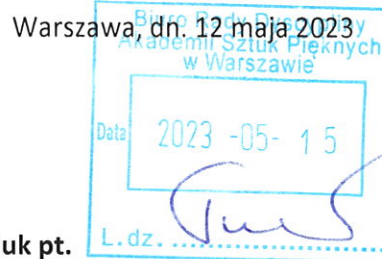


dr hab. Aleksandra Krupska
em. prof. ASP w W-wie
Wydz. Kons. i Rest. Dz. SZt.



Recenzja pracy doktorskiej pani Doroty Iwaniuk pt.

OBRAZY JANA Matejki ze zbiorów ZAMKU KRÓLEWSKIEGO W WARSZAWIE – MUZEUM. TECHNIKA I TECHNOLOGIA ORAZ PROBLEMATYKA KONSERWATORSKA.

Promotor dr hab. prof. Krzysztof Chmielewski

Dorobek zawodowy doktorantki

Pani Dorota Iwaniuk w 2007 roku ukończyła studia na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w W-wie z wynikiem bardzo dobrym i wyróżnieniem. Tematem jej pracy magisterskiej, realizowanej pod kierunkiem dr Andrzeja Łojczyka, było *Malarstwo dekoracyjne Władysława Drapiewskiego – rodowód artystyczny, ikonografia, technika i technologia*. Praca ta została wyróżniona przez Generalnego Konserwatora Zabytków i Stowarzyszenie Konserwatorów Zabytków w roku 2008. Jeszcze w czasie studiów, w latach 2004-2006 uczęszczała na zajęcia w Podyplomowym Studium Pedagogicznym ASP w W-wie, uzyskując kwalifikacje pedagogiczne umożliwiające w przyszłości prowadzenie zajęć szkolno-wychowawczych. Po studiach w roku 2010 odbyła szkolenie *Prawa autorskie i pokrewne oraz elementy prawa własności przemysłowej* prowadzone na ASP w W-wie przez firmę GREMIUM Instytut Doskonalenia Kadr. Obecnie jest zatrudniona na czas nieokreślony na Zamku Królewskim w Warszawie.

W ramach pracy zawodowej wykonała szereg konserwacji obrazów będących własnością Zamku Królewskiego w Warszawie, zapewne w ramach etatu, których spis zamieściła w Tomie *Dokumenty*. Na uwagę zasługuje jej udział w pracach zespołowych prowadzonych głównie przez firmy CROATON i RESKON. Tych prac jest ponad 15 i dotyczą wysokiej klasy obiektów. Należy wspomnieć choćby o konserwacji obrazów Marcello Bacciarellego *Unia Lubelska* (2015/16) i *Pokój Chocimski* (2017/18) czy *Hołd pruski* i *Nadanie przywilejów Akademii Krakowskiej* (2015/16). Uczestniczyła również w konserwacji obrazów Jana Matejki *Batory pod Pskowem* i *Rejtan upadek Polski* (2013), a także samodzielnie przeprowadziła konserwację malarskiego szkicu *Otrucie księcia Janusza*.

Brała udział również w pracach zespołowych prowadzonych przez dr Macieja Barana w Muzeum Pałac Króla Jana III przy malowidłach ściennych w *Gabinecie o Trzech Oknach* czy w *Gabinecie Holenderskim* (2011/2012). Wcześniej, bo w roku 2004, wraz z zespołem, pracowała pod kierownictwem dr Andrzeja Łojczyka przy gotyckiej polichromii Kościoła Wszystkich Świętych w Szydłowie.

Dorobek konserwatorski p. mgr Doroty Iwaniuk wydaje się być różnorodny. Dotyczy nie tylko malarstwa sztalugowego i ściennego ale również drewnianych elementów architektury np. drewnianych schodów, balustrady i belek stropowych w Domu Urodzenia Fryderyka Chopina w Żelazowej Woli, czy elementów ołtarza z kościoła św. Rocha w Długosiodle, a także konserwacji elementów architektonicznych na fasadzie Pałacu w Wilanowie i kościoła oo. Franciszkanów przy Rynku Nowego Miasta w Warszawie (prace zespołowe 2007/09).

