

Marlena Koczorowska, Marcin Kozarzewski,
Diana Kułakowska, Karolina Zalewska

MADONNA TRONUJĄCA Z DZIECIĄTKIEM Z KAMIENICY RYNEK STAREGO MIASTA 40

Wstęp

Niniejsza publikacja jest podsumowaniem prac nad ponowną konserwacją późnogotyckiej polichromii ściennej określanej jako *Madonna tronująca z Dzieciątkiem*, obecnie trwale osadzonej w siedzibie Muzeum Warszawy (Rynek Starego Miasta 40), do roku 1950 zaś zlokalizowanej w kamienicy pod adresem Rynek 17 (pierzeja Kołłątaja). Jakkolwiek wyrwanie malowidła z oryginalnego kontekstu i pionierska na swój czas aranżacja w nowej przestrzeni w oczywisty sposób uwarunkowały powstanie tak zwanego preparatu konserwatorskiego, *Madonnę tronującą z Dzieciątkiem* nadal możemy uważać za obiekt o wyjątkowej wartości historycznej, unikatowego świadka życia codziennego średniowiecznej Warszawy z okresu znacznie poprzedzającego rozkwit miasta, który nastąpił wraz z przeniesieniem do niego stolicy Polski.

Zakres działań przeprowadzonych w roku 2017 obejmował badania i prace konserwatorskie oraz kwerendę archiwalną i biblioteczną, w efekcie której pozyskano źródłowe informacje na temat zabytku, jego pierwotnej lokalizacji i przeprowadzonych wcześniej zabiegów konserwatorskich. Zebrano także bogatą ikonografię, dokumentującą losy dzieła od momentu jego odkrycia w roku 1950 aż do dnia dzisiejszego. Dzięki temu możliwe było lepsze zrozumienie oryginalnej formy malowidła, silnie zniekształconej na

skutek wcześniejszych prac konserwatorsko-restauratorskich oraz naturalnych procesów degradacji zachodzących zarówno w materii zabytkowej, jak i materiałach wtórnych. Jednym z wyników przeprowadzonych badań było stworzenie hipotezy na temat prawdopodobnego kontekstu architektonicznego, w którym malowidło mogło funkcjonować w wieku XVI, a który obecnie pozostaje całkowicie nieczytelny za sprawą zubożonej oprawy architektonicznej oraz braków w samej kompozycji.

Stan malowidła w momencie przystąpienia do tworzenia projektu konserwatorskiego w roku 2017 był zły, szczególnie w odniesieniu do czytelności kompozycji oraz jej walorów estetycznych. W trakcie prac nad projektem konserwatorskim przygotowano propozycje rozwiązań estetycznych, mających na celu z jednej strony zniwelowanie siły oddziaływania wtórnych, silnie konkurujących z oryginałem przemalowań i retuszy, z drugiej uczynienie reliktywów późnogotyckiej polichromii tak, aby ponownie mogły przemówić własnym głosem.

Opis formalny

Polichromia pokrywa częściowo zachowaną ceglana wnękę o wymiarach 145 x 70 x 30 cm. Historyczny mur składa się z płaskiej ściany w kształcie prostokąta zamkniętego łukiem koszowym oraz przylegającego od prawej strony arkadowego występu. Polichromia pokrywa całość ściany oraz fragment podłucza. Główna część malowidła podzielona jest na dwie części: dolną, wysokości ok. 33 cm wypełnioną przez ciemne tło i fragmentarycznie zachowany ornament oraz górną, przedstawiającą siedzącą na architektonicznym tronie Matkę Boską z Dzieciątkiem.

Sylwetka i twarz Marii ukazane są w trzech czwartych, zwrócone ku lewej krawędzi kompozycji. Wysokie czoło postaci wieńczy korona z otokiem wysadzonym klejnotami i trzema segmentami trójliści u szczytu. Włosy, niegdyś barwy jasnobłond, obecnie pozbawione wyraźnego kolorytu, na wysokości skroni układają się w zaczesane do tyłu wydatne pukle, przechodzące w spływające po plecach loki, co poświadcza barwna kopia inwentaryzacyjna, wykonana w 1950 r, której autor wyraźnie zarysował przebieg linii włosów wzdłuż lewego ramienia Madonny¹. Głowę jej otacza nimb nakreślony czarną, stosunkowo grubą linią. Sylwetkę Marii okrywa błękitno-zielony płaszcz, pokryty ornamentem roślinnym złożonym z naprzemiennie rozmieszczonych elementów barwy błękitnozielonej oraz zielonej, przypominających stylizowane owoce granatu. Od kolan suknia rozchodzi się wachlarzowymi fałdami w dół, sięgając dolnej krawędzi tronu. Maria oburącz podtrzymuje nagie, zwrócone w lewą stronę Dzieciątko, którego głowę (obecnie nieczytelną) otacza nimb. Podobnie jak w przypadku nimbu Madonny, również ten element nakreślony został czarnym konturem. Ręce Jezusa są ugięte w łokciach i wyciągnięte przed

1 Kopia polichromii wykonana została w 1950 r. przez Mieczysława Kościelniaka (tempera na desce, 100 x 72 cm). Tablica znajduje się obecnie w zbiorach Muzeum Warszawy (nr inw. MHW 281).



Fot. 1. Kamienica Rynek Starego Miasta 17 w Warszawie, 1939–44, ze zbiorów Archiwum m. st. Warszawy, Referat Gabarytów, syg. 5545 / Photo. 1. The house at 17 Rynek Starego Miasta in Warsaw, 1939–44, City of Warsaw Archive collection, Large Items Department, no. 5545

siebie, prawa noga, silnie zgięta w kolanie, krzyżuje się z lewą, prawie całkowicie wyprostowaną. Architektoniczny tron ujęty jest na wysokości oparcia parą smukłych wieżyczek o stożkowych dachach zwieńczonych gałkami. Zachowane relikty polichromii dachów pozwalają przypuszczać, iż pierwotną dekorację malarską tych elementów stanowiła zielono-czerwona kratownica. Na wysokości gałek biegnie wąski, lekko wygięty pas, tworzący efekt osadzenia postaci i tronu w apsydzie. Utworzone powyżej niego pole ma kolor czerwony. Zachowane na podłuczcu arkady kontury być może są relikwami fałd tkaniny dekorującej zaplecek tronu.

Historia konserwacji malowidła

Gotycką polichromię przedstawiającą tronującą Matkę Boską z Dzieciątkiem odkryto we wrześniu 1950 roku w trakcie odgruzowywania kamienicy znajdującej się po stronie Kołłątaja na Rynku Starego Miasta pod numerem 17. Dokładna data dzienna zdarzenia nie jest znana, można jednak przypuszczać, że stało się to około 26 września, gdyż ten dzień zapisany został na kopercie z odbitkami zdjęć wykonanych w trakcie odsłaniania i zabezpieczania polichromii². Tę samą datę wpisano w karcie obiektu jako datę przyjęcia do Państwowej Pracowni Konserwacji Malarstwa³.

2 Archiwum Narodowego Instytutu Dziedzictwa (NID), spuścizna Oddziału Dokumentacji Zabytków (ODZ).

3 Karta PPKZM, Nr 100/1950, data przyjęcia 26 listopada 1950, data wydania listopad 1952.



Fot. 2. Rynek Starego Miasta 17, malowidło w trakcie wydobywania z ruin, ze zbiorów Narodowego Instytutu Dziedzictwa, spuścizna ODZ, syg. 42553 / Photo. 2. Rynek Starego Miasta 17, the painting extracted from the ruins, National Heritage Board of Poland collection, ODZ legacy, no. 42553

Kamienica nr 17 wzniesiona została w 1437, kiedy właścicielem nieruchomości była rodzina Swingów, lub po 1460, dla rodziny Malków⁴. Trudno dziś ustalić, kto mógł być inicjatorem wykonania polichromii, gdyż dom często przechodził z rąk do rąk. Około roku 1507 właścicielem kamienicy była rodzina Dambalów (Dąbalów), a w 1566 Stanisława Belki⁵. W XVII wieku (być może po wielkim pożarze w 1607 r.) wymurowano ścianę wspierającą nowe sklepienie kryjące parter. Zasłoniła ona na kolejne stulecia malowane przedstawienie Madonny z Dzieciątkiem.

