

Elżbieta Szmit-Naud

Zakład Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej UMK

Rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem ze Zbrośławic w typie *simulacrum* – badania oraz zagadnienia konserwacji i restauracji

Wprowadzenie

Niewielka rzeźba przedstawiająca Matkę Boską z Dzieciątkiem, otoczona kultem jako Matka Boska Zbrośławicka, znajduje się obecnie w głównym ołtarzu kościoła parafialnego w Zbrośławicach, miejscowości w województwie śląskim, na południowy zachód od Tarnowskich Gór, założonej w XIII wieku.

Sprowadzenie rzeźby do parafii wiąże się z osobami XIX-wiecznych właścicieli Zbrośławic, przybyłych z Austrii. Samo przedstawienie Matki Boskiej z Dzieciątkiem jest obiektem szczególnym. Figury Madonny i Dzieciątka są zupełnie rozdzielne, kompletnie przyodziane w tekstylne szaty, które jako takie są integralnym i nieodzownym elementem dzieła. Żywy w drugiej połowie XX wieku zwyczaj częstego przebierania rzeźb w różnych okresach liturgicznych roku kościelnego stał się pośrednio, z racji stwierdzonych zniszczeń, przyczyną podjętej w 2010 roku decyzji o poddaniu przedstawienia Matki Boskiej Zbrośławickiej zabiegom konserwatorskim i restauratorskim (il. 1, 2).

Unikalność rzeźby jako wyjątkowego obiektu pełniącego funkcje kultowe, jak i stanowiącego rzadkie dobro kultury na terenie Polski zobowiązała do wykonania szczegółowych badań konserwatorskich i budowy dzieła¹. Zarazem jedynie na podstawie rezultatów przeprowadzonych analiz możliwe było odtworzenie materialnej historii obiektu, a tym samym wyodrębnienie kolejnych opracowań polichromii, precyzyjne określenie ich stanu i ustalenie przyczyn zmian, jakim uległy, gwarantujące optymalny wybór środków i metod postępowania konserwatorskiego. Wiedza zdobyta w toku badań pozwoliła na wybór opcji restauracji i aranżacji dzieła, stanowiącego kompleksową całość złożoną z różnorodnych elementów, istotnych dla jego sfery znaczeniowej.

Poczynione ustalenia i wynikające z nich decyzje stały się inspiracją do przygotowania niniejszego opracowania. Jego celem jest przybliżenie, na omawianym przykładzie, problematyki rzadkich na terenach polskich przedmiotów kultowych, wpisujących się w dziedzictwo kultury popularnej, łączących cechy rzeźby polichromowanej i obiektu etnograficznego, pełniących przy tym nadal istotne funkcje sakralne.

Pochodzenie i dzieje rzeźby Matki Boskiej z Dzieciątkiem ze Zbrośławic

Przedstawienie Matki Boskiej Zbrośławickiej do czasu przekazania jej w 2010 roku do konserwacji-restauracji i badań nie zostało specjalistycznie opracowane w literaturze. Jedyne dostępne źródłem informacji na jego temat były wiadomości zebrane i opisane przez proboszczów zbrośławickiej parafii – księdza Alfonsa Rymera i księdza Romualda Kokoszkę, a także artykuł w prasie oraz niepublikowany protokół z oględzin obu rzeźb w 1983 roku².

¹ Szczegółowy opis badań i ich rezultatów oraz relacja z prac konserwatorskich i restauratorskich zob. E. Szmít-Naud, Dokumentacja badań, prac konserwatorskich i restauratorskich rzeźby Matki Boskiej z Dzieciątkiem z Parafii pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Zbrośławicach, woj. śląskie, Toruń 2010 [mps].

² A. Rymer, *Sanktuarium Maryjne w Zbrośławicach*, 1977; idem, *Sanktuarium Macierzyństwa NMP w Zbrośławicach*, Tarnowskie Góry 1994, s. 13–17; J. Bonczol, *U Mat-*

Z niedatowanego, opieczetowanego rękopisu księżnej Marii Petroneli Hessen-Darmstadt zachowanego w parafialnym archiwum wynika, że rzeźba Matki Boskiej została przez nią odnaleziona podczas pobytu w klasztorze Dominikanek w Imbach w 1707 roku³. Pośrednio danych o losach rzeźby dostarczyła analiza jej budowy oraz stanu zachowania – nie podważają one wiarygodności informacji podanej przez księżną.

Na temat czasu i okoliczności powstania dzieła nie ma żadnych pewnych wiadomości. Ze wzmiankowanej relacji wynika, że mogło ono zostać ukryte na terenie kościoła w Imbach w okolicach Krems wraz z innymi cennymi przedmiotami w obawie przed najeźdźcami, „przed wojną szwedzką” (wojną trzydziestoletnią). Według cytowanego opisu księżnej Marii Petroneli rzeźba została odnaleziona w szacie z „tureckiego sukna z wymalowanymi kwiatami” pomiędzy relikwiami świętego oraz figurami przedstawiającymi apostołów i aniołki, najprawdopodobniej pod deską (w podłodze?) zrujnowanej zakrystii⁴. Jej stan pozwala sądzić, że informacja, iż w momencie odnalezienia stała ona „na jednej drewnianej nóżce”, choć nieścisła, jest prawdziwa – jej lewa noga jest złamana ukośnie w połowie łydki, a odłamana część, mimo że w zasadniczym kształcie zachowana, była już pozbawiona w znacznym stopniu oryginalnych warstw (il. 2, 3). Przekaz księżnej nie zawiera danych dotyczących wyglądu i stanu postaci Dzieciątka w tym czasie, jak i innych możliwych atrybutów rzeźby.