Dwa krótkie opracowania pisemne przedstawiła w: *Raporcie Rocznym Zamku Królewskiego w W-wie*. Jedno z roku 2018 dotyczy konserwacji obrazu Jeremiego Kubickiego *Zdrojowiska polskie* (trzy strony) i w roku 2021 drugie pod intrygującym tytułem *Obrazy Jana Matejki pod lupą* (jedna strona). W przygotowaniu do druku jest kolejny tekst dotyczący losów i problematyki konserwatorskiej obrazu *Kazanie Skargi*. Tym razem w *Kronice Zamkowej. Roczniki*

Ocena rozprawy doktorskiej

Przedstawiona do recenzji rozprawa doktorska autorstwa p. mgr Doroty Iwaniuk składa się z czterech tomów: Tomu I, który jest zasadniczą dysertacją oraz trzech Tomów II oznaczonych literami A,B,C, zawierających aneksy, w większości tworzą je dokumentacje badań analitycznych opracowanych i wykonanych przez poszczególnych specjalistów.

W Tomie II A doktorantka dodatkowo zamieściła *Katalog (14-stu) wielkoformatowych obrazów Jana Matejki* (Aneks nr 1), znajdujących się w różnych muzeach (nie podając kto go opracował) i tabelę przedstawiającą *Budowę technologiczną obrazów Jana Matejki z kolekcji Zamku Królewskiego w W-wie – Muzeum* (Aneks nr 2), a także *Maszynopis stanowiący odpis z dziennika sprzedaży firmy Alfreda Basiona na Rynku Starego Miasta w Krakowie z lat 1880-83* (Aneks nr. 3). Uważam, że tabela podsumowująca wyniki badań analitycznych powinna być przedstawiona w Tomie I, jako istotny element dysertacji.

Natomiast w Tomie II C zamieszczona jest również dokumentacja konserwatorska obrazu *Otrucie księcia Janusza*.

Tom I stanowiący rozprawę doktorską, liczy 209 stron i zawiera VII rozdziałów, przy czym rozdział VI, zaczynający się od str. 84 jest, jak informuje sama doktorantka, główną częścią dysertacji. Nosi tytuł *Analiza i porównanie techniki i technologii obrazów ze zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie – Muzeum*. Zbudowany jest z 6. podrozdziałów, a te z kolei z 6. podpunktów. Rozprawę finalizuje *Podsumowanie, Summary, Bibliografia* (171 pozycji) i *Spis Ilustracji*.

Rozprawę początkuje *Wstęp*, w którym autorka informuje o genezie swojego zainteresowania twórczością Jana Matejki, wynikającej z uczestnictwa w roku 2013 (wraz z zespołem) w konserwacji jego obrazów *Rejtan – upadek Polski* i *Batory pod Pskowem*. Dalej zaznacza jakie obrazy ze zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie zostały poddane badaniom analitycznym i stały się tematem jej pracy doktorskiej. Zostały wybrane cztery wielkoformatowe dzieła: *Kazanie Skargi*, *Rejtan – upadek Polski*, *Batory pod Pskowem*, *Konstytucja 3 Maja 1791 roku* oraz niewielkich rozmiarów malarski szkic *Otrucie księcia Janusza*. Wszystkie te dzieła zostały przez Jana Matejkę namalowane w różnych przedziałach czasowych, zamykających się w 27 latach. Słusznie zatem podkreśliła, iż ten fakt jest atutem dla przeprowadzenia badań analitycznych i dokonania porównań technologii i techniki wykonania wymienionych obrazów, oraz omówienia problemów związanych z ich konserwacją. Poinformowała również jaki jest chronologiczny układ zagadnień, który starała się przedstawić w swojej pracy, począwszy od tła historycznego dotyczącego okresu, w którym żył i tworzył Jan Matejko do tematów ściśle badawczych. We wstępie zamieściła też podziękowania kilku osobom i instytucjom, które okazały się pomocne przy realizacji tej pracy.

W rozdziale I (4 strony) pt. *Stan badań, przegląd literatury przedmiotu* autorka przedstawiła lekturę, na której oparła swoją wiedzę o Janie Matejce, jego życiu, twórczości i tajnikach sposobu pracy. Dokonany wybór jest trafny i szeroki. Oprócz opracowań jeszcze z XIX w. (Marian Gorzkowski, Stanisław Tarnowski, Stanisław Witkiewicz) czy z pierwszej połowy wieku XX (Izydor Jabłoński, Mieczysław Treter, Stefania Zahorska, Marian Wawrzyniecki) znanych większości miłośnikom czy też znawcom malarstwa tego wybitnego twórcy, znalazły się również pozycje z drugiej połowy XX w, a także najnowsze, jak choćby artykuły i niepublikowana, ale dostępna na stronach internetowych praca magisterska Aleksandry Bielak z 2020 *Zarys techniki i technologii Jana Matejki w oparciu o „Portret Marii Pułłowskiej, kopia”*, wykonana pod kierunkiem mgr Andrzeja Raczkowskiego w Krakowie.

