače*, „Zbornik Zaštite Spomenika Kulture”, XI, s. 201; por. także tablica, s. 217.

Jak już powiedziano, jednym z czynników warunkujących wykonanie malowideł w technice freskowej — nawet na dużych płaszczyznach — była odpowiednio duża liczba osób zatrudnionych przy pracy. W przeciwnym wypadku trzeba było asekurować się środkami zapewniającymi możliwość malowania dłużej, niż w ciągu kilkunastu czy nawet kilkadziesiąt godzin. Tą asekuracją było przyrządzanie farb na spoiwach organicznych. Jest zrozumiałe, że wprowadzając farby na podłoże początkowo pokrywano nimi jeszcze świeży tynk, który pod koniec określonego etapu pracy mógł już być (choć nie musiał) w dalszych partiach związany, a który z jakichś względów наносzono od razu na całe ściany. Zarówno dla tzw. „lewkasczyków”, czyli osób przygotowujących i наносzących zaprawę na mur, jak i dla samych malarzy mogło to być dużym udogodnieniem. W ten sposób eliminowano ewentualne przerwy w pracy, na którą mogła czekać jedna lub druga część ludzi zatrudnionych przy dekoracji cerkwi. Z drugiej zaś strony, stosując spoiwo organiczne wykluczano możliwość niezwiązania się warstwy malarskiej z nieco przeschniętym podłożem, na skutek niedostatecznych już ilości tworzącego się na powierzchni krystalicznego węglanu wapnia.

Postępowanie takie, pozornie nieuzasadnione i zaskakujące, znajduje potwierdzenie w starych rękopisach. Mówią nam o nim podlinniki rosyjskie z XVII w. Wielokrotnie też spotyka się w nich zalecenie szybkiego, tzn. w ciągu dnia lub dwóch dni, malowania po wykonaniu tynku: „*A tynkuj niewiele, na mistrzów uważając, jakiego dnia które miejsce zaczęte i na jutro by zakończyć, aby nie zaschło, a gdy zaschnie na nim malować trudno*”<sup>6</sup>. We wskazówce tej widać wyraźnie rozgraniczenie specjalności ludzi, których grupy współpracujące ze sobą są wzajemnie od siebie zależne. Jeśli liczba lub umiejętność mistrzów były ograniczone, a mo-

żliwości lewkasczyków większe, to powstawała obawa malowania na skarbonizowanym już w dużym stopniu tynku, który nie przyjmował farb. Stąd odpowiednie zalecenia w starych przepisach. Podlinnik z 2 połowy XVII w. mówi: „*I malować zaraz skoro dzień. A gdy farba nie pójdzie w lewkas, tylko zmoczyć grecką gąbką z wodą i wygładzić łopatką a w trzecim dniu wykonywać*”<sup>7</sup>. Również tzw. I Rękopis Jerozolimski (Hermeneia z XVII w.) w paragrafie 54, jak i Hermeneia Dionizosa wg Uspienskiego w paragrafie 58 podają podobne wskazówki: „*Ale uważaj, po wygładzeniu rób rysunek w krótkim czasie, a jeśli będziesz zwlekał to pojawi się skorupka, która nie przyjmie do siebie farb ... W wypadku że niewielkiej zwłoki poskrob żelazną łopatką to miejsce, które nie wpiło w siebie farby, i potem kładź ją: wtedy ona nie odpadnie*”. Paragrafy zamykają autorzy rękopisów ponownym zaleceniem, jak postępować w wypadku zwłoki: „*A jeśli się opóźnisz i powstanie skorupka, to postępuj tak, jak myśmy powiedzieli*”<sup>8</sup>.