W sierpniu lub wrześniu 1944 kamienica uległa tak poważnym zniszczeniom, że w roku 1950 zdecydowano się rozebrać pozostałe w przyziemiu relikty ścian. W trakcie tych prac odsłonięto pękniętą na dwie części ścianę z malowidłem figuralnym. Stan obu fragmentów ściany z dekoracją był bardzo zły.

Tkwiące w ruinach przepalonych ogniem, zalewane wodą deszczową i z topniejącego śniegu, nasiąknięte, a potem zamrażane – sypały się i rozpadały. Cegła zmurszała, zaprawa osłabiona, a podłoże, to znaczy wyprawa pod malowidłem, krucha. Samo malowidło spylone⁶.

Do 7 października odsłonięto malowidło, zabezpieczono i przygotowano do transportu do Zachęty, gdzie mieściły się wówczas pracownie konser-

4 *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. XI: *Miasto Warszawa*, red. J. Ż. Łoziński i A. Rottermund, cz. 1: *Stare Miasto*, Warszawa 1993, s. 246.

5 Tamże.

6 K. Dąbrowski, *Konserwacja polichromii warszawskich*, „Ochrona Zabytków”, 1953, nr 6/2-3, s. 139.

watorskie. W przedsięwzięcie to zaangażowani byli m. in. Stanisław Żaryn, Karol Dąbrowski i prof. Bohdan Marconi wraz ze studentami Wydziału Konserwacji Akademii Sztuk Plastycznych w Warszawie.

Jak pokazują losy innych odsłoniętych w tym czasie malowideł gotyckich (np. św. Jerzy z kamienicy nr 12 czy św. Dorota z kamienicy nr 8), pozostawienie dekoracji w miejscu odkrycia mogło się wiązać z jej całkowitym zniszczeniem. Transport obu fragmentów gotyckiej ściany z przedstawieniem tronuującej Madonny był niezwykle trudnym przedsięwzięciem. Zadanie to zrealizowano 7 października 1950 r., fotografując poszczególne etapy pracy⁷. Nie sporządzono wówczas pisemnego raportu z translokacji. Przebieg prac znany jest z relacji Stanisława Żaryna:

Pionowe pęknięcie zadecydowało o sposobie wyjęcia malowidła. Rozdzielono robotę na dwa etapy, inaczej podchodząc do każdego z zadań. Część z Madonną ujęto płaskownikiem żelaznym, opasując licówkę gotycką grubości pół cegły dookoła z wykonaniem zaczepy do transportu. Sięgacze ceglane, główkowe, odcięto od strony odwrocia obrazu po ostrożnym rozebraniu ściany. Do tej operacji użyto piły do żelaza, tzw. bukfelu (sic!). Aby płaskownik ściągający cienką płytę ceglana dobrze przylegał, puste miejsca wypełniono gipsem, który – pęczniąc – spełnił swoje zadanie. Odpowiednie rusztowanie, blok z łańcuchem i hakami umożliwiły pionowe przetransportowanie płyty na nosiłki z piaskiem, na których malowidło przewieziono następnie wozem ogumionym do pracowni. Niewielki ciężar tej płyty (około 100 kg) ułatwiał manipulację. Gorzej było z drugą częścią muru o wadze przeszło 500 kg. Metoda zabezpieczenia była tutaj podobna: również zastosowano opaskę z płaskownika i wypełnienie gipsem, transport pionowy przy pomocy bloku i przewóz, ale większe rozmiary i większy ciężar utrudniały bardzo zadanie. Różnica polegała na tym, że drugi fragment jako narożnik wymurowany był masywnie i obejmował dwie płaszczyzny polichromowane zestawione pod kątem prostym. Nie można więc było dzielić tej partii muru ani odcinać licówki gotyckiej wobec prawidłowego wiązania. Cały narożnik z częścią glifu okiennego musiał być przewieziony⁸.

Konserwację przeprowadzono etapami, jako pierwszą poddając pracom część lewą. W 1950 roku zespół studentów Wydziału Konserwacji pod kierunkiem prof. Bohdana Marconiego w Pracowni Konserwacji Malarstwa z siedzibą w Zachęcie oczyścił powierzchnię malowidła z wtórnych pobiał, utrwalił osypującą się warstwę malarską pięcioprocentowym roztworem bielonego szelaku, a także wykonał część zastrzyków podtynkowych, wykorzystując do tego celu mieszaninę wapna i kazeiny w proporcji 3:1⁹. Prace kontynuował zespół Karola Dąbrowskiego, w skład którego weszły m.in. J. Prosnakowa i W. Kamińska-Tiuninowa. Przeprowadzono je między 2 li-

7 Fotografie K. Pęcherskiego, J. Szandomirskiego i B. Marconiego w zbiorach NID.

8 S. Żaryn, *Zabezpieczenie techniczne polichromii w kamienicy Rynek St. Miasta 17*, „Ochrona Zabytków”, 1953, nr 6/2-3, s. 170-171.

9 Karta PPKZM, nr 100/1950.



Fot. 3. Montaż przeniesionego malowidła w budynku przy Ryнку Staromiejskim 40, ze zbiorów Narodowego Instytutu Dziedzictwa, spuścizna ODZ, brak sygnatury / Photo. 3. Installation of the painting inside the building at 40 Rynek Starego Miasta, National Heritage Board of Poland collection, ODZ legacy, no number

stopada a 28 grudnia 1952 roku¹⁰. Wtedy to oczyszczono prawy fragment kompozycji z wtórnych pobiał i obie części zabezpieczono roztworem wosku w benzynie. Wykonano również zastrzyki podtynkowe oraz konsolidację osłabionej cegły, ubytki wyprawy natomiast uzupełniono zaprawą zbliżoną do oryginalnej i scalono „według zasad stale w pracowni stosowanych”¹¹.

W roku 1953 oba fragmenty malowidła osadzono trwale w budynku Muzeum Historycznego m.st. Warszawy (Rynek Starego Miasta 40), dokładnie w południowo-wschodnim narożniku sieni, tym samym starając się zaaranżować warunki zbliżone do oryginalnych. Każdy z fragmentów podczas konserwacji pokryto opaskami wapienno-piaskowymi, zabezpieczającymi krawędzie oryginalnego tynku. Szczelinę między obiema częściami wypełniono gruzem i zaprawą, przy czym jej szerokość obecnie uważa się za dyskusyjną, a niewykluczone, że również w momencie montażu nie było co do niej zgodności, na co mogą wskazywać fotografie archiwalne dokumentujące ten proces. Spoiwem wykorzystanym do powiązania odwrocia gotyckiej ściany

10 K. Dąbrowski, *Sprawozdanie z prac konserwatorskich przy usterkach malowideł ściennych zdjętych z muru posesji nr 17 w Ryнку Starego Miasta w Warszawie*, Warszawa 10 grudnia 1952, mps w Archiwum NID, spuścizna ODZ.

11 Tamże. Być może chodzi o zasadę przytoczoną przez Karola Dąbrowskiego przy okazji konserwacji jednego ze staromiejskich drewnianych stropów: „Przy punktowaniu ubytków, według zasady stale stosowanej w naszej pracowni, nie zakrywało się całej płaszczyzny zniszczonej, punktując plamkami nie dochodzącymi do brzegów oryginału i jaśniejszymi w tonie, dla pokazania punktowania i procentu zniszczenia”. K. Dąbrowski, *Konserwacja polichromii warszawskich*, „Ochrona Zabytków”, 1953, nr 2-3, s. 141.

z nowym podłożem była zaprawa cementowa¹². Łatę wzdłuż lewej krawędzi malowidła, która wyznaczyła (nb. chyba błędnie) hipotetyczny kształt niszy, oraz szczelinę między oboma płytami założono nieco poniżej poziomu oryginalnego tynku i pozostawiono bez scalenia kolorystycznego. Mniejszych ubytków nie kitowano¹³.