Rozdział II to *Sztuka akademicka w Europie i w Polsce – krótkie wprowadzenie*. Autorka w krótkich słowach (17 stron) opisuje historie i role powstających Akademii w Europie, począwszy od tej pierwszej we Florencji w roku 1462, która była początkowo miejscem głównie filozoficznych

dyskusji. Zakładane w kolejnych latach Akademii we Włoszech i w poszczególnych krajach Europy miały na celu już edukację artystyczną, w której podstawą był rysunek.

Dalej omawia również rodowód i pojęcie *Akademizmu* jako prądu w europejskiej sztuce. Przytacza założenia programowe w systemie kształcenia przyszłych twórców, które doprowadziły do pewnego ujednoczenia w całej Europie. Dzieje *akademizmu w Polsce* autorka przedstawiła zwięźle w oparciu o dobrze dobraną lekturę, zaznaczając, iż sztuka *akademicka* w naszym kraju na skutek dramatycznych wydarzeń politycznych, utraty niepodległości, zrodziła konieczność podjęcia tematów historycznych. Przedstawiła historię polskich szkół artystycznych w Wilnie, w Warszawie i w Krakowie. Wymieniła nazwiska wielkich artystów działających w tych ośrodkach. Nie pominęła też Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, w której kształciło się wielu Polaków począwszy od lat dwudziestych XIX w. Wymieniając tak wielkich twórców jak Franciszek Smuglewicz, Wojciech Gerson, Józef Simmler, Józef Brandt, Henryk Siemiradzki, Artur Grottger i wielu, wielu innych.

Rozdział III nosi tytuł *Życie i twórczość Jana Matejki – najważniejsze fakty*. I rzeczywiście doktorantka przypomina na 20. stronach te najbardziej istotne etapy życia zawodowego i osobistego Jana Matejki. W opracowaniu tematu pomocna była oczywiście podana wcześniej literatura przedmiotu, ale także dodatkowa, jak między innymi *Biografia w wypisach* J. Gintel, *Matejko* J. Boguckiego czy choćby bardzo popularne opracowanie Marii Szypowskiej *Jan Matejko wszystkim znany*. Doktorantka przybliży dzieciństwo, domową atmosferę przesyconą patriotyzmem i polskością. Dzięki Stattlerowi, dyrektorowi krakowskiej Szkoły Rysunku i Malarstwa, został najmłodszym, bo 14. letnim studentem tej uczelni, którą ukończył po sześciu latach (1852-1858). W czasie studiów zaprzyjaźnił się z kolegą Izydorem Jabłońskim, któremu zawdzięczamy, jak skonstatowała Maria Szypowska, „najautentyczniejsze wspomnienia o Matejce”. Bezpośrednio po ukończeniu studiów z wyróżnieniem i po uzyskaniu stypendium wyjechał na krótko do Monachium, gdzie również miał możliwość zapoznania się z dziełami wielkich mistrzów - Durera, Rubensa czy van Dycka, a na tamtejszej uczelni pragnął doskonalić rysunek. Na dalszych stronach znajdujemy wiele ciekawych informacji o wczesnej i dojrzałej twórczości Jana Matejki, jego niezmiernej pracowitości, podróżach zagranicznych do Wiednia i Paryża, życiu prywatnym i że mimo sławy i uznania jakimi się cieszył, ciągle borykał się z trudnościami materialnymi. Ten rozdział dobrze przybliży postać Jana Matejki jako wielkiego i wszechstronnego artysty, pierwszego dyrektora samodzielnej Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, angażującego się w ważne działania społeczne, szczególnie na rzecz zabytków swojego miasta. Doktorantka, pani Dorota Iwaniuk, zredagowała tę część pracy żywym, opisowym językiem, tekst czyta się płynnie, mimo kilku błędów literowych (np. Collegium Minus czy Cmentarz Rakowiecki itp.) i stanowi on dobre przypomnienie sylwetki Jana Matejki. Wprowadza do dalszych zagadnień, związanych już z tematem pracy doktorskiej.