Życie i jego potrzeby stwarzały jednak niekiedy trudne sytuacje, z których trzeba było wyjść obronną ręką. Kiedy zastosowanie się do powyższych rad z tych czy innych względów było niemożliwe, chwytało się środka zdecydowanie dogodniejszego — używano do farb spoiwa organicznego. Podlinnik z 1 połowy XVII w. mówi: „*...malować szybko dzień lub dwa dopóki farba idzie w lewkas, a gdy nie pójdzie w lewkas, tylko białka jajecznego lub miodu przasnego, i na tym że kleju przyrządzaj bagor i czernie, i dodawaj ochry greckiej nieco. A cy-nobru dodaj że*”<sup>9</sup>. Zakładając nawet, że tynk zdolny był jeszcze związać warstwę malarską, to jednak zbyt już przeschnięty mógł utrudniać pokrywanie go farbami rozwiedzionymi wodą, dodawanie więc odpowiedniego spoiwa ułatwiało malowanie pod względem technicznym. Wprawdzie rękopis nie wymienia akurat tego typu spoiwa, jakie wykryto w malowidłach tyrowskich, ale powody zastosowania tego spoiwa są wyraźne. To zaś, że podlinnik powstał na terenie Rosji a nie na Bałkanach, nie stanowi większej kwestii. Kontakty między kościołem prawosławnym północnym i południowym były duże, również i w dziedzinie sztuki. Wszak wiemy, że wiele obiektów sakralnych położonych na terenach ziem ruskich i w Rosji dekorowanych było przez Greków<sup>10</sup>. W serbskich rękopisach odnoszących się do pisania i zdobienia ksiąg widać wpływy rosyjskie<sup>11</sup>. Malowidła supraślskie w Polsce wykonał „Serbin Nektarij maler”<sup>12</sup>. Jeden z najstarszych zachowanych podlinników rosyjskich — „Tipik” — pisał Nektarij pochodzący z miasta Veles.

Od XVI w. na pewno przyrządzano niektóre farby (niezależnie od lazuru stanowiącego tła kompozycji) na spoiwach organicznych. I tak czytamy w podlinnikach z XVII w.: „*a biele mieszać zwykle w wodzie lub na kleju psze-*

<sup>6</sup> P. Simoni, *K istorii obichoda knigopisca, pieriepletczika i ikonnago pisca pri kniżnom i ikonnom strojenii*, „PDPiL”, CLXI (1906), wyp. 1, s. 140.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 230.

<sup>8</sup> *Erminija ili nastawlenije w žiwopisnom iskusstwie, napisannoje nieizwiestno kiem, wskorie posle 1566 goda*, „Trudy Kijewskoj Duchownoj Akadiemii” (dalej cyt. TKDA), III (1867) s. 160; *Erminija ili nastawlenije w žiwopisnom iskusstwie, sostawlennoje ieromonachom i žiwopiscom Dionisijem Furnoagrafiotom 1701—1733 goda*, „TKDA”, I (1868) s. 309.

<sup>9</sup> P. Simoni, o.c., s. 150.

<sup>10</sup> Nikołaj W. Pokrowskij, *Stiennija rospisi w driebnich chramach grieczeskich i russkich*, Moskwa 1890, ss. 36—41.

<sup>11</sup> P. Simoni, *Opyt sbornika swiedenij po istorii i tiechnike knigopieriepletnago chudożiestwa na Russi*, „PDPiL”, CXXII (1903) ss. 181—182.

<sup>12</sup> S. Stawicki, *Czy Nektarij autor Tipika był twórcą malowideł supraślskich*, „Biuletyn Historii Sztuki”, (1972) nr 1, s. 30.

nicznym” i dalej „a czernie sporządzać na jajku”<sup>13</sup>. W innym miejscu autor rękopisu z 2 połowy XVII w. radzi: „A cynober przyrządzać, gotować pszenicę i wodę z niej wycedzić”<sup>14</sup>. Podlinnik z końca XVI w. mówi nadto: „...gotuj najlepszą pszenicę aby się zbyt nie rozgotowała, zaczem wyjmij z wody, przecedź ją i na tym przyrządź (farby). Na tym że kleju przyrządź cynober i minię. Pozostałe farby mieszaj na wodzie”<sup>15</sup>. W takich przypadkach zachodziła możliwość przeniknięcia spoiwa do innych nie związanych jeszcze warstewek farb.

Tendencja do stosowania do niektórych pigmentów spoiwa organicznego miała swoje praktyczne uzasadnienie: używanie go ułatwiało mieszanie tych pigmentów z cieczą. W Rosji pewne rodzaje barwników, jak np. bakan (karmin) lub jar (sztuczny barwnik miedziowy), ucierano na oczyszczonej nafcie lub olejku terpentynowym<sup>16</sup>. Jak widać sposób przygotowywania niektórych farb odbywał się niezależnie od utrzymania tradycji technicznych, których założeniem była technika freskowa, o czym wyraźnie mówią wszystkie przekazy pisane. Ciekawa wzmianka, którą warto jeszcze przytoczyć, to wskazówki z „Tipika” Nektarija; dopuszczają one wprowadzenie lazuru na świeży „reft”: „Jeśli zaczniesz malować na mokro, bierz więcej wody jęczmiennej, a kleju (chodzi o zwierzęcy klej skórny — p.a.) niewiele, a będzie dobrze”<sup>17</sup>. I w tym przypadku zachodziło prawdopodobieństwo wprowadzenia spoiwa do spodniej warstewki farby. Innym powodem zastosowania spoiwa organicznego do farb mogło być odnawianie dekoracji malarskich, polegające niekiedy niemal na malowaniu na nowo. Istnieją na to dowody historyczne, mówiące o malarzach wykonujących tego typu prace<sup>18</sup> oraz potwierdzają to odpowiednie recepty w podlinnikach. Rękopis z 1 połowy XVII w. radzi: „Na starym lewkasie, na suchych miejscach naprawiać lazurem na kleju pszenicznym bez jajka”<sup>19</sup>.