Analiza stylu rzeźby i jej ikonografii oraz porównania z innymi tego typu przedstawieniami⁵ dowodzą, że mimo powtarzanego w publikacjach datowania na XIII/XIV wiek⁶, nie należy datować figurki Matki

ki Boskiej Zbrośławickiej, „Gość Niedzielny”, 13 października 1996, nr 41; ks. R. Kokoszka, *700 lat Zbrośławickiej Parafii Najświętszej Marii Panny w formie kroniki spisanej*, Zbrośławice 2005, s. 15, 16, 26; *300 lat temu w Imbach*, „Parafianin”, parafia pw. Wniebowzięcia NMP w Zbrośławicach, sierpień 2007, nr 26; Protokół z oględzin figurki Matki Bożej Zbrośławickiej sporządzony dnia 25 stycznia 1983 r., komisja w składzie: ks. Alfons Rymer, Ginter Kaczmarek, Tadeusz Bober, arch. rzeźbiarz [mps].

³ W niniejszym artykule oparto się na tłumaczeniu dokonany przez ks. Alfonsa Rymera: A. Rymer, *Sanktuarium Macierzyństwa*, s. 21–23.

⁴ Ibidem, s. 22, 23.

⁵ Dokonane w konsultacji z historykiem sztuki Sławomirem Majochem.

⁶ Z Imbach istotnie pochodzi rzeźba Madonny z Dzieciątkiem z lat 1320–1330, opisana przez: M. Zykan, *Zwei gotische Madonnenstatuen und ihre Restaurierung*,

Boskiej wcześniej niż na początek XVII stulecia, z większym prawdopodobieństwem – na połowę XVII wieku. Mogła ona powstać niedługo przed wzmiankowaną wojną szwedzką. Niewykluczone, że została wykonana przez lokalnego artystę z okolic Krems, może też być importem z innych terenów. Wydaje się, że służyła celom kultowym w obrębie klasztoru. Rzeźba Dzieciątka, która towarzyszy rzeźbie Madonny, jak wykazuje analiza stylistyczna, powstała później, na początku XVIII wieku. Maria Petronela Hessen-Darmstadt mówi w swojej relacji o „Matce Boskiej z Dzieciątkiem”, lecz przedstawienie Dzieciątka najpewniej funkcjonowało wcześniej w innym kontekście, na co wskazują różnice formy oraz warsztatu, czytelne dzięki porównaniu pierwszych warstw polichromii. Rzeźba Dzieciątka mogła pochodzić z przedstawienia stajenki, popularnego w klasztorach. Po połączeniu obu figur w całość ich karnacje zostały ujednoczone wspólnym przemalowaniem.

Księżna za zgodą konwentu zachowała figurkę Matki Boskiej. Przypuszczalnie zadbała o nadanie jej godnego wyglądu, odpowiednio ją wyposażając, m.in. w koronę. Wygląd korony nie pozwala precyzyjnie określić czasu jej powstania – mogła zostać wykonana w drugiej połowie XVII lub w pierwszej ćwierci XVIII wieku⁷. Z zachowanych dokumentów, cytowanych w przywoływanych publikacjach, wynika, że w 1727 roku właścicielka postarała się o poświęcenie figurki Matki Boskiej z Dzieciątkiem (prawdopodobnie tym obecnie zachowanym) w Leopoldstadt koło Wiednia. W dokumencie potwierdzającym poświęcenie rzeźby jest ona opisana jako „figurka Matki Boskiej z Dzieciątkiem Jezus pod Sercem”, co należy raczej odczytać dosłownie, jako upozowanie obu figurek – ulokowanie postaci Dzieciątka na łonie Maryi, co jest możliwe dzięki mobilności jej ramion.

„Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege”, 1968, Nr. 22, s. 181–184, 187–188. W relacji księżnej dotyczącej tej innej odnalezionej rzeźby może chodzić właśnie o tę gotycką rzeźbę, choć oszacowanie jej rozmiarów nie odpowiada rzeczywistości. Również inne informacje mogą być nieścisłe, m.in. ta, dotycząca rzeźby będącej przedmiotem niniejszego artykułu, że „cudowna figurka 132 lata temu zagubiła się”, co mogło być literackim sposobem nadania jeszcze większej rangi odnalezieniu rzeźby i potwierdzenia jej wyjątkowej wartości.

⁷ Badania i konserwacja korony zostały przeprowadzone przez dr Katarzynę Wantuch-Jarkiewicz.

Według informacji przytaczanych przez cytowanych autorów po śmierci właścicielki w 1751 roku jej córka Fryderyka przewiozła figurkę na Górny Śląsk, do Sierot, i przekazała ją kuzynowi z rodu Stockmans, Gustawowi. Po jego śmierci w 1799 roku odziedziczył ją kolejny właściciel dóbr (majątek obejmował Sieroty, Zbrośławice, Wieszową) – jego syn Ernest von Stockmans. Najprawdopodobniej po śmierci żony Ernesta, Elżbiety, w 1823 roku rzeźba Maryi z Dzieciątkiem została umieszczona w miejscu pochówku obojga, w krypcie kaplicy grobowej (kaplicy Najświętszego Serca Pana Jezusa) na przykościelnym cmentarzu w Zbrośławicach⁸. Tam, według ustnej relacji powtarzanej przez ks. Rymera, ją odnaleziono, odziano w nowe szaty i umieszczono na ołtarzu kaplicy kościoła. Istotnie w 1827 roku odnotowano ją w parafialnym inwentarzu jako element wyposażenia, „odzianą w kwiecistą jedwabną szatę, na głowie korona z miedzi mocno pozłacana oraz krzyżyk, ale ze srebra, również mocno pozłacany i wysadzone prawdziwymi rubinami. Do tego jeszcze dwie sukienki, jedna z prawdziwego aksamitu, druga z niebieskiego jedwabiu. Obie obsadzone prawdziwymi złotymi bortami”. Zapisek w inwentarzu z 1850 roku potwierdza cytowany wygląd rzeźby, wymieniając jeszcze płaszczyk z jedwabnej tafty⁹.

Około połowy XIX wieku staraniem ówczesnego proboszcza Zbrośławic wznowiono odprawianie sobotnich nabożeństw maryjnych¹⁰. Przedstawienie Madonny z Dzieciątkiem znajdowało się najprawdopodobniej cały czas w kościele, z przerwą spowodowaną jego pożarem i odbudową w latach 1909–1915, kiedy to ruchome wyposażenie przeniesiono na plebanię.

W 1926 roku ks. Franciszek Nowak opublikował w „Katoliku” informacje zawarte w odnalezionych przez siebie w archiwum parafii dokumentach dotyczących cudownej figurki Matki Boskiej¹¹, co ponownie skierowało na nią uwagę wiernych i zaowocowało rozwojem ruchu pielgrzymkowego¹². Rzeźba znajdowała się wówczas na ołtarzu bocznym,

⁸ A. Rymer, *Sanktuarium Macierzyństwa*, s. 14; ks. R. Kokoszka, op. cit., s. 15.

⁹ A. Rymer, *Sanktuarium Macierzyństwa*, s. 23, 24.

¹⁰ Ibidem, s. 14.

¹¹ Ks. R. Kokoszka, op. cit., s. 26.

¹² A. Rymer, *Sanktuarium Macierzyństwa*, s. 14.

z południowej strony nawy. W 1944 roku została przeniesiona z ołtarza bocznego do ołtarza głównego i umieszczona nad tabernakulum. Kolejne odnowienie kultu nastąpiło dzięki staraniom ks. Alfonsa Rymera – z jego inicjatywy 8 sierpnia 1954 roku przeprowadzono intronizację, związaną z umieszczeniem rzeźby w zwieńczeniu ołtarza głównego. Prawdopodobnie w latach 70. dokonano przeróbki zwieńczenia, ujmując kasotę z rzeźbą w promienistą glorię. Na ożywienie kultu wpłynął ustanowiony w 1955 roku odpust ku czci Matki Boskiej Zbroślawickiej. Z odpustami parafialnymi, tj. ze świętem Wniebowzięcia NMP, wiązał się szczególnie sposób ekspozycji Madonny w trakcie uroczystości – noszenie jej w procesjach, na zewnątrz kościoła. Pierwszy raz nastąpiło to w maju 1957 roku, potem corocznie, a wielokrotnie w roku jubileuszowym 1974¹³. W okresie późniejszym, przypuszczalnie od końca lat 80., zwyczaj obnoszenia figury w procesji nie był podtrzymywany. W roku 700-lecia Zbroślawic (2005) po raz ostatni figurę wystawiono na ołtarz w kościele i wyniesiono w procesji do ołtarza polowego.

Wzmożenie kultu w XX wieku zaowocowało wykonaniem kompletów nowych szat dla Madonny i Dzieciątka, szytych w parafii¹⁴. Rzeźby były wielokrotnie przebierane w różnych okresach liturgicznych roku. Szaty wzmiankowane w opisach z XIX wieku najprawdopodobniej nie przetrwały. Na fotografiach z drugiej połowy XX stulecia (niedatowanych, zachowanych w parafii) na główce Dzieciątka jest widoczna korona przypominająca w uproszczonej formie koronę Matki Boskiej. Z opisu sporządzonego po przeglądzie z 1983 roku wynika, że wówczas figura Dzieciątka miała już inną koronę o regulowanym obwodzie – ażurową¹⁵. W 1988 roku ufundowano nową, współczesną złotą koronę dla rzeźby Dzieciątka.

Z przebieraniem i noszeniem rzeźby były związane mechaniczne zniszczenia. Parafianie od lat 70. we własnym zakresie dokonywali napraw.

¹³ Ibidem, s. 15.

¹⁴ Szytych przez siostrę Salezję ze Zgromadzenia Sióstr Opatrzności w Zbroślawicach.

¹⁵ Odnotowana w Protokole z oględzin figurki Matki Bożej Zbroślawickiej. Przypuszczalnie chodzi już o kolejną koronę z pałkami (bez kabłąka) widoczną na innych fotografiach, m.in. w artykule z 1996 r.

W ich ramach nastąpiło też wykonanie stelażu utrzymującego rzeźbę na cokole, przed 1983 rokiem. W późniejszym czasie dokonano drobnych uzupełnień w niepolichromowanym drewnie.

Dla kościoła w Imbach w Austrii, skąd według źródła pochodzi rzeźba, zostały na prośbę proboszcza tej parafii wykonane kopie rzeźby Madonny i Dzieciątka, funkcjonujące jako przedstawienie Matki Boskiej Zbrosławickiej¹⁶. Kopię przekazano do Imbach we wrześniu 2006 roku.

Charakterystyka przedstawienia – cechy formalne i zagadnienia ikonograficzne

Rzeźba przedstawia młodą postać kobiecą, która jest niewielka (45,85 cm), ma ruchomą głowę i ręce złożone z dwóch segmentów – dłoni z przedramionami i ramion – połączonych sznurkiem z korpusem i głową (il. 2 i 3). Głowa postaci jest nachylona pod niewielkim kątem (13°) do osi szyi, w lewo. Postać stoi w kontrapoście, wspierając ciężar ciała na lewej wyprostowanej nodze, prawą lekko ugiętą w kolanie opiera na uskrzydłonej główce putta, za którym widać fragment obłoku.

Postać jest wysmukła, ma niedużą owalną głowę ($\frac{1}{7}$ wysokości postaci), barki i biodra podobnej szerokości, wysoko wymodelowany (wtórnie) drobny biust i nieco obniżoną talię, lekko wypukły brzuch i niewielkie pośladki. Korpus rzeźby jest częściowo wydrążony, otwór widoczny od frontu nad linią talii ma wykrój w kształcie serca. Wydrążenie zwęża się lejkowato ku dołowi korpusu i jest także połączone otworem z szyją.

Najprawdopodobniej forma dolnej części rzeźby, poniżej stóp, nie zachowała się w pełni. Kształt prawego skrzydła putta sugeruje, że mogło ono być zasłonięte jakimś innym elementem – drugim puttem czy obłokiem tworzącym podstawę rzeźby, bardziej rozbudowaną.

Poszczególne elementy dzieła są wymodelowane z dbałością o detal (np. zaznaczenie paznokci palców stóp widoczne w ubytku), ale bez zbędnego cyzelowania i bez dążenia do symetrii, co uwidacznia się w detalach twarzy oraz zróżnicowanej grubości i długości członków (np. nie-

¹⁶ Kopię wykonano w pracowni konserwatorskiej Tadeusza Kalfasa w Węgierskiej Górce na podstawie dokumentacji fotograficznej.

co masywniejsza lewa noga). Ta niedbałość zdaje się świadczyć nie tyle o nieporadności, ile o swobodzie rzeźbiarza. Owalna twarz ma regularne rysy o spokojnym i pogodnym wyrazie¹⁷. Czoło wysokie, długi prosty wąski nos o wyraźnie zaznaczonych skrzydełkach, proporcjonalne usta o wydatniejszej dolnej wardze i lekko uniesionych kącikach, nieznacznie cofnięty, nieduży zaokrąglony podwójny podbródek, oczy podłużne, nieznacznie wypukłe, o wyraźnie zaznaczonych górnych powiekach, lewe o uniesionym zewnętrznym kąciku. Policzki są lekko zaokrąglone, z niewielkimi dołeczkami. Uszy proporcjonalne (wielkości nosa), płasko przylegające do głowy. Krótkie włosy zaznaczone od nasady czoła równoległymi kosmykami są „zaczeseane” za uszami do tyłu, bez przedziałka, schodzą trójkątnie do górnej linii karku. Taka forma „fryzury” Madonny wyraźnie wskazuje na intencję przykrycia głowy peruką, zastępującą całkowicie realistycznie opracowanie włosów¹⁸ (il. 2, 3, 4). W szczycie głowy jest otwór (powiększony wtórnie), przesunięty w lewo względem osi, który służył do mocowania korony. Stopy o wysokim podbiciu i lekko zadartych czubkach palców są średniej wielkości. Nieduże dłonie ($\frac{4}{5}$ wysokości twarzy) miały szczupłe palce, ułożone w nieprzypadkowy gest, możliwy do odczytania dzięki zachowanym fragmentom i odnalezionym analogiom w innych rzeźbach. Główna putta została wyrzeźbiona z mniejszą subtelnością, ale z zachowaniem dużej wyrazistości rysów. Główna i spoczywająca na niej prawa stopa postaci są ustawione wzdłuż tej samej osi, odchylonej w lewo w stosunku do frontu rzeźby (patrząc z przodu). Skrzydło lewe jest rozwinięte, prawe podkurczone, mieści się między główką putta a lewą stopą Madonny. Z obłoku wyrzeźbionego po obu stronach główki putta, za skrzydłami, są dziś zachowane tylko fragmenty. Obecnie do putta jest przymocowany zaokrąglony od tyłu

¹⁷ Późne przemalowanie, aktualnie pokrywające rzeźbę, rzutuje na odbiór formy; odlew twarzy Madonny wykonany na potrzeby badań pozwolił na obserwacje niezakłócone tymi zniekształceniami.

¹⁸ Podobnie są opracowane włosy rzeźby tego samego gatunku, fundacji Paula Esterhazego z 1687 r. z kaplicy zamkowej Forchtenstein – ilustracja w: M. Koller, *Kleider machen Heilige. Über Bedeutung und Pflege bekleideter Bildwerke*, „Österreichische Zeitschrift für Volkskunde”, 1996, L/99, s. 48.

niewielki klocek z trzpieniem służącym do posadowienia rzeźby na podstawie.

Cechy formalne rzeźby, którą z racji ruchomego wykonania głowy i rąk można nazwać lalką czy manekinem, jednoznacznie sytuują ją wśród przedstawień zwanych z włoska *simulacri da vestire*, czyli „symulakrum do ubierania” – tu w znaczeniu religijnych obiektów trójwymiarowo wyobrażających istotę nadprzyrodzoną, wyposażonych w atrybuty potwierdzające ich pozorne życie, na przykład możliwość działań motorycznych – poruszanie głową, rękoma, wyposażonych we włosy (peruka) i przyodziewanych w prawdziwe szaty (bez których najczęściej mają kształt manekinów). Na terenie Polski tego typu przedstawienia, tj. spełniające wszystkie z wymienionych warunków, należą do rzadkości i są obcego pochodzenia. Autorce są znane jedynie *Pietà* z Brzegu, pochodząca prawdopodobnie z południowych Włoch, datowana na połowę XVIII wieku, oraz przedstawienie określone jako *Rachela* z klasztoru Klarysek w Krakowie, pochodzące przypuszczalnie z północnych Niemiec lub Flandrii i wykonane w drugiej połowie XVII wieku¹⁹. Inne spotykane w Polsce przedstawienia kultowe, wyposażone w szaty, peruki, nierzadko wtórnie, nie mają ruchomych ramion czy głów.

Dążenie do osiągnięcia złudzenia rzeczywistości przez odziewanie wizerunków kultowych jest znane już ze starożytności, „u chrześcijan potrzeba ubierania i przystrajania biżuterią figur otaczanych kultem jako *imagines* rodzi się z gotykiem”²⁰. Kontrreformacja, reorganizując liturgię i kult świętych, zaczęła z nową siłą „inscenizacyjnie” przedstawiać wizerunki kultowe – prawdziwe tkaniny, włosy i ozdoby podnosiły iluzję prawdziwości oraz powodowały poczucie identyfikacji składających wota i pielgrzymów z danym obrazem kultu²¹. Oprócz przystrajania i dokonywania w tym celu przeróbek wcześniejszych wizerunków, czego przykłady

¹⁹ A. Radzimowska, *Dokumentacja konserwatorska Pieta*, Brzeg 2004; *Pax et Bonum. Skarby Klarysek krakowskich, katalog wystawy, Arsenal Muzeum Czartoryskich wrzesień–październik 1999*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999, s. 81, 82.

²⁰ M. Koller, *Kleider*, s. 24.

²¹ *Ibidem*, s. 26, 28.

są znane także w Polsce, tworzono nowe, które od momentu powstania nie mogły funkcjonować bez nakładanych tekstylnych szat czy włosów²².

Opisywana rzeźba przedstawiająca Matkę Boską należy właśnie do tego typu dzieł. Opracowanie formy nie pozostawia wątpliwości co do tego, że od momentu powstania była ona wyposażona w perukę i szaty. Możliwy do odczytania gest dłoni sugeruje, że nie ukazano jej w pozycji orantki, ale jako Madonnę z Dzieciątkiem, podtrzymującą je lewą dłonią. Zakrzywienie zachowanych fragmentów oryginalnych palców prawej dłoni sugeruje, że między kciukiem a palcem wskazującym i serdecznym ujmowała jakiś przedmiot. Wyposażenie rzeźby w koronę rudołfińską, symbol cesarstwa, wskazuje na intencję królewskiego przedstawienia Madonny; w takim razie przedmiotem trzymanym w dłoni mogło być berło. Dokonanie porównań z innymi zachowanymi przykładami podobnych niewielkich rzeźb symulaków Matki Boskiej z terenów Austrii²³, obecnej Belgii²⁴, a także Włoch²⁵, pojedynczymi z terenu

²² Na terenach alpejskich, jak zauważa Manfred Koller, „znane z hiszpańskich figur prawdziwe włosy rozpowszechniły się już w późnogotyckich krucyfikach, lecz pojawienie się szklanych oczu i malowanych części z wosku należy przypisać wpływom znad Morza Śródziemnego”, co ułatwiały powiązania między habsburskimi terenami dziedzicznymi a królestwem Hiszpanii. Dzięki nim XVI-wieczna woskowa figurka Dzieciątka Jezus, słynne praskie *Jezulátko*, znalazła się jako prezent ślubny na terenach obecnych Czech.

²³ M. Koller, *Kleider*, s. 19–58; idem, *Polychromed sculpture and textile arts*, ICOM committee for conservation, 11th triennial meeting in Edinburgh, Scotland, 1–6 September 1996, preprints 1996, s. 410–415. Bliskie omawianej zdaje się wspomniane przedstawienie z Forchtenstein oraz z Heimengeberg w Tyrolu, zob. M. Koller, *Kleider*, s. 51.

²⁴ Baza danych Institut royal du Patrimoine artistique w Brukseli: <http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe> mieści ponad 1500 przykładów ubieranych rzeźb z terenu Belgii, większość z nich to przedstawienia Matki Boskiej z Dzieciątkiem, w przewadze XIX-wieczne, następnie XVII–XVIII-wieczne.

²⁵ „Madonne” della „Laguna”: *simulacri da vestire dei secoli XIV–XIX*, ed. by R. Pagnozzato, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, Venezia, Regione del Veneto, Giunta regionale, 1993; *Virgo gloriosa – Percorsi di conoscenza, restauro e tutela delle madonne vestite*, Atti del Convegno organizzato in occasione di Restauro 2005 Salone dell’arte del Restauro e della Conservazione dei beni culturali e Ambientali, Ferrara, 9 aprile 2005 a cura di Lidia Bortolotti – dokument pdf na stronie: <http://online.ibc.regione.emilia-romagna.it/I/libri/pdf/virgo>: C. Caneva, *Dressed statuettes of the Ma-*

Niemiec²⁶ o identycznym geście dłoni również skłania do takiej interpretacji. Stylistyka tego rodzaju dzieł, zwłaszcza tych bez modelowanych w drewnie partii szat, nie podlegała dramatycznym zmianom, co utrudnia precyzyjne datowanie, niemniej jednak prawidłowe zdaje się ustalenie dolnej cezurę czasu wykonania rzeźby około połowy XVII wieku, najwcześniej na początku tego stulecia²⁷.

Intrygujący jest otwór o wykroju serca wydrążony w korpusie Madonny. Skłania on do przypuszczeń, że opisywana rzeźba zalicza się ikonograficznie do przedstawień Maryi jako *Vas Electionis*, czyli „Naczynie Wybrane” czy „strażniczka hostii”²⁸. W Polsce znane są przykłady barokowych monstrancji z XVII i XVIII wieku, obrazujących ten typ ikonograficzny będący typem przedstawienia Niepokalanej. Ukazywanie Maryi jako „Naczynia Wybranego”, z *reservaculum* umieszczonym w łonie, zdarzało się też w monstrancjach z wizerunkiem Matki Boskiej jako *Mater Misericordiae* z 1687 roku z kościoła Wszystkich Świętych w Gliwicach czy *Mater Omnium* z Iwanowic z 1826 roku²⁹. Wydaje się prawdopodobne, że wycięcie w korpusie opisywanej rzeźby mogło służyć jako *reservaculum*³⁰.

Rzeźba Madonny funkcjonuje wraz z bardzo małą (wys. 9,3 cm) rzeźbą przedstawiającą Dzieciątko. Jest ono ukazane jako nagie niemowlę, w pozycji siedzącej (lub leżącej z nóżkami zgiętymi w kolanach). Jego

donna. E. Silvestrini, *Corredi e dotazioni delle Madonne „da vestire”*, „La Ricerca Folklorica, La devozione dei laici: Confraternite di Roma e del Lazio dal Medioevo ad oggi”, 2005, vol. 52, s. 17 – zwraca uwagę, że we Włoszech są szczególnie rozpowszechnione przedstawienia *simulacri da vestire* Matki Boskiej Szkaplerznej, Różańcowej i Bolesnej, co znajduje potwierdzenie w dostępnych ilustracjach, niemniej odnaleziono kilka przykładów przedstawień Matki Boskiej z Dzieciątkiem trzymającej berło. Inne przykłady w: E. Silvestrini, G. Gri, R. Pagnozzato, *Donne madonne dee: abito sacro e riti di vestizione, gioiello votivo, vestitrici: un itinerario antropologico in area lagunare veneta*, Padova 2003.

²⁶ Na przykład rzeźby z kościołów w Asbach, w Gaggers: <http://www.kirchen-undkapellen.de/kirchen>.

²⁷ Ustalenie poczynione w wyniku konsultacji z historykiem sztuki Sławomirem Majochem. Jego opracowanie rozwinie kwestie stylistyczne i ikonograficzne.

²⁸ *Ikonomia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce*, t. 1, pod red. ks. J. Pasierba, Warszawa 1987, s. 90.

²⁹ *Ibidem*, t. 2, s. 41.

³⁰ Hipoteza wysunięta przez historyka sztuki Sławomira Majocho.

główna jest zwrócona w lewo w stosunku do osi korpusu. Dziecko jest wyrzeźbione proporcjonalnie i poprawnie anatomicznie, ma twarz o pogodnym wyrazie, o puciołowatych policzkach, lekko uwypuklone oczy, mały nos, wyraźnie zaznaczone usta o lekko uniesionych kącikach. Jego ciało jest pulchne, z zaznaczonymi fałdkami na udach. Prawą rękę zgiętą w łokciu unosi w geście błogosławieństwa, lewa nie zachowała się, lecz zarys w miejscu jej oderwania dowodzi, że była ułożona bliżej tułowia. Gest błogosławiącej ręki wskazuje jednoznacznie na to, że rzeźba stanowi przedstawienie Dzieciątka Jezus. Jego poza sugeruje, że mogło ono od początku funkcjonować razem z jakimś wizerunkiem Madonny. Rzeźba jest wykonana z dużą biegłością, precyzyjnie, na wysokim poziomie artystycznym. Jej forma pozwala zakładać, że powstała ona około połowy XVIII wieku. Wtórnie (już w XX wieku) wyposażono ją w plastikową rączkę lalki, o proporcjach odpowiadających wielkości figurki.

Wtórny element całego przedstawienia Madonny z Dzieciątkiem stanowi podstawa. Jest nią obecnie cokół bez wyraźnych cech stylowych o szerszym dolnym gzymsie i węższym górnym, z wklęsło opracowaną przestrzenią między nimi, ujętą od frontu w narożach w pary wolut z wolim okiem. Pomiędzy nimi znajduje się opracowany wypukłe, rozmieszczony w dwóch rzędach napis: „MATER CHRISTI ORA PRO NOBIS”. Podstawa jest wewnątrz wydrążona, jej górna powierzchnia jest płaska. Opisany cokół zastępuje, najprawdopodobniej od lat 70. XX wieku (?), nieistniejącą pierwotną podstawę rzeźby, o nieznanym kształcie. Wtórne są także komplety szat, złożone z ozdobnych spinanych z przodu płaszczy z kołnierzem sięgającym tyłu korony i prostych sukni spodnich oraz jednowarstwowych sukienek Dzieciątka. Ubiory nie nawiązywały stylowo do żadnego z okresów historycznych (przykład – il. 1). Sukcesywnie przebierano w nie rzeźby, wielokrotnie w ciągu roku, upozowując ramiona Madonny i upinając szaty tak, by trzymała Dzieciątko przed sobą.

Peruka nakładana na głowę Madonny została wykonana z założeniem przysłonięcia jej górnej i przedniej części ubiorem (welonem-płaszczem, koroną). Pasma włosów są zamocowane poniżej nieeksponowanego wierzchołka, gdzie można zauważyć siatkowy czerep. Sposób pierwotnego upięcia włosów nie jest czytelny, w późniejszym czasie zostały one skręcone z tyłu w niski kok (il. 4). Metalowa „złota” korona na głowie Maryi, dekorowana imitacjami kamieni ozdobnych – czerwonych,

błękitnych, zielonych i bezbarwnych (rubinów, szafirów, chryzoprazu?, kryształu górskiego?) o diamentowym szlifie, jest wzorowana, w uproszczeniu, ale z zachowaniem charakterystycznego kształtu, na koronie rudolfińskiej, stanowiącej symbol dynastii Habsburgów. Obecna korona Dzieciątka jest wtórna, złota, nie nawiązuje do rudolfinskiej, ma kształt obręczy z osadzonymi w niej rubinowymi kamykami, z kabłąkowato wygiętymi prętami zwieńczonymi krzyżykiem.

Budowa techniczna i technika wykonania oraz stan zachowania elementów przedstawienia

Metodyka badań

We wstępnej fazie dokonano szczegółowych obserwacji rzeźb Madonny i Dzieciątka, rejestrując dane dotyczące ich budowy i stanu zachowania, pozwalające zrekonstruować na ich podstawie materialną historię obiektu. Konfrontowano uzyskane informacje z dostępnymi w opracowaniach odnoszących się do innych *simulacri da vestire*³¹.

Budowę techniczną oraz technikę wykonania i użyte materiały określono na podstawie analizy obrazów uzyskanych w badaniach nieniszczących – rentgenowskich³² (il. 5), termowizyjnych³³, w podczerwieni i w fluorescencji UV³⁴ (il. 6) oraz na podstawie obserwacji układu warstw pod powiększeniem bezpośrednio na rzeźbach uzupełnionych instrumentalnymi badaniami pobranych próbek (przykłady: il. 7–10). Zidentyfikowano

³¹ M. Koller, *Kleider, Virgo gloriosa*.

³² Rentgenogramy i tomografię rentgenowską wykonano w Zakładzie Diagnostyki Obrazowej Wojewódzkiego Szpitala Zespołonego im. Ludwika Rydygiera w Toruniu; interpretacja otrzymanych obrazów: dr Elżbieta Szmit-Naud.

³³ Rejestracja danych Sławomir Melkowski, Parametry kamery: producent – FLIR, typ – P620, czułość termiczna – ≤ 65 mK, zakres widmowy – 7,5, 13 mm, typ detektora – jednorodna matryca niechłodzonych detektorów mikrobiometrycznych (FPA), rzeczywista liczba – pikseli w obrazie $\geq 640 \times 480$, interpretacja dr Jarosław Rogóż.

³⁴ Fotografie wykonał Adam Cupa, interpretacja dr Jarosław Rogóż.

gatunek drewna³⁵. Z części próbek wykonano przekroje i obserwowano je w VIS i we fluorescencji UV, rejestrując otrzymany obraz na fotografiach (przykłady: il. 11–13). Obserwacje fluorescencji w UV dostarczyły wybiórczych specyficznych informacji o pigmentach i stanie oraz typie spoiw³⁶. Przekroje poddano także badaniom pod mikroskopem skaninowym SEM-EDS³⁷, co służyło pośredniej identyfikacji pigmentów. Na przekrojach wykonano wstępne testy mikrochemiczne. Przeprowadzono analizy sproszkowanych próbek we fluorescencji rentgenowskiej (XRF)³⁸, badania spoiw w podczerwieni FTIR-TR³⁹, badania mikrochemiczne pigmentów i spoiw⁴⁰, a dla oryginalnej warstwy malarskiej i warstw pierw-

³⁵ Dr Marcin Koprowski, Pracownia Dendrochronologiczna, Instytut Ekologii i Ochrony Środowiska, Wydział Biologii i Nauk o Ziemi UMK, Toruń.

³⁶ Fotografie mikroskopowe przekrojów próbek UV-VIS i interpretacja: dr Zuzanna Rozłucka w konsultacji z dr Elżbietą Szmit-Naud, Zakład Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej IZK UMK, mikroskop Nikon Eclipse 600.

³⁷ Dr Grzegorz Trykowski, Pracownia Analiz Instrumentalnych, Wydział Chemii UMK, Toruń, mikroskop elektronowy LEO 1430VP, LEO Electron Microscopy Ltd. Cambridge, England, z detektorem elektronów elastycznie odbitych (ang. *backscattered electron* – BSE), w trybie zmiennopróżniowym, $p = 50$ Pa, rozdzielczość 1–5 μm , czułość 10^{-12} g. Analiza EDS energodispersyjnym spektrometrem rentgenowskim Quantax 200, produkcji Bruker-AXS Microanalysis GmbH, Berlin, Germany, z detektorem EDX XFlash 4010. Interpretacja wyników badań SEM-EDS w zestawieniu z badaniami mikroskopowymi przekrojów próbek – dr Elżbieta Szmit-Naud.

³⁸ Adam Cupa, Zakład Technologii i Technik Malarskich, IZK UMK, Toruń, spektrometr rentgenowski MiniPal PW 4025.

³⁹ Analizę wykonała Wiesława Topolska, Zakład Konserwacji Elementów i Detali Architektonicznych IZK UMK, Toruń. Widma absorpcyjne w podczerwieni rejestrowano za pomocą spektrometru fourierowskiego (FTIR) firmy Bruker z zastosowaniem techniki osłabionego całkowitego wewnętrznego odbicia (ATR – *attenuated total reflectance*) metodą jednodobiciową. Jako element odbiciowy wykorzystano pryzmat diamentowy. Próbki przeznaczone do badań miały postać sproszkowaną, zajmowały pole o średnicy do 1,5 mm o grubości do 0,5 mm (?). Widma rejestrowano w zakresie od 400 do 4000 cm^{-1} . Interpretacji dokonał dr Paweł Szroeder, Instytut Fizyki UMK, w konsultacji z dr Elżbietą Szmit-Naud.

⁴⁰ Badania mikrochemiczne na przekrojach: dr Elżbieta Szmit-Naud, badania mikrochemiczne wypreparowanych pigmentów, spoiw, włókien: Elżbieta Orłowska.

szych przemaalowań – analizę chromatograficzną HPLC⁴¹. Najbardziej współczesnych materiałów nie identyfikowano instrumentalnie.

Oryginalne opracowanie rzeźb

Rzeźba Madonny

Rzeźbę wykonano z drewna lipowego, konstruując figurkę z kilku odrębnie wyciętych elementów połączonych ze sobą w sposób zapewniający ruchomość głowy i rąk (il. 3). Głowę i szyję wyrzeźbiono w kawałku drewna pochodzącym z partii oddalonej od rdzenia⁴². Korpus rzeźby wraz z nogami wycięto z jednego kawałka drewna, z partii przyrdzeniowej, jedynie pod wycięciem na stawy ramion montując wewnątrz małe drewniane podkładki. Dolną część rzeźby, tj. putto z obłokiem, wykonano osobno, najprawdopodobniej razem z niezachowaną dalszą częścią obłoku z tyłu i drugim puttem lub obłokiem od frontu rzeźby, pod lewym skrzydłem, w kawałku złożonym z dwóch sklejonnych kłoców o prostopadłym układzie włókien, i przed polichromowaniem połączono z pozostałymi elementami. Ramiona zostały wykonane w formie wydrążonych tulejek z panewką stawu barkowego, w której wycięto otwór na sznurek łączący ręce z tułowiem i głową. Przedramiona są pełne, z dłońmi i palcami rzeźbionymi w jednym kawałku, z kulistą, obrobioną dłutem panewką stawu łokciowego wchodzącą w tulejkę ramienia. W panewkach wycięto wewnątrz rowki i przewiercono na wylot otwór do wierzchniej strony przedramion – na wspomniany sznurek. Dłutem został też wydrążony otwór w korpu-

⁴¹ Analizę wykonała i zinterpretowała dr Jana Debognie-Sanyova, Laboratoires de l'Institut royal du Patrimoine artistique, Bruksela; High-performance liquid chromatography z UV-Vis Diode array detector (HPLC-DAD, Spetrtech Finnigan z UV-6000) po ekstrakcji barwników z próbki w mieszaninie: 4N HF / DMF / ACN 2/ /1/1 w temperaturze laboratorium, do odbarwienia.

⁴² Informacje dotyczące cech anatomicznych podłoża rzeźb uzyskano dzięki wykonanym tomogramom.

sie o zewnętrznym wykroju w kształcie serca