Rozdział IV (9 stron) autorka poświęciła podobrazim, zaprawom i farbom stosowanym w malarstwie sztalugowym w XIX w, zaznaczając w tytule, iż jest to krótki zarys problematyki. Opisała podobrazia płócienne i tekturowe (podrozdział 1.), przeklejenia i zaprawy fabryczne (podrozdział 2.) oraz farby produkowane fabrycznie i spoiwa używane w XIX w (podrozdział 3.). Zwróciła uwagę, że już w połowie XIX w. artyści malarze w większości stosowali dostępne w sprzedaży w dowolnej wielkości gotowe zagruntowane płótna, które później sami naciągali i nabijali na krosna. Wymienia sklepy, które się specjalizowały w tej sprzedaży: między innymi w W-wie u Henryka Hirszla, a w Krakowie u Alfreda Basiona. Krótko charakteryzuje surowce, z których wyrabiano tkaniny, omawia rodzaje splotów, poświęca uwagę sposobom wytwarzania papierów i tektur. W przypisach podaje pozycje literaturowe na których oparła podawane informacje. Zaznacza, że producenci zagruntowanych płócien niechętnie zdradzali przepisy sporządzania przeklejeń czy gruntowania. Nie była to prosta sprawa, zwłaszcza przy stosowaniu gruntów olejnych, które wysychały długo i wymagały odpowiedniego sezonowania, nawet do roku. Początkowo wypełniaczem głównym była najczęściej biel ołowiowa z dodatkami ugowych i brązowych pigmentów żelazowych, później skład nieco zmieniał się, ulegał modyfikacji. Pojawia się obok bieli ołowiowej biel cynkowa, biel barytowa, kreda itp. Ten fragment pracy jest dobrze napisany i należy udokumentowany zebraną lekturą.

Podobnie oceniam podpunkt 3, dotyczący farb produkowanych fabrycznie i używanych spoiw w XIX w. Wszystkie podane informacje nie budzą zastrzeżeń.

Rozdział V *Warsztat artystyczny Jana Matejki na podstawie źródeł pisanych z epoki oraz publikacji dotyczących przeprowadzonych badań materiałowych* nie zawiera żadnych podrozdziałów i obejmuje 25 stron. Rozpoczyna się krótką, jednozdaniową definicją, co należy rozumieć pod terminem „warsztat artysty”, wskazując na zabiegi techniczne i jakości technologiczne. Zgadzam się z tym, aczkolwiek może lepiej by brzmiało sformułowanie zamiast jakości technologicznych - rodzaj i jakość stosowanych materiałów. Należy tylko przypomnieć, że pod terminem technika malarska, kryje się praktyczne i odpowiednie wykorzystanie owych materiałów (czyli technologii) w celu realizowania własnego zamiaru artystycznego. Technika jest zatem także wypadkową indywidualnych doświadczeń i odczuć danego artysty.

Dalej autorka, opierając się zapewne na przekazach literaturowych (M. Treter,) informuje o cesze charakterystycznej dla Matejki, iż „nie malował niczego z wyobraźni, zawsze potrzebował modelu lub wzoru”. Wynikało to z jego ogromnej uczciwości i rzetelności w realistycznym przekazie historycznym zawartym w poszczególnych obrazach, w których każdy detal jest zgodny z realiami epoki. Stąd też prowadzony przez niego rysunkowy *Skarbczyk*, który stale powiększał swoją zawartość oraz bogate zbiory różnych rekwizytów. Autorka przypomina pierwsze kompozycje Jana Matejki już o tematyce historycznej, które były niewielkich rozmiarów. Powraca do jego studiów w Monachium i Wiedniu wnioskując, zapewne za Lzydorem Jabłońskim, iż miały one duży wpływ na kształtowanie się warsztatu Matejki, przede wszystkim dzięki zetknięciu się z dziełami wielkich mistrzów renesansu i baroku.

Kolejnym, ciekawym przekazem I. Jabłońskiego, który przywołuje doktorantka, jest informacja o tym, że jeszcze młody Matejko bardzo dogłębnie testował farby olejne na różnych podobrazach, śledził proces ich schnięcia, przyczepności do podłoża, czystości barw po zaschnięciu itd. Dość szybko zdecydował się na używanie materiałów najlepszej jakości, renomowanych firm sprzedających farby, pigmenty, pędzle, oleje, werniksy i zgruntowane płótna. Pani Dorota Iwaniuk wymienia nazwy owych firm, sklepy, które pośredniczyły w kupowaniu materiałów malarskich. Niektóre pigmenty i farby zachowały się do dnia dzisiejszego i są eksponowane w Domu Jana Matejki w Krakowie. Były też badane przez prof. Jana Hoplińskiego, który opracował wykaz farb, które zidentyfikował z palety Mistrza z 1886 r. Zamieszczona fotografia dobrze wspiera te dane. Doktorantka prezentuje również listę zakupów, których dokonał Matejko w sklepie Alfreda Basiona w Krakowie (w latach 1880/83). Niektóre farby, które zachowały się w tubach zostały przebadane na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika we współpracy z Politechniką Gdańską i Warszawską. Przebadane zostały również kolejne palety Jana Matejki ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie na których wyciskane farby zachowują charakterystyczny, powtarzający się schemat rozmieszczenia. Niektóre palety były stosowane tylko przy pracy nad konkretnym obrazem. Na wszystkich zidentyfikowano identyczny skład pierwiastkowy, który znajduje potwierdzenie w badanej tkance malarskiej konkretnych obrazów z lat 80. Pani Dorota Iwaniuk wymienia te zidentyfikowane pigmenty przywołując w przypisach publikację Mirosława Wachowiaka. Z badań wynika, iż Matejko stosował ponad 50 kolorów gotowych farb. Używał najnowsze ich rodzaje, które wówczas wprowadzono na rynek m.in. żółcienie kadmowe, zielenie kobaltowe, fiolet manganowy.