Trzecią okolicznością wskazującą — zdaniem autorów artykułu — na to, że malowidła tyrowskie wykonano na skarbonizowanym podłożu, jest rodzaj tynku, a właściwie jego wierzchnia warstwa. Autorzy wyrażają poważne wątpliwości, czy „sankir” można było „...nanieść bez spoiwa organicznego na biały, wygładzony, a jednocześnie mokry jeszcze, wapienno-węglanowy tynk”? Należy przypuszczać, że na takim tynku nie tylko można było nanieść warstewkę sankir, ale wprowadzić kolejne farby konieczne do wykonania malowidła. Wprowadzenie kilku kolejnych warstewek farb, jedna na drugą, w technice freskowej jest zupełnie możliwe (oczywiście w ograniczonej liczbie i grubości), pod warunkiem jednakże odpowiedniego przygotowania podłoża i rozpoczęcia we właściwym czasie malowania. W okresie tym tynk powinien być już do tego stopnia pozbawiony wody (co uzyskiwano przez jego

ubijanie i gładzenie), aby po wprowadzeniu farb na jego powierzchnię mógł niemal natychmiast wchłonąć wodę zawartą w farbach. Warto tu jeszcze przytoczyć jedno znamienne zdanie z Hermenei Dionizosa wg Uspienskiego z paragrafu 57: „Nalożywszy licówkę wygładzić ją dokładnie packą do tynkowania, dać nieco przeschnąć, a potem rysuj”<sup>20</sup>. Malowanie na podłożu wapiennym nie pochłaniającym wody powoduje rozmazywanie się warstewek farb lub — co gorsza — ich mieszanie z wapnem, a w czasie wysychania tynku jego spękanie i w konsekwencji nawet możliwość odpadnięcia. Z kolei malowanie (a przez cały czas mam na myśli malowanie farbami przyrządzonymi na wodzie) na nadmiernie chłonnym, a więc zbyt suchym podłożu, jest utrudnione ze względu na brak „poślizgu” dla ruchów pędzla. Stąd też zalecenia w starych przekazach pisanych mówiące o zwilżaniu podłoża oraz o przyrządzaniu farb na odpowiednim spoiwie.

Pewne ilości wypełniacza węglanowego zawarte w wierzchniej warstwie tynku malowideł tyrowskich nie mogły na tyle przyspieszyć karbonizacji tego tynku, by nie zdążono na nim opracować kompozycji i by nie stracił on siły wiążącej dla warstwy malarskiej. Z przekazów pisanych wiemy, że usuwano na przykład z wapna „emczugę”, niejako sztucznie je osłabiając (choć nie był to jedyny cel tego rodzaju zabiegów), a zalecano jednak pracować na świeżym tynku.

Zgoła niezrozumiała jest obawa autorów, czy na wygładzony tynk wapienny można było nanieść farby bez spoiwa organicznego. Podłoże takie (oczywiście świeże) nie tylko, że nie było przeszkodą w malowaniu techniką freskową, ale zwiększało gwarancję związania warstwy malarskiej. Wtedy tworzenie się krystalicznego węgla wapnia pełniącego funkcję spoiwa nie napotykało na większe przeszkody, np. w postaci wystających części wypełniacza znajdującego się w tynku.

<sup>13</sup> P. Simoni, *K historii obichoda ...* ss. 151 i 231.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 229.

<sup>15</sup> A. A. Fiedorow - Wawidow (red.), *Ikono-pisnyje podlinniki (o piśmie po syroj stukaturkie)*, „Mastiera iskusstwa ob iskusstwe”, t. VI, Moskwa 1969, s. 22.

<sup>16</sup> A. W. Winner, *Materialy i tiechnika monumentalno-diekoratiwnoj ziwopisi*, Moskwa 1953, ss. 170—171, 204.