Stan malowidła dość szybko zaczął ulegać pogorszeniu. Pierwsze niepokojące oznaki stwierdzono już w 1954 roku (zawilgocenie polichromii)¹⁴, następne w latach siedemdziesiątych. Podłużne pęknięcie przez postać Dzieciątka i kolano Madonny, pionowe pęknięcie wzdłuż linii oryginału i łąty, poprzeczne pęknięcia opasek na przedłużeniu pęknięć oryginału (1973), a także tendencja do złuszczeń i pudrowania górnej części malowidła, rozwarstwienia w głębszych warstwach tynku zlokalizowane wzdłuż pęknięć (1976)¹⁵. W konsekwencji w latach 1985–86 przeprowadzone zostały kompleksowe prace konserwatorsko-restauratorskie, których wykonawcami byli Stanisław Stawicki i Maria Lulkiewicz¹⁶. W ich opracowaniu czytamy:

Stan zachowania malowidła jesienią 1985 roku, przed przystąpieniem do ponownych prac konserwatorskich, był zły, zagrażający szybkim zniszczeniem ze względu na osypującą się warstwę malarską. Warstwa malarska jest brudna, a rysunek prawie nieczytelny. Malowidło stało się monochromatyczne, trudno odczytać jakiegokolwiek barwy. W wielu partiach, szczególnie w miejscach kitów, znajdują się jasne plamy zabeleń. Spoiwo warstwy malarskiej zupełnie rozłożone, farba pudruje się lub odpada w postaci drobnych, miękkich łuseczek¹⁷.

Powierzchnię kitów określono jako opracowaną niewłaściwie, zdecydowanie utrudniającą prawidłowy odbiór malowidła. Ponadto stwierdzono osłabienie kohezji tynku, cegieł i spoin, poluzowanie cegieł w górnej części łuku, a nawet brak jednej z nich. Nowo powstałe głębokie pęknięcia tynku powiązано z rozszczelnieniem na styku nowego i starego muru, którego powstaniu nie udało się zapobiec w trakcie montażu malowidła w latach pięćdziesiątych.

Prace przeprowadzone w latach 1985–86 rozpoczęto od utrwalenia osypującej się warstwy malarskiej słabym roztworem polioctanu winylu w metanolu (spoiwo przygotowano w pracowni poprzez wysuszenie cienkiej warstwy dyspersji wodnej polioctanu winylu i rozpuszczenie powstałej błony w alkoholu metylowym). Zabieg przeprowadzono lokalnie, kilkakrotnie podpuszczając klej aż do związania łusek warstwy malarskiej z podłożem. Większość starych

12 M. Lulkiewicz, *Dokumentacja konserwatorska gotyckiego malowidła ściennego „Matka Boska tronuująca z Dzieciątkiem”*, Warszawa Rynek Starego Miasta nr 40, Warszawa 1986, s. 7, mps Archiwum MWKZ, sygn. N/War 760.

13 Tamże, s. 15.

14 List Ministerstwa Kultury i Sztuki z 12 marca 1954 r., obecnie znajdujący się w Archiwum Muzeum Warszawy.

15 M. Ostaszewska, *Przenoszenie malowideł ściennych w Polsce*, Warszawa 1979, s. 274.

16 M. Lulkiewicz, *Dokumentacja konserwatorska...*, s. 7.

17 Tamże, s. 14.

kitów usunięto mechanicznie, stwierdzając przy tym ich nierównomierną kohezję, być może świadcząca o wtórnym przesycaeniu tych elementów spoiwem. Przez poszerzone pęknięcia między oboma płatami kompozycji wstrzyknięto masę z kazeiny i piasku. W ten sposób wypełniono puste przestrzenie odpowiedzialne za powstanie nowych uszkodzeń. Osłabione cegły, spoiny oraz powierzchnię ubytków tynku wzmocniono słabym roztworem poliocetanu winylu w postaci dyspersji wodnej. W przypadku partii ceglaneanego muru wykonano zastrzyki w miejscach odspojeń spoiny od cegieł, wykorzystując do tego celu zarówno POW (w dyspersji), jak i kazeinę wapienną bez dodatku wypełniacza. Uzupełnienia ubytków tynku wykonano kilkuwarstwowo zaprawą wapienno-piaskową o grubości wypełniacza i konsystencji uzależnionej od głębokości ubytku. Powierzchnię uzupełnień opracowano tak, aby w jak największym stopniu naśladowała otaczający je oryginał, a następnie pokryto warstwą pobiałą podbarwioną na kolor zbliżony do barwy pobiałą oryginalnej¹⁸. Malowidło oczyszczono roztworem alkoholu oraz mechanicznie (gumkami). Na tym podkładzie wykonano scalający retusz kropką farbami akwarelowymi¹⁹. Rzeczywisty zakres ingerencji restauratorskiej znacząco wykracza poza obszar kitów, co obrazują współcześnie wykonane fotografie rejestrujące fluorescencję wzbudzoną promieniowaniem ultrafioletowym.

Madonna tronująca na tle gotyckiego malarstwa ściennego Warszawy

Większość badaczy skłania się do datowania polichromii tronującej Matki Boskiej z Dzieciątkiem na około 1500 rok²⁰. Ze względu na długie trwanie tradycji gotyckiej na Mazowszu można rozszerzyć ramy czasowe powstania malowidła na schyłek XV – pierwszą połowę XVI wieku. Mimo braku materiału zabytkowego stosunkowo dużo wiadomo na temat malarzy działających w Starej Warszawie XV i początku XVI wieku. W latach 1427–1525 tworzyło tu dwunastu znanych z imienia mistrzów malarskich. Kierownictwo warsztatu przechodziło często z ojca na syna, jak to było w przypadku Piotra, którego następcami byli Piotr i wnuk Serafin²¹. Wszyscy nosili podobnie brzmiące przydomki (Meller, Maller i Mahler), będące zapewne określeniem uprawianego przez nich zawodu. Jednak u źródeł wysokiej pozycji majątkowej tej „dynastii”, czynnej od co najmniej 1428 do 1515 roku, był także handel solą, drewnem i futrami²². W pierwszej połowie XV wieku działał w Starej

18 Tamże, s. 16–19.

19 Tamże, s. 1.

20 R. Zdziarska, *Mieszkańskie malowidła ścienne Starej Warszawy*, „Stolica”, 1985, nr 7, s. 4 (2 ćw. XV w.); M. Ostaszewska, *Przenoszenie malowideł...*, s. 241 (ok. 1500); J. Domaśłowski, A. Karłowska-Kamzowa, M. Kornecki, H. Małkiewiczówna, *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*, Poznań 1984, s. 227 (2 ćw. XV w.); T. Mroczo, *Architektura, rzeźba, malarstwo*, w: *Sztuka Warszawy*, red. M. Karpowicz, Warszawa 1986, s. 41 (1 poł. XVI w.); *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce...*, s. 246 (datowanie M. Lewicka i B. Szymańska, ok. 1500).