Doktorantka skrupulatnie informuje o systemie pracy Jana Matejki, o przygotowawczych szkicach, o sposobach przenoszenia ich na płótno, pozujących modelach i ubranych w strojach historycznych manekinach. W przypisach poznajemy źródła podawanych informacji, na czele z Jabłońskim, Gorzkowskim i Treterem. Wymienieni autorzy, którzy bezpośrednio obserwowali pracę Matejki, podają kolejność opracowań, rodzaj podmalówek, sposoby kładzenia laserunków, werniksowania i niwelowania zbyt widocznych i fakturalnych pociągnięć pędzla tzw. suwaczem, końcowej „wcierce” łagodzącej ostrość modelunków itd.

Rozdział kończy fotografia karty cennika farb olejnych z przełomu XIX/XX w. francuskiej firmy Eduard (Edward), w której również zaopatrywał się Jan Matejko i która w tym miejscu dokumentuje podane przez doktorantkę treści o stosowanych farbach przez ówczesnych malarzy.

Nie wiemy, czy podane ceny są duże w stosunku do przeciętnych możliwości. Tekst tej części pracy jest interesujący, jednak uważam, że została podana zbyt duża ilość szczegółowych wiadomości, streszczonych lub cytowanych z różnych publikacji, zwłaszcza, że w poprzednim rozdziale zostały również opisane kwestie farb i produkujących je firm.

Rozdział VI *Analiza i porównanie techniki i technologii obrazów ze zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie–Muzeum* został opracowany na 106. stronach, stanowi blisko połowę rozprawy i zawiera 6 podrozdziałów. Pierwszy, bardzo krótki podrozdział, nosi tytuł *Metodyka badań*. Autorka informuje w nim, iż celem przeprowadzonych badań, w ramach niniejszej pracy doktorskiej, było rozpoznanie warsztatu malarskiego Jana Matejki na podstawie czterech wielkoformatowych obrazów olejnych na płótnie i jednego szkicu na kartonie (do tej pory był wymieniany przez nią papier, zaraz też użyje kolejnego terminu „tektura”) ze zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie. Zaznacza, iż chce przedstawić cały proces powstawania omawianych dzieł. Wymienia rodzaje badań, które są w chwili obecnej standardem, jak techniki mikroskopowe i mikrochemiczne, pomiary składu pierwiastkowego (SEM) i (SEM-EDS), rentgenowską analizę fluoroscencyjną (XRF), spektroskopię w podczerwieni z transformacją Fouriera (FTIR), chromatografię gazową połączoną ze spektrometrią mas (GC-MS). Pojawia się nowe badanie instrumentalne kamerą hiperspektralną. W przypisach umieszcza dane techniczne zastosowanej aparatury dla każdego rodzaju przeprowadzonego badania, niestety bez wymienienia wykonawców badań analitycznych. Uważam to za duże niedopatrzenie, mogące świadczyć o lekceważeniu. Przecież to właśnie oni wykonują i firmują całe procedury badawcze, wszystkie wyniki i interpretacje, nawet w przypadku gdy doktorantka jest „zleceniodawcą”, autorem programu koniecznych badań.

Następne podrozdziały, poświęcono kolejno wytypowanym 5. obrazom. Wszystkie ustalenia technologiczne zostały zaprezentowane według przyjętego przez doktorantkę schematu, tworzącego podpunkty: 1. Podobrazie, 2. Przeklejenie i zaprawy, 3. Rysunek, 4. Pigmenty, barwniki i farby, 5. Spoiwa, 6. Werniks. Kolejność przedstawiania obrazów wynika z dat ich namalowania. Pierwszym badanym obrazem jest *Kazanie Skargi* (1862-64), potem *Rejtan – upadek Polski* (1864-66), dalej *Batory pod Pskowem* (1870-72) i *Konstytucja 3 Maja 1791* (1891) (tutaj z błędem „czeskim” 1971, ten błąd będzie pojawiał się jeszcze trzykrotnie w różnych częściach pracy, nawet w *Spisie treści*, a raz nawet pojawi się data 1793). Poczet zamyka niewielkich rozmiarów szkic olejny na papierze (kartonie?, tekturze?) *Otrucie księcia Janusza* (1865), malowany w roku pracy nad *Rejtanem* Największym z wymienionych dzieł jest *Batory...* (322 x 545 cm), następnie *Rejtan ...* (287 x 492 cm), *Konstytucja ...* (247 x 446 cm), *Kazanie Skargi* (224 x 397 cm), *Otrucie księcia Janusza* (72 x 66,5 cm).

Rozdział jest obszerny, charakteryzuje się przedstawieniem bardzo dużej ilości pobranych do analiz próbek z wybranych fragmentów warstwy malarskiej każdego z powyższych obrazów. Dzięki badaniom poznajemy gęstość i rodzaj splotu płóciennych podobrazii, czym były przeklejane i gruntowane. Badania analityczne pozwoliły na ustalenie stratygrafii w wybranych próbkach, składu pierwiastkowego każdej pojedynczej warstwy, a przez to identyfikację pigmentów. Badane były również spoiwa.

Najwięcej zastrzeżeń mam właśnie do tej części pracy. Doktorantka nie podała żadnego wprowadzenia do zawartości treściowych Tomów II. A, B, C. W tym rozdziale, pani Dorota Iwaniuk prezentując poszczególne przekroje próbek wraz z rozpoznanymi pigmentami, w przypisach podając kto jest badaczem, podając nawet strony, pomija bardzo istotną informację, w którym z tych trzech tomów czytający może je odnaleźć i skonfrontować. W żadnym z Tomów II nie ma przedstawionego zbiorczego spisu treści. Strony nie są numerowane, a każde zamieszczone dokumentacyjne badanie ma tylko swoją odrębną numerację, opracowaną przez wykonawcę i rozpoczynającą się oczywiście od nr 1. Odszukanie interesujących mnie badań zajęło wiele godzin i zmusiło do opracowania własnych oznaczeń. Pragnęłam dowiedzieć się więcej szczegółów dotyczących choćby badań kamerą hiperspektralną. Znalazłam je w Tomie II B i w Tomie II C przedstawione przez wykonawczynię p. mgr Annę Selerowicz. Ten rodzaj instrumentalnego, nieniszczącego badania jest dla mnie nowy i bardzo interesujący, z uwagi na możliwość szybkiego uzyskania kompletu informacji z szerokiego pasma

promieniowania podczerwonego, uwidaczniającego się na ekranie monitora, dotyczącego nie tylko ogólnego stanu zachowania, spodniego rysunku i zmian kompozycyjnych, ale również uwidocznienie pod nawarstwieniami sygnatur, analizę użytych pigmentów, zakres retuszy, rozpoznanie fałszerstw itp.

Kolejne moje uwagi dotyczą stwierdzenia, że dziewiętnastowieczne „fabrycznie” gruntowane płótna były posypywane skrobią, by przechowywane dłużej, nawinięte na wałki, nie sklejały się. Otóż były posypywane talkiem o czym informuje między innymi, przytaczany często przez doktorantkę, prof. Bohdan Marconi. Owszem, skrobia występuje niekiedy w zaprawach na płótnie, wzmiankuje o tym Vasari (XVI w.), zaznaczając, że „po zagruntowaniu pastą z mąki, oleju orzechowego i bieli, kładzie się jedną lub dwie warstwy łagodnego kleju, a dopiero na tym właściwy grunt”. Zabrakło bardziej wnikliwego uzasadnienia obecności skrobi.

Zastanawia mnie, dlaczego doktorantka wymieniając w składzie pierwiastkowym w poszczególnych próbkach obok bieli ołowiowej kredę, nie wspomina o bieli hiszpańskiej, mającej taki właśnie skład. Interesujący wywód na ten temat podaje prof. Maria Roznerska. Tego rodzaju biel, tzw. Lootwit, czyli mieszanina bieli ołowiowej i kredy (ok. 25 %) – zwana jest również ceruse (ceruse common white, spanish white), była odmianą częściej używaną, szczególnie w malarstwie holenderskim XVII w., ponieważ była tańsza niż czysta biel ołowiowa (shellwhite, flakewhite, fine white) i bardziej nadawała się do impastów.

Zauważyłam, iż doktorantka, zbyt bezrefleksyjnie, przenosi do swojej dysertacji, prawie dosłownie, opisy przeprowadzonych analiz, wykonanych przez różnych badaczy, niemalże na zasadzie „kopiuj-wklej” nie dodając własnych komentarzy. I tak często pojawia się termin *ultramaryna*, innym razem *ultramaryna sztuczna*, kolejnym *ultramaryna syntetyczna*, w zależności od tego jaką nazwę podali wykonawcy badań. Pozostaje pytanie dlaczego nie ujednoliciła nazwy tego samego pigmentu występującego w badanych próbkach. Przecież rozumiem, że w terminie *ultramaryna* nie chodzi o ultramarynę naturalną, czyli lapis lazuli.

Szkoda, że w tej wyliczance pigmentów w poszczególnych próbkach nie jest podane, który był wiodący, którego było najwięcej. Jako spoiwo wymieniane są niejednokrotnie tylko „żywica (naturalna) i olej roślinny” i doktorantka nie zastanawia się czy mamy do czynienia z tłustym werniksem olejnym (ale jakim?) i jaka mogłaby być to żywica, zważywszy, iż w niektórych próbkach udało się te składniki zidentyfikować.

Wiadomo, iż obrazy Jana Matejki zachowały się w nadspodziewanie dobrym stanie, mimo ich burzliwych losów, a zwłaszcza niesprzyjających warunków przechowywania w ukryciu podczas II wojny światowej. Warstwa malarska nie jest pociemniała, co podkreślał wielokrotnie profesor B. Marconi, pionier w konserwacji ocalałych największych i najważniejszych dzieł tego wielkiego twórcy. Oczywiście należy pamiętać o uszkodzeniach powstałych w czasie wojny - mechanicznych i przez atak mikroorganizmów. Zmieniły się tylko wtórne werniksy nakładane jeszcze w latach trzydziestych ubiegłego wieku, w kolejnych zabiegach konserwatorskich, które oczywiście były usuwane.

Matejko nie werniksował całej powierzchni swoich obrazów, o czym nadmienia również doktorantka, a jedynie pewne miejsca. Wiązało się to głównie z nakładaniem laserunków olejno-żywicznych? na lokalne partie, które wcześniej były „nacierane” olejem makowym. W warstwie malarskiej zidentyfikowano również olej lniany i olej orzechowy. Ten dobry stan samej tkanki malarskiej świadczy o prawidłowym stosowaniu materiałów technologicznych. Zapewne jest to efekt przeprowadzanych przez młodego jeszcze Matejkę swoistych testów farb fabrycznych, o których już wspomniałam i które przedstawiła doktorantka. Dlatego interesują mnie takie zagadnienia techniczno-technologiczne, które uchodzą za bardzo ryzykowne, a które występują w warstwie malarskiej badanych obrazów, jak choćby łączenie sztucznej ultramaryny, zawierającej przecież wolną siarkę, z pigmentami zawierającymi ołów czy miedź. Czy w tych partiach dają się zauważyć jakieś zmiany kolorystyczne, czy też obecność spoiwa olejnego stanowiła dobrą osłonę? W maszynopisie z cennika sprzedaży farb u Alfreda Basiona jest zaznaczone, że chodzi o duże tubki tej farby, czyli była używana przez Matejkę często. Czy stosowanie brązu van Dycka w spodnich warstwach (rysunek lub podmalówka) nie spowodowała spękań? Jakie pigmenty mogą się kryć pod określeniem „zieleń

miedziowa”? itd. A co z zielenią szwajfurką (octanoarsenian miedzi), bardzo chętnie stosowaną w XIX w., która jest niezmiernie toksyczna i która nosiła również nazwę zieleni Veronesa (Pawła z Verony) lub zieleni paryskiej. To jest najbardziej szkodliwa farba spośród tych, które używał Matejko. Jest również wymieniana w *spisie zakupów u Basona* i została także zidentyfikowana w badaniach analitycznych, choćby w *Batorym...* Nie mogę powstrzymać się przed osobistą refleksją, spowodowaną przytoczoną uwagą Gorzkowskiego, iż właśnie podczas pracy nad tym obrazem Matejko uległ ciężkiemu zatruciu. Przypisywano je związkom ołowiu w farbach, niewątpliwie związki arsenu też musiały mieć na to wpływ, może nawet główny. Niektórzy współcześni badacze zwracają uwagę na fakt, iż w XIX wieku sprawa używania materiałów opartych na związkach arsenu (arseniku) była traktowana pobłaźliwie. Na szczęście od wielu lat zakazana jest produkcja tej farby. Charakterystyczne, co zauważa doktorantka, że Matejko pozyskiwał także zielony kolor przez zmieszanie żółcieni neapolitańskiej z ultramaryną i bielą ołowiową.

Najlepszą częścią tego rozdziału jest podrozdział 7 pt. *Cechy charakterystyczne malarstwa Jana Matejki na podstawie porównania obrazów z kolekcji Zamku Królewskiego w W-wie. Relacje pomiędzy techniką i technologią, a jakością formy artystycznej*. Autorka dysertacji opisowo przedstawia zaznaczone w tytule zagadnienia. Stara się omówić kolejne etapy pracy, począwszy od rodzajów płócien, gruntów, sporządzenia tzw. „kratki” ułatwiającej przenoszenie rysunków przygotowawczych, czasami podrysowań węglem, brązowych podmalówek wykonywanych bardzo rozrzedzoną farbą i wykorzystywanych w cieniach aż do opracowań końcowych. Zwraca uwagę na ilość warstw malarskich w każdym z obrazów i na sposób operowania nakładanymi farbami itd. Zaznacza też, na co zwracało uwagę wielu autorów różnych publikacji, iż Matejko w sposób doskonały wykorzystywał fakturę splotu grubych płócien podobrazia, które w zamierzony przez niego sposób zaznaczały się spod warstwy malarskiej, głównie w partiach bogatych, „mięsistych” szat, wzmacniając i pomagając w oddaniu poszczególnych materii. Niektóre opisy wspierane są fotografiami. Pani Dorota Iwaniuk umiejętnie wykorzystuje opisy zawarte w omawianej już literaturze, ale wykazuje się także własnymi umiejętnościami w przeprowadzeniu analizy wizualnej. Przedstawione treści są bardzo obfite i nieraz trudne w odczytaniu, ponieważ na wielu opisowych stronach doktorantka popełnia błąd nie stosując akapitów, co skutkuje zakłóceniem przejrzystości tekstu.

W edycji całej pracy, również i w tym rozdziale, pojawia się kilkanaście razy, zapewne za sprawą złośliwego chochlika, tajemnicze słowo „prof.” Niesie to za sobą mimowolne zabawne stwierdzenia, np. „prof. Tadeusz Kościuszko i Poniatowski” lub „prof. Brąz van Dycka” a nawet „prof. narożnika blatu kłęcznika” itd.

W Rozdziale VII p. Dorota Iwaniuk przedstawiła problemy konserwatorskie wymienionych obrazów. Przytoczone dramatyczne ich dzieje, oraz pierwsze konieczne i pionierskie konserwacje wykonane niedługo po zakończeniu II wojny światowej i opisane przez prof. B. Marconiego, który kierował tymi pracami, stanowią dobre wprowadzenie do opisów przeprowadzonych najnowszych zabiegów konserwatorskich. Doktorantka starała się przedstawić je czytelnie, choć może zbyt schematycznie. Pisząc o akrylowym werniksie f-my. Talens nr 002 użytym podczas konserwacji obrazów *Rejtan ...* i *Batory...* wzmiankuje, że został rozcieńczony terpentyną. Mam nadzieję, że chodzi raczej o olejek terpentynowy. Informacja o zastosowaniu błyszczącego werniksu *Lascaux* jako końcowego, powinna być uzupełniona o szczegóły dotyczące żywicy i rozpuszczalnika. Za parę lat nikt nie będzie już wiedział co to za werniks, a przecież to bardzo ważna wskazówka dla przyszłych konserwatorów.

Doktorantka kończy ten rozdział stwierdzeniem, iż na podstawie przeprowadzonych prac konserwatorskich można potwierdzić, że oryginalna warstwa malarska we wszystkich tych obrazach zachowała się świetnie. Przypominam, że na ten fakt pierwszy zwrócił uwagę również prof. B. Marconi w latach powojennej ich konserwacji.

Pani Dorota Iwaniuk w *Posumowaniu* w krótkich słowach przypomina co było celem tej pracy doktorskiej i że starała się prześledzić ewolucję techniki i technologii stosowanej przez Jana Matejkę. Najważniejsze jest stwierdzenie, z którym się w pełni zgadzam, że w tym opracowaniu nie udało się wyczerpać tak szerokiego tematu. Dodaję, iż chyba była zbyt duża ilość wytypowanych obiektów. W końcowym zdaniu doktorantka, p. Dorota Iwaniuk, wyraża nadzieję, że zebrane przez nią dane okażą się pomocne dla przyszłych badaczy twórczości Jana Matejki. Też mam taką nadzieję, dlatego wnioskuję o dopuszczenie pani Doroty Iwaniuk do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Aleksandra Krupska