<sup>17</sup> „Tipik” o cierkownom i o nastiennom piśmie episkopa Niektarija iz g. Velesa, 1599 goda, „Zapiski Impieratorskago Russkago Archieologiczeskago Obszczestwa”, t. XI (1899) wyp. 1 i 2, Nowaja Sierija, s. 32.

<sup>18</sup> A. J. Uspienski, *Cariskije ikonopiscy i ziwopiscy XVII w.* Słownik, Moskwa 1910, ss. 35, 83, 147, 313, 316, 317.

<sup>19</sup> P. Simoni, *K historii obichoda ...* s. 152.

<sup>20</sup> *Erminija ... 1701—1733 god*, s. 308.

Czwartą okolicznością, dzięki której autorzy stawiają tezę o malowaniu na suchym tynku, są postrzępione brzegi linii rytych w podłożu. Jest to nieuzasadniona i uporczywie pokutująca — również i u innych autorów — sugestia, że „grafija” o postrzępionych brzegach wykonana została na skarbonizowanym już tynku. Rycie w tynkach bizantyjsko-ruskich jako podkreślenie rysunku wstępnego było zjawiskiem wtórnym i odbywało się bezpośrednio na podłożu. Nawet przy użyciu ostrego narzędzia ryte linie dawały najczęściej brzegi rwące i postrzępione. Zjawisko to nie występowało w zasadzie w ściennych malowidłach określanych nazwą „*buon fresco*”, gdzie kontury rysunku przenoszono na świeży tynk poprzez karton (na którym znajdowała się narysowana kompozycja).

Piątą wreszcie okolicznością, skłaniającą autorów artykułu do przyjęcia tezy o malowaniu na suchym tynku, jest sugestia, że opis założono na dobrze już skarbonizowaną warstwę spodnią oraz obawa co do możliwości spełnienia przez taką warstwę wierzchnią warunków koniecznych do pracy w technice freskowej. Podana grubość opisu (ok. 3 mm) jest przeciętną grubością wierzchnich warstw tynku w malowidłach bizantyjsko-ruskich (o ile występowały tynki dwuwarstwowe), a bywały i cieńsze. Wyraźna granica między obydwiema warstwami nie jest również odosobnionym zjawiskiem, a wynika chociażby z różnego ich składu. Poza tym opis, jak wynika z przekazów, nie kładziono bynajmniej na zupełnie świeżą warstwę spodnią, tej ostatniej, podobnie jak potem wierzchniej, pozwalano nieco przeschnąć. W paragrafie 57 Hermenei Dionizosa wg Uspienskiego czytamy: „*W zimowym okresie tynkuj wieczorem, a porankiem nakładaj wapienną licówkę, aby ona trzymała się, latem ze pracuj,*

<sup>21</sup> Ibidem, s. 308.

<sup>22</sup> Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, że dolna granica grubości jednowarstwowego tynku we freskowych malowidłach w Wiślicy wynosi ok. 3 mm, W. Zaleski, *Konserwacja fresków w prezbiterium kolegiaty wiślickiej*, „Ochrona Zabytków”, XXI (1968) nr 3, s. 45.

<sup>23</sup> Doerner ostrzega malarzy przed powierzchownym, pozornie szybkim związaniem warstwy malarskiej, co prowadzi do zbyt ufności w całkowite wyschnięcie malowidła, jednocześnie z naciskiem podkreśla, że wiązanie fresku wymaga ok. 6 tygodni, M. Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, Stuttgart, wyd. 11, s. 263.

<sup>24</sup> Jako przykład warto tu przytoczyć malowidła (górne pasy) z cerkwi Uspienskiej we wsi Meletowo pod Pskowem, gdzie zarówno warstwa malarska, jak i tynk wykazują silne spękania i tendencje do odpadania. Pozbawienie środka wiążącego doprowadziło samą warstwę malarską do licznych spudrowań. L. W. Betin, *Restawracja nastiennych rospisiej Uspienskoj cerkwi w siele Mielietowo*, (w:) *Drewnierzusskoje Iskusstwo, Chudożestwiennaja Kultura Pskowa*, Moskwa 1968, ss. 220 i 222.

„*jak ci wygodniej*”<sup>21</sup>. Wyraz „wygodniej” wcale nie oznaczał zupełnej dowolności w nakładaniu warstwy wierzchniej porą letnią, ale potrzebę uchwycenia odpowiedniego momentu, w którym warstwa spodnia zdolna była przyjąć opis. Zależało to od rodzaju budowli, jej lokalizacji, warunków atmosferycznych itp. Grubość warstwy wierzchniej wynosząca ok. 3 mm w zupełności wystarczała do związania warstwy malarskiej<sup>22</sup>, bowiem korzystała z wielorakich zapasów warstwy spodniej, która bynajmniej tak szybko nie traciła własności wiążących<sup>23</sup>. Zakładanie opisu na zupełnie świeżą warstwę spodnią — spoczywającą do tego na wątku kamiennym, który długo utrzymywał wilgoć — mogło grozić odpadnięciem całej powłoki tynkowej.