21 E. Koczorowska-Pielińska, *Warszawskie rzemiosła artystyczne i budowlane w XV w.*, Warszawa 1959, s. 16–17.

22 Tamże, s. 16.

- Rynek Starego Miasta 8 – św. Dorota (polichromia niezachowana, mylnie określana także jako św. Barbara), początek XVI wieku³²;
- Rynek Starego Miasta 12 – św. Jerzy (polichromia niezachowana), początek XVI wieku³³;
- Rynek Starego Miasta 20 – veraicon adorowany przez anioły (dawniej odczytywane jako scena Zwiastowania), XV/XVI wiek³⁴;
- Rynek Starego Miasta 20 – Pokłon Trzech Króli, ok. 1515³⁵;
- Rynek Starego Miasta 42 – głowy aniołów i świętych, XV/XVI w.³⁶

Relikty tych polichromii, wszystkich o charakterze religijnym, znajdowały się w większości w pomieszczeniach parterów kamienic. Możemy przypuszczać, że izby te funkcjonowały, przynajmniej w określonych porach dnia, jako miejsca modlitwy, rodzaj domowych kaplic, przy jednoczesnym wykorzystywaniu tych wnętrz na potrzeby sklepów, warsztatów lub też przy zachowaniu ich funkcji czysto mieszkalnych³⁷. Na podstawie tak szczupłego materiału badawczego trudno formułować jakiegokolwiek wnioski dotyczące stylistyki, inspiracji czy programów ikonograficznych gotyckich polichromii ściennych starej Warszawy. Formułowane przez Romanę Zdziarską opinie na temat artystycznych upodobań stołecznego mieszczaństwa wydają się nieco na wyrost.

To, co pozostało po malarstwie ściennym Starej Warszawy, świadczy o zamiłowaniu mieszczan do sztuki, o wyrobionym ich smaku i różnorodności podejmowanej tematyki, która oczywiście mieściła się w ramach ikonografii chrześcijańskiej dostosowanej do własnych potrzeb kultowych³⁸.

Ikonografia

Obecnie główna kompozycja figuralna ujęta jest w wąską niszę, której lewa krawędź jednoznacznie wycina ją z kontekstu architektonicznego. Taki sposób ekspozycji sugeruje kompletność przedstawienia, której z kolei nie potwierdza sposób zakomponowania postaci oraz względy ikonograficzne, bowiem *Matka Boska tronująca z Dzieciątkiem* to typ ikonograficzny w malarstwie polskim rzadko występujący samodzielnie. O tym, że również w przypadku malowidła z kamienicy nr 17 zapewne należy mówić o fragmencie większej kompozycji, nie zaś o autonomicznym przedstawieniu, świadczy przede wszystkim wyraźny skręt ciał obu postaci w lewą stronę, nieznajdujący rozwinięcia w zachowanym materiale zabytkowym. Wydaje się, iż zaprzepaszczone fragmenty malowidła nie mogły być oddzielone w sposób trwały od części przedstawiającej Madonnę z Dzieciątkiem, na co wskazuje przerwana ciągłość fryzu, widocznego w dolnym rejestrze kompozycji, a także względy ikonograficzne.

32 E. Koczorowska-Pielińska, *Warszawskie rzemiosła...*, s. 23.

33 Tamże.

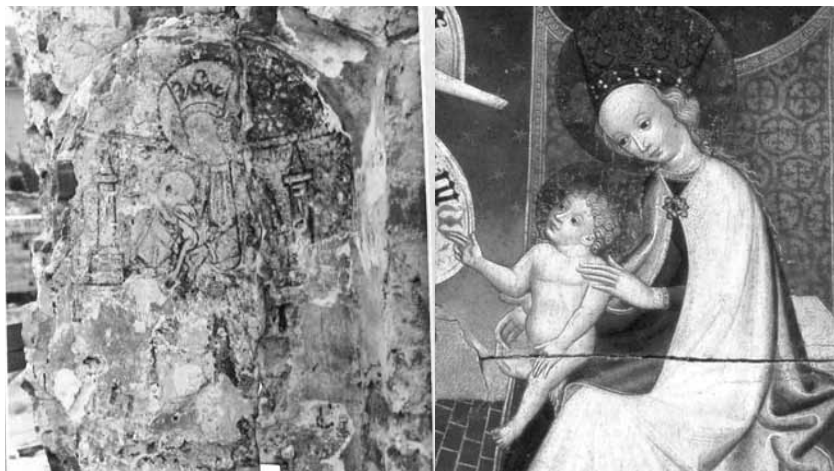
34 W. Tomkiewicz, *Freski gotyckie*, „Stolica”, 1949, nr 16–17, s. 10.

35 Tamże.

36 R. Zdziarska, *Portret książąt...*, s. 12.

37 Tamże, s. 4.

38 Tamże.



Tab. 1. Analiza porównawcza ikonografii. Po lewej: *Madonna tronuująca z Dzieciątkiem*, fotomontaż ze zdjęcia K. Pecherskiego, ze zbiorów Archiwum NID, spuścizna ODZ, syg. 42566. Po prawej: *Epitafium Jana z Ujazdu*, około 1450, Zamek Królewski na Wawelu, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Epitafium--jana-z-ujazdu--circa-1450.jpg>. / Tab. 1. Comparative iconographic analysis. On the left: *The Enthroned Madonna and Child*, composite photograph based on K. Pecherski's photos from the National Heritage Board archive, legacy ODZ, no. 42566. On the right: *Epitaph of Jan of Ujazd*, ca. 1450, Wawel Royal Castle, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Epitafium--jana-z-ujazdu--circa-1450.jpg>.

Najprawdopodobniej poszczególne fragmenty malowidła ujęte były nie w pojedyncze nisze, a w ciąg arkad, których archiwolty powiązane były wspornikami. Za tym przypuszczeniem przemawia nie tylko otwarta kompozycja zachowanego reliktu, lecz także analogiczne rozwiązania znane z innych kamienic staromiejskich (nr 20 i 42), udokumentowane przez K. Tiunina. Polichromia zdobiąca kamienicę nr 42 stanowi szczególnie cenny materiał porównawczy, dzięki któremu nietypowy dla gotyku kształt łuku, w który ujęta została Madonna tronuująca z Dzieciątkiem uzyskuje swego rodzaju legitymizację. Architektoniczne obramienia kompozycji malarskich składały się bowiem z dwóch rejestrów: górnego, wypełnionego przez arkady ostrołukowe, oraz dolnego, złożonego z arkad opartych na łukach półkolistych lub odcinkowych.

Ze względu na rzadkość występowania samodzielnych przedstawień tronuującej Madonny z Dzieciątkiem w polskim malarstwie późnego gotyku, a także biorąc pod uwagę sposób ustawienia Jezusa na kolanach Marii, Romana Zdziarska wysunęła hipotezę, iż omawiane malowidło pierwotnie mogło być częścią większego przedstawienia, np. pokłonu Trzech Króli³⁹. Analogiczne ustawienie postaci występuje także w malarstwie tablicowym w przedstawieniach Marii z fundatorami. Za przykłady takich rozwiązań mogą służyć *Epitafium Boreschowa* (1426, bazylika archikatedralna we Fromborku) i *Epitafium Jana z Ujazdu* (ok. 1450, Zamek Królewski na Wawelu).



Tab. 2. *Malowidło Matka Boska tronująca z Dzieciątkiem*, obecnie Rynek Starego Miasta 40, stan zachowania przed rozpoczęciem prac w roku 2017, widok w świetle dziennym, fot. D. Kwiecień, Monument Service / Table 2. *Enthroned Madonna and Child*, currently at 40 Rynek Starego Miasta, condition before the start of conservation works in 2017, daylight view, photo. D. Kwiecień, Monument Service

W trakcie opracowywania dokumentacji nie udało się znaleźć ryciny, która mogłaby być pierwowzorem układu kompozycyjnego warszawskiego malowidła. Nie można jednak wykluczyć, że jest to efekt kompilacji kilku wzorów graficznych przeniesionych nie wprost, lecz po ich uprzednim uproszczeniu czy nawet przetworzeniu. Niewątpliwie poszczególne elementy przedstawienia znajdują swoje analogie w późnogotyckim malarstwie i rzeźbie tego czasu.

Ujęcie głowy Marii (jej pochylenie, charakterystyczna fryzura z puklami włosów wywinętymi na skroniach i forma korony) jest typowe dla malarstwa tablicowego i ściennego XV i początku XVI wieku. Wśród analogii takiego układu wymienić można głowy Matki Boskiej w *Tryptyku z Opatówka* (Muzeum Narodowe w Warszawie), *Tryptyku z Szańca* (zaginiona część środkowa), *Poliptyku z Dobczyc* (Muzeum Narodowe w Krakowie) czy polichromii nieznannej świętej (Barbary, Katarzyny Aleksandryjskiej?) z elewacji kamienic Pod Jaszczurką i Bonerowskiej w Krakowie. Ujęcie Dzieciątka najbardziej zbliżone jest do układu w nastawach z Międzyrzecza i Żeleźnikowej oraz na epitafium Wierzbęty z Branic. Charakterystyczny układ nóżek małego Jezusa pojawia się w dwóch rzeźbach ściśle związanych ze Starą Warszawą: w centralnej figurze ołtarza z Cegłowa (1510, kościół parafialny w Cegłowie) i kamiennej grupie św. Anny Samotrzeć z elewacji kamienicy Pod św. Anną w Warszawie (Rynek Starego Miasta 31), datowanej na ok. 1520–30⁴⁰. W wyglądzie wieżyczek tronu Romana Zdziarska dopatrywała się analogii do architektury obronnej z ołtarza Trójcy Świętej z katedry wawelskiej (1436)⁴¹.

40 T. Mroczo, *Architektura, rzeźba, malarstwo*, w: *Sztuka Warszawy*, red. M. Karpowicz, Warszawa 1986, s. 38–39.

41 R. Zdziarska, *Mieszkańskie malowidła...*, s. 4.



Fot. 4. Próba symulacji komputerowej formy pierwotnego obramienia architektonicznego, oprac. Diana Kułakowska / Photo. 4. An attempt to simulate the shape of the original architectural framing, author Diana Kułakowska

Zły stan malowidła nie pozwala na odczytanie wielu elementów, jednak dzięki zachowanej dokumentacji fotograficzno-rysunkowo-opisowej z lat pięćdziesiątych i osiemdziesiątych możliwe jest uzupełnienie wiedzy o wyglądzie kompozycji o pewne detale:

[...] Ponad tronem widoczna jest tkanina w kolorze cynobrowym, ozdobiona motywem sercowatych liści. Poniżej stóp tronu rozciąga się fryz roślinny zachowany fragmentarycznie, składający się z wici roślinnej ornamentalnie przetworzonej w miękką dekorację geometryczną opartą na motywie koła. Zarys tego koła wskazuje, iż jego cięciwa stanowiła połowę wysokości partii figuralnej. Sądząc po rysunku, pole wewnętrzne wypełnione było ornamentem geometrycznym i roślinnym [...]⁴².

Ponieważ stan zachowania malowidła już w roku 1950 był zły, ciężko wyrokować o prawdziwości wzmianek dotyczących ozdobienia czerwonej tkaniny „motywem sercowatych liści”, obecnie całkowicie nieczytelnych, a których zarys nie ujawnił się również podczas ostatnich prac konserwatorskich z roku 2017. Ornament wypełniający dolną część kompozycji składa się z wici roślinnej oraz fragmentarycznie zachowanego obiektu złożonego z wpisanych w okrąg trzech czerwonych, promieniście ułożonych trójkątnych pól. Kompozycja ta może przywołać na myśl przecięty w poprzek owoc granatu lub pomarańczy. Partii wici nadano bardziej organiczny charakter niż drugiej, wyraźnie silniej zgeometryzowanej części ornamentu. Granat należy do często spotykanych motywów zdobniczych w XV- i XVI-wiecznych tkaninach. Jako symbol płodności występuje w przedstawieniach Matki Boskiej.

42 Tamże.

Technika oryginału

Wiedza o technice wykonania omawianego malowidła bazuje na badaniach przeprowadzonych podczas prac w latach 1985–86⁴³. Jak wówczas ustalono, podłoże stanowi szorstko zatarty tynk wapienno-piaskowy pokryty warstwą pobiaty wapiennej. Wypełniacz kwarcowy zaprawy (ok. 20 proc. frakcji żwirowej i ok. 80 proc. piaskowej) występuje w wyraźnej przewodzie w stosunku do wapna. Ze względu na wieloletnie narażenie polichromii na wpływ warunków atmosferycznych i związaną z nim daleko posuniętą degradację warstwy malarskiej, ustalenie składu oryginalnego spoiwa samej warstwy malarskiej nie było możliwe w trakcie żadnej z dotychczas zrealizowanych konserwacji. Substancje, którymi w trakcie poprzednich prac przesycona została zarówno warstwa malarska, jak i podłoże (szelak, wosk, poliactan winylu), znacząco utrudniają przeprowadzenie wiarygodnej analizy oryginalnego spoiwa, istnieją jednak przesłanki, by określić je jako chudą temperę.

W badaniach pigmentów (metody mikrochemiczne, autor badań: Barbara Rokitnicka) zidentyfikowano biel ołowiową i cynober, których użyto do opracowania partii karnacji oraz czerwień żelazową, ugię i czernią węglową (sadza?). Ponadto wykryto także zielone pigmenty miedziowe, które zinterpretowano jako malachit⁴⁴. Zastosowanie zielonego pigmentu do namalowania sukni Matki Boskiej nie jest jednak do końca zbieżne z ustalonym w gotyku kanonem ikonograficznym. Szatę Madonny należało ukazywać jako błękitną, a do jej opracowania w przypadku malarstwa ściennego często stosowano azuryt, który pod wpływem niekorzystnych warunków ulega transformacji w malachit⁴⁵. Ponieważ zastosowana metoda identyfikacji pozwalała jedynie na stwierdzenie obecności jonów miedzi i węglanów, nie można mieć pewności co do jakościowego składu wykorzystanego pigmentu. Rozwikłanie tej kwestii wymagało wykonania innych badań⁴⁶.

Zastanawiającym faktem jest też użycie bieli ołowiowej do opracowania karnacji. Pigment ten znany jest ze szczególnie złych właściwości fizykochemicznych, objawiających się wrażliwością na związki siarki występujące między innymi w powietrzu, pod wpływem których czernieje. W przypadku malarstwa

43 M. Lulkiewicz, *Dokumentacja konserwatorska...*, s. 11.

44 Tamże, s. 22–23.

45 N. Eastaugh, V. Walsh, T. Chaplin, R. Siddall, *The Pigment Compendium. A dictionary of historical pigments*, Elsevier Butterworth-Heinemann, Oxford 2004, s. 33, 248; omawiany problem zreferowano ostatnio w: C. Cardell, A. Herrera, I. Guerra, N. Navas, L. Rodríguez Simonón, K. Elert, *Pigment-size effect on the physico-chemical behavior of azurite tempera dosimeters upon natural and accelerated photo aging*, w: *Dyes and Pigments* 141 (2017) 53–65, <http://www.ugr.es/~grupo179/pdf/Cardell%202017.pdf>.

46 W badaniach składu pierwiastkowego warstwy zielonej wykryto: miedź, chlor, wapń, arsen, krzem, śladowe ilości ołowiu, siarki, fosforu, glinu, żelaza, niklu, cynku. Metodą spektroskopii ramanowskiej zidentyfikowano atakamit, azuryt, kredę. Akcesorycznie występują wtrącenia krzemianowe oraz arseniany miedzi i prawdopodobnie cynku, które są bardzo powszechnym naturalnym zanieczyszczeniem złóż miedzi. Atakamit jest stosunkowo rzadko występującym pigmentem. Zazwyczaj jego obecność w malowidłach, zwłaszcza ściennych, wiąże się z degradacją mniej stabilnych minerałów miedzi (azurytu i malachitu). O tym, że szata pierwotnie mogła być błękitna, świadczyć może również śladowe występowanie wtrąceń niebieskich – azurytu – w warstwie. S. Svorová Pawełkowicz, *Sprawozdanie z badań laboratoryjnych próbek pigmentu zielonego z malowidła ściennego przedstawiającego Madonnę tronuującą z Dzieciątkiem* (Muzeum Warszawy), Warszawa, grudzień 2017.



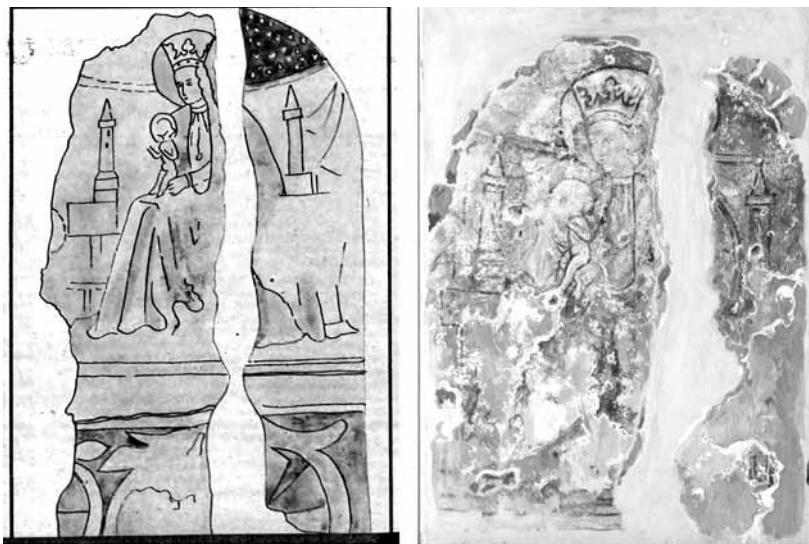
Tab. 3. Po lewej – twarz Madonny po wstępnym oczyszczeniu z pobiał, 1950, ze zbiorów archiwum NID – Teka Marconiego, sygn. 65/11, sygn. fot. 42566. Po prawej – twarz Madonny po zakończeniu konserwacji w 1986, repr. za: M. Lulkiewicz, *Dokumentacja...*, fot. 25. Oznaczone kontury pokazują skalę deformacji formy. / Table 3. On the left: the Madonna's face after the preliminary removal of tinning, 1950, National Heritage Board archive, Marconi Dossier, no. 65/11, photo. no. 42566. On the right: the Madonna's face after the completion of conservation works in 1986, source: M. Lulkiewicz, *Dokumentacja...*, photo. 25. The highlighted contours show the extent of the deformation

ściennej, dla którego naturalne jest niezabezpieczenie warstwy malarskiej przed wpływem czynników zewnętrznych (mechanicznych i chemicznych), zastosowanie bieli ołowiowej wydaje się decyzją dość nietypową, mogącą wskazywać na przeniesienie technologii wprost z malarstwa tablicowego.

Problemy estetyczne

Zasadniczym problemem, z którym trzeba było zmierzyć się w roku 2017, był nie tylko zły stan malowidła, lecz przede wszystkim sposób jego prezentacji i sposób, w jaki wykonano zabiegi restauratorskie podczas dawniejszych prac. Wprowadzone materiały (szelak, wosk oraz polioctan winylu) uległy degradacji, powodując silne przebarwienia, poważnie zniekształcające oryginalną kolorystykę malowidła. Choć ich zastosowanie uzasadniał ówczesny stan wiedzy oraz zasada dobrej praktyki, zgodnie z którą procedowali konserwatorzy, z dzisiejszego punktu widzenia trudno uznać ich wybór za fortunny. Nowy kontekst, jaki powstał po remoncie całego kompleksu Muzeum Warszawy, ze zdwojoną siłą ukazał słabości istniejącej aranżacji konserwatorskiej.

Czynnikiem najbardziej zniekształcającym malowidło i determinującym dalsze niefortunne kroki był sposób zestawienia obu przeniesionych fragmentów w trakcie montażu w 1953 roku. Części te zestawiono w układzie mniej więcej takim, w jakim je odkryto, a więc z dużym, kilkunastocentymetrowym odstępem między nimi. Wówczas jednak na obszarze tym nie wykonano żadnych uzupełnień barwnych, nadając łacie charakter uszkodzenia archeologicznego (pęknięcie), nie zaś ubytku kompozycji. Niestety, tego w gruncie rzeczy pionierskiego i konsekwentnego rozwiązania nie odczytano w sposób właściwy podczas prac restauratorskich w 1986 roku, wypełniając retuszem szeroką łatę rozdzielającą kompozycję na całej wysokości, a tym samym nadając jej walor ubytku. Ta zbędna rekonstrukcja zdeformowała obraz, czyniąc



Tab. 4. Po lewej – akwarela autorstwa Romany Zdziarskiej na podstawie dokumentacji Konstantego Tiunina z 1952 r.; repr. za: R. Zdziarska, *Mieszczkańskie malowidła ścienne starej Warszawy*, „Stolica”, 1985, nr 7, s. 22. Po prawej – kopia inwentaryzacyjna Mieczysława Kościelniaka wykonana w roku 1950 po częściowym usunięciu wtórnych pobiał. Ze zbiorów Muzeum Warszawy, sygn. MHW 281.
/ Table 4. On the left: watercolour by Romana Zdziarska based on Konstanty Tiunin's documentation from 1952; source: R. Zdziarska, 'Mieszczkańskie malowidła ścienne starej Warszawy', *Stolica*, 1985, no. 7, p. 22. On the right: inventory copy by Mieczysław Kościelniak, made after 1950 following the partial removal of extraneous tinning. Museum of Warsaw collection, no. MHW 281



Tab.5. Wypreparowane cyfrowo dwie części malowidła przed transferem oraz stan obecny (UV). Na zestawieniu „archiwalnych połówek” w fotomontażu przyjęto istniejący obecnie rozstaw, oprac. M. Kozarzewski / Table 5. Two digitally processed parts of the painting before transfer and in present condition (UV). The current spacing was adopted in the composite photograph when juxtaposing the 'archival halves', author M. Kozarzewski



Tab. 6. Z lewej strony: Rynek Starego Miasta 17, malowidło *in situ* w trakcie wstępnych prac zabezpieczających oraz usuwania wtórnych pobiał, fot. K. Pęcherski, ze zbiorów NID, spuścizna ODZ, syg. 42567

Z prawej strony: Fotografia (syg. 42618, 1950 r.) poddana obróbce cyfrowej – usunięto szczelinę pomiędzy płacami – symulacja pokazuje kompozycję w pierwotnym układzie, oprac. M. Kozarzewski / Table 6. On the left: 17 Rynek Starego Miasta, the painting at the site during preliminary conservation works and the removal of extraneous tinning, photo. K. Pęcherski, National Board of Heritage collection, ODZ legacy, no. 42567

On the right: Digitally processed photograph (from 1950, no. 42618) – the fissure between the panels has been removed – the simulation shows the original arrangement of the composition, author M. Kozarzewski

postać Matki Boskiej karykaturalnie przysadzistą. Prosty fotomontaż, polegający na zestawieniu ze sobą obu części bez tej szczeliny, pokazuje jaką formę miało malowidło i jak wyglądały pierwotnie gotyckie proporcje Madonny.

Uczytelnienie kompozycji uzyskane za sprawą retuszu wykonanego w latach osiemdziesiątych było pozorne – *de facto* retusz i scalenie łąty wzdłuż rozstępu płatów tynku zupełnie zmieniły charakter i proporcje dzieła. Przebieg form miejscami został odczytany w sposób błędny lub co najmniej mogący budzić poważne wątpliwości (suknia i twarz Madonny). Miejscami doszło również do mylnego zinterpretowania przypadkowych zabrudzeń jako fragmentów malowidła, co w przypadku twarzy Madonny nadało jej wyjątkowo niekorzystny, wręcz groteskowy wyraz. Za sprawą daleko posuniętych zmian kolorystycznych, jakie zaszły zarówno w obrębie retuszu, jak i oryginału (pociemnienie powierzchni spowodowane przesycaeniem impregnatami oraz zmiany fizykochemiczne w partiach malowanych z użyciem bieli ołowiowej), wtórne partie stały się konkurencją dla relikwów gotyckiego malowidła.



Tab. 7. Akwarele Romany Zdziarskiej na podstawie dokumentacji K. Tiunina przedstawiające malowidła z kamienicy Rynek Starego Miasta 20 (po lewej) oraz 42 (po prawej; malowidło niezachowane). Kompozycję złożoną z głów aniołów i świętych ujęto w ciąg zdwojonych arkad. Autor: R. Zdziarska, repr. za: R. Zdziarska, *Mieszkańskie malowidła ścienne starej Warszawy*, „Stolica”, 1985, nr 7, s. 22. / Table 7. Watercolours by Romana Zdziarska based on K. Tiunin's documentation, representing paintings from the house at 20 Rynek Starego Miasta (left) and 42 (right, painting lost). The composition created by the heads of angels and saints is framed by a length of double arches. Author: R. Zdziarska, source: R. Zdziarska, 'Mieszkańskie malowidła ścienne starej Warszawy', *Stolica*, 1985, no. 7, p. 22

Wrażenie przysadzistości Matki Boskiej pogłębia również kształt arkady, w którą w latach pięćdziesiątych dość niefortunnie ujęta została kompozycja. Obecny sposób eksponowania zachowanego reliktu malowidła poprzez ujęcie go w ciasne ramy architektoniczne pojedynczej niszy należałoby zatem uznać za błędny. Nie jest to *de facto* problem nowy – już w połowie lat siedemdziesiątych M. Ostaszewska zwięźle opisała rzucające się wówczas w oczy problemy estetyczne i ekspozycyjne: Zgeometryzowanie kształtu niszy łąkami z szorstkiego tynku ugrowego, dochodzącego do gładzonych, jasnych opasek otaczających malowidło. Na węgarze w miejscach ubytków malowidła z tynkiem pozostawiono odkryty wątek. Wokół transferu ściana tynkowana i bielona⁴⁷.

Od projektu konserwatorskiego po konserwację. Cele, założenia, rozwiązania

W projekcie konserwatorskim poprzedzającym nasze działania przy obiekcie założyliśmy, że naszym zadaniem, na ile to możliwe, jest oczyszczenie obiektu z wtórnych naleciałości. Następnym krokiem było uczynienie oryginalnej kompozycji bez uciekania się do daleko posuniętych działań restauratorskich. W odniesieniu do dzieł średniowiecznych lub starszych powszechnie uznawana za najważniejszą jest zasada minimalnej ingerencji, oznaczająca powstrzymanie się od rekonstrukcji i inwazyjnego retuszu. Ważnym postulatem była możliwość

47 M. Ostaszewska, *Przenoszenie malowideł...*, s. 242.

kontakty z oryginalną materią zabytkową, nieobciążoną dodatkowymi, możliwymi do uniknięcia deformacjami (za jakie należy uznać poprzednie rekonstrukcje i retusze). Zasadniczą kwestią, od której zależał stopień realizacji tego postulatu, był rzeczywisty stan zachowania warstwy malarskiej. W ciągu minionych dekad malowidło uległo poważnym uszkodzeniom, a niektóre fragmenty kompozycji wręcz zniknęły całkowicie (wieża po lewej stronie). Analizując fotografie obrazujące stan zachowania relikwów oryginalnej kompozycji w latach osiemdziesiątych oraz zachowane kopie inwentaryzacyjne, mieliśmy nadzieję, że po usunięciu nawarstwień i redukcji przebarwień przedstawienie będzie czytelniejsze.

Wtórna monochromatyzacja malowidła, będąca efektem osypywania się warstwy malarskiej stwierdzonego w latach osiemdziesiątych przez Stanisława Stawickiego i Marię Lulkiewicz, w połączeniu z drobiazgowym wypunktowaniem ubytków w obrębie konturów podczas poprzednich konserwacji sprawiła, że malowidło po tych zabiegach stało się nienaturalnie, nadmiernie konturowe. Największym wyzwaniem było takie końcowe opracowanie, by mimo dużych ubytków warstwy malarskiej pokazać jego faktyczny charakter i zaakcentować wtórne przesunięcie względem siebie dwóch zachowanych części obiektu, a jednocześnie, by był to zabieg estetyczny nieingerujący w całościowe odbieranie malowidła.

Szczegółowe rozwiązania zakładały przede wszystkim możliwie jak najdokładniejsze usunięcie retuszy wykonanych zarówno w latach osiemdziesiątych, jak i pięćdziesiątych, z zachowaniem najwyższej ostrożności tam, gdzie odróżnialność tychże nie będzie wystarczająca dla bezpiecznego i kontrolowanego przeprowadzenia zabiegu, oraz oczyszczenie powierzchni malowidła z resztek zmienionych kolorystycznie impregnatów i konsolidantów. Wykonano próby odporności warstwy malarskiej na wybrane rozpuszczalniki oraz działania mechaniczne. Warstwa malarska wykazała dużą odporność zarówno na substancje chemiczne, jak i gąbkę wishab oraz włókno szklane. Retusze i przemalowania były odporne na większość rozpuszczalników. Dużo większą skutecznością w usuwaniu przemalowań wykazały się natomiast sztyft z włókna szklanego, Solva Gel i ślina syntetyczna, nieco mniejszą – ciepła woda. Najlepsze efekty uzyskano przy użyciu pasty z kwaśnym węglanem amonu. Przygotowano trzyprocentowy roztwór metylocelulozy, na którego bazie sporządzono ośmioprocentowy roztwór kwaśnego węglanu amonu (zastosowano proporcję wagową). Mieszaninę nanoszono na powierzchnię malowidła w postaci kompresów z ligniny i pozostawiano na około pięć minut. Następnie na powierzchnię kompresu nanoszono warstwę trzyprocentowego roztworu kwasu octowego. Okład usuwano po minucie, a następnie przemywano poddawane zabiegowi miejsce letnią wodą.

Lokalnie, w miejscach najsilniej zabrudzonych i o wyraźnie bardziej połyskliwej powierzchni, zaobserwowano podwyższoną odporność na działanie kwaśnego węglanu amonu. Zjawisko to było spowodowane nagromadzeniem impregnatów w strukturze tynku – wosku, być może również szelaku. Substancje te stworzyły bufor uniemożliwiający zadowalające oczyszczenie powierzchni. Wykonano próby usuwania pociemniałego spoiwa. Ostatecznie został wybrany Politore Neutro (prod. Sinopia Restauro). Nadmiar żelu po kil-

ku minutach usuwano bawełnianymi tamponami nasączonymi benzyną ekstrakcyjną lub pędzlem, dzięki czemu możliwe było wyekstrahowanie wosku również z fragmentów tynku o bardzo rozbudowanej fakturze.

Warstwa malarska nie została oczyszczona dokładnie. Wcześniejsze ingerencje naruszyły ją w znacznym stopniu i zmieniły jej skład w sposób nieodwracalny. Oryginalna warstwa malarska, która była w bardzo złym stanie już w momencie odkrycia malowidła, miała bardzo zdegradowane spoiwo. By ratować obiekt, podczas poprzednich prac konserwatorskich zaimpregnowano ją preparatami, które z czasem pociemniały i zmieniły kolorystykę malowidła. Nie można ich całkowicie wyekstrahować, gdyż wymywa się jednocześnie pigment oraz dlatego, że niektóre z użytych wtórnie spoiw są nieodwracalne. Zdecydowano się doprowadzić proces czyszczenia tylko do takiego momentu, by usunąć przemaalowania i ścienic równomiernie na całej powierzchni malowidła plamy wosku i innych preparatów, zakłócających odbiór przedstawienia.

Równie ważne dla końcowego efektu było usunięcie lub zmodyfikowanie wadliwych kitów i wykonanie nowych, barwionych w masie i opracowanych tak, aby nie wpływały negatywnie na czytelność kompozycji. Krawędzie kitów i łąt odsłonięto mechanicznie, poprzez usunięcie retuszy włóknem szklanym, a następnie stopniowe i kontrolowane wykruszanie powierzchni kitu skalpelem aż do ustalenia rzeczywistego przebiegu ubytku. W wielu przypadkach pod powierzchnią uzupełnień stwierdzono obecność oryginalnego tynku, niekiedy pokrytego relikami warstwy malarskiej. Ponadto lokalnie zaobserwowano występowanie starszych kitów o gładkiej powierzchni, zapewne pochodzących z pierwszej konserwacji zrealizowanej na początku lat pięćdziesiątych XX wieku. Usunięto jedynie te kity i łąty, które odbiegały fakturą i wysokością od oryginalnej warstwy zaprawy, dodatkowo zniekształcając kompozycję obiektu. Kity, które były dobrze opracowane, pozostawiono. Miejsca ubytków warstwy zaprawy, które były bardzo kruche, wzmocniono poprzez impregnację.

Założeniem projektu konserwatorskiego było uzupełnienie miejsc ubytków warstwy zaprawy kitem z wypełniaczem o podobnej wielkości ziaren, barwionym w masie tak, by po założeniu była na tyle neutralna w swoim kolorze, żeby pozwolić na skupienie odbiorcy na oryginalnej warstwie malarskiej. Uzupełnienia wykonane z barwnej zaprawy cechuje trwałość oraz pełna odróżnialność i neutralność wobec opracowania malarskiego. Kity o jednorodnym nasyceniu walorowym i odpowiednio dobranym kolorze pozwoliły scalić optycznie poszczególne fragmenty kompozycji oraz przywrócić całości utraconą harmonię bez wprowadzania nowych jakości barwnych czy graficznych. W tym celu przed założeniem kitów wykonano liczne próby kolorystyczne. Największe łąty zakładano w dwóch, trzech warstwach. Ostatnią warstwę po założeniu opracowywano na mokro, w celu dostosowania faktury do leżącego w bezpośrednim sąsiedztwie oryginału.

Łata dzieląca oba płyty malowidła, jako element wątpliwy w świetle danych płynących z dostępnego materiału archiwalnego, a także szczególnie

dotkliwie wpływający na obniżenie wartości estetycznych i historycznych dzieła, została założona nieznacznie poniżej poziomu lica. W ten sposób siła oddziaływania tego elementu na harmonię kompozycji uległa wyraźnemu osłabieniu.

Uporządkowano również prawą stronę transferu, którą w znacznym stopniu stanowi oryginalny mur ceglany. Węgar, wraz z którym przeniesione zostało malowidło, jest istotny nie tylko pod względem konstrukcyjnym, lecz także estetycznym. Wobec braku obszernych fragmentów oryginalnej wyprawy tynkarskiej i opracowania malarskiego, widoczny wątek ceglany stanowi rodzaj formalnej kontynuacji malowidła. Poprzedni sposób opracowania kolorystycznego spoin był jednak niewłaściwy i negatywnie wpływał na estetyczną stronę obiektu. Ścianę odkurzono, usunięto nieestetyczne uzupełnienia w partii spoin oraz opaski wokół pozostałości warstwy malarskiej wraz z zaprawą. Następnie wykonano liczne zastrzyki grawitacyjne, w celu wzmocnienia osłabionych strukturalnie cegieł i zaprawy. Czynność ta wykonywana była analogicznie jak w przypadku wzmocnień w obrębie malowidła. Wykonano nowe opaski i drobne uzupełnienia spoin. Po wyschnięciu zaprawy wykonano scalenie barwne nawiązujące do kolorystyki fug oryginalnych.

Ostatnim etapem prac przy polichromii było lokalne podbarwienie kitów farbami akwarelowymi ze spoiwem na bazie Primału AC 33. Lawowanie wykonano tylko w tych miejscach, gdzie kit „wybił się” na tle malowidła. Zabarwiono go, wprowadzając kolorystykę sąsiadującego oryginału.

Podsumowanie

Chociaż na przestrzeni ostatnich kilku dekad konserwacja jako zawód uległa znaczącej ewolucji nie tylko w zakresie stosowanych przez nią metod i środków, lecz również filozofii i etyki postępowania, pewne kwestie pozostają wciąż aktualne. Jedną z nich jest problem wpisania w naturę procesu konserwacji pierwiastka o charakterze twórczym, mogącego, niestety, niekiedy stanowić konkurencję dla dzieła będącego przedmiotem prac. Przypadek gotyckiej polichromii z Muzeum Warszawy każe krytycznie spojrzeć na wpływ, jaki decyzje konserwatorskie, nawet podejmowane w najlepszej wierze i zgodnie z najnowszą wiedzą, mogą wywierać na konserwowane dzieło. Rozmowa, którą za pośrednictwem swojego dzieła artysta prowadzi z pokoleniami odbiorców, traci charakter dialogu wraz z pojawieniem się „tego trzeciego” – konserwatora. Jego głos powinien być niezauważalny i neutralny dla przekazu sztuki samej w sobie, postulat ten jednak rzadko kiedy ma realną szansę na realizację. Patrząc na zadanie, jakie Muzeum Warszawy postawiło przed nami, proponując ponowną konserwację *Madonny tronuującej z Dzieciątkiem*, z perspektywy tych paru miesięcy, jakie minęły od zakończenia prac, widzimy, jak skomplikowane było to zadanie. Próba odzyskania szeroko pojętego autentyzmu warszawskiej *Madonny tronuującej z Dzieciątkiem*, choć pod wieloma względami zakończona pozytywnie, daleka jest od przywrócenia jej



Fot. 5. Malowidło *Matka Boska tronująca z Dzieciątkiem*, obecnie Rynek Starego Miasta 40, stan zachowania po zakończeniu prac w roku 2017, widok w świetle dziennym, fot. J. Michniewski, Monument Service / Photo. 5. Enthroned Madonna, currently at 40 at Rynek Starego Miasta, condition before the start of conservation works in 2017, daylight view, photo. J. Michniewski, Monument Service

wszystkich pierwotnych wartości wynikających z kontekstu, jej powiązania z architekturą czy oryginalnych gotyckich proporcji. Liczba kompromisów, na jakie trzeba było się zgodzić, zderzając się chociażby z niemożliwością powrotu do właściwego rozmieszczenia dwóch części transferu względem siebie czy koniecznością porzucenia projektu oczyszczenia polichromii do poziomu, na jaki początkowo mieliśmy nadzieję – to fakty, o których zarówno badacze, jak i odbiorcy powinni pamiętać, podejmując próby zrekonstruowania ducha epoki na podstawie pojedynczego, pozbawionego kontekstu obiektu. Zastosowane rozwiązania konserwatorskie zostały podyktowane przez samo malowidło i substancje wprowadzone w jego strukturę podczas poprzednich konserwacji, a których usunięcie okazało się w znacznej mierze niemożliwe. Tym samym na kolejnym pokoleniu konserwatorów zostało wymuszone zabranie głosu i tak już zbyt rozbudowanej dyskusji, w trakcie której, szczęśliwie, po wielu dekadach udało się przynajmniej częściowo oddać głos głównej bohaterce – *Madonnie tronującej z Dzieciątkiem*.

Enthroned Madonna and Child from the house at 40 Rynek Starego Miasta

The *Madonna tronująca z Dzieciątkiem* (Enthroned Madonna and Child) is one of a handful of Gothic murals preserved in Warsaw. The post-war period necessitated both the birth and development of Polish conservation science. The current condition of the painting results from the city's turbulent history

and the necessity for drastic conservation measures after the war. The painting also illustrates the importance of context in understanding a work of art, particularly in light of the originality of the placement and the spatial relationships between a work, its surroundings, and the viewer. The history of the conservation of the Madonna highlights the creative role of the conservator as the third participant in the dialogue between the author and the audience. The changes which the painting was subjected to during two rounds of post-war conservation left a permanent mark on the artistic expression of the work, thereby significantly limiting the possibilities of critically evaluating Gothic art in Warsaw circa 1500. The purpose of the most recent, third, round of conservation works in 2017 was to determine the actual scope of the changes which the painting had undergone and to remove added layers from the Gothic painting so that the authentic elements of the work could be highlighted for the public.

Keywords: wall painting, conservation, Enthroned Madonna