W zakończeniu swojej wypowiedzi pragnąłbym podkreślić, że modyfikacje w technice wykonywania malowideł typu bizantyjskiego były wynikiem określonych potrzeb i koniecznych w związku z tym udogodnień warsztatowych, choć zasadnicza ewolucja dokonała się już między X a XII w. Udogodnienia te nie podważały jednak ciągłości zasad, w tym również techniki freskowej, która zajmowała podstawowe miejsce. Modyfikacje oznaczały w pewnym sensie alternatywne postępowanie: jeśli okoliczności stwarzały przeszkody dla malowania techniką freskową, farby przyrządzano na spoiwie organicznym. Pieczołowite przygotowanie podłoża wraz z odpowiednim wypełniaczem jego dwuwarstwowość i staranne gładzenie nie miałyby racji bytu, gdyby malowanie przy użyciu spoiwa organicznego stanowiło istotę techniki malarskiej. Chęć odniesienia zaś tego typu tynków tylko do tradycji, jak to się niekiedy usiłuje robić, byłoby mocno naciąganiem poglądem. Zdecydowane odstępstwa lub nieudolności warsztatowe, które niekiedy miały miejsce w kręgu kultury bizantyjskiej, wcześniej czy później dawały znać o sobie w sposób niedwuznaczny<sup>24</sup>.

Niejako na marginesie tylko chciałbym wspomnieć o pewnych nieścisłościach bibliograficznych znajdujących się w omawianym artykule. Pomijam tu już np. nieprecyzyjną nazwę autora „Tipika” podaną w przypisach, która winna brzmieć Nektarij (Niektorij), a nie Nektaryj (Niektaryj) lub luki dotyczące periodyku, w którym się „Tipik” znajduje jak: Wypuski 1 i 2, Nowaja Sierija, Zapiski Impieratorskago Ruskago ... Mylne jest podanie III tomu TKDA (skrót nie podanego przez autorów w pełnym brzmieniu czasopisma) jako zawierającego Hermeneię Dionizosa. Hermeneia ta, którą tłumacz ujął w 3 części, znajduje się w 3 tomach: I, II i IV. Część 1 pt. „O przygotowaniu i użyciu materiałów do malarstwa cerkiewnego” i część 2 pt. „Jak się przedstawia Nowy Testament” mieszczą się w t. I, część 3 „Jak się przedstawia Stary Testament” w t. II (początek tej części) i IV (zakończenie), przy czym

części 2 i 3 nie mają nic wspólnego ze stroną techniczną malowideł, a obejmują tylko, zresztą bardzo szczegółowo, stronę ikonograficzną. Z przypisu 10, odnoszącego się do kleju roślinnego i mieszaniny tego kleju z żółtkiem jaja,

<sup>25</sup> P. Simoni, *K istorii obichoda ...* ss. 151, 230.

<sup>26</sup> „*Tipik*” ..., s. 32.

wynikałoby, że wskazówki te podaje Herme-  
neia. Wszystkie znane nam redakcje greckich  
rękopisów oraz ich różne wydania zalecają tyl-  
ko klej roślinny, natomiast o mieszaninach mó-  
wią rosyjskie podlinniki <sup>25</sup>, w tym również „Ti-  
pik” Nektarija <sup>26</sup>.

mgr Stanisław Stawicki  
Pracownia Konserwacji Zabytków  
Warszawa

#### **SOME REMARKS ON TECHNIQUES APPLIED IN THE WALL-PAINTINGS IN ST. GEORGE ORTHODOX CHURCH AT VELIKO TURNOVO, BULGARIA**

The author discusses and argues with some problems dealt with by Z. Brochwicz and M. Dimitrova-Valkhova in their article „The Structure of the 17-th — Century Mural Paintings in St. George Orthodox Church at Veliko Turnovo, Bulgaria” that appeared in „Ochrona Zabytków” vol. XXV, 3, 172, pp. 143—159.

The discussion has been focused on the claim that the paintings were executed on dry plaster support. Making use of his own experience and quoting the old written sources the author attempts to prove the incorrectness of conclusions made by the authors of the afore-mentioned work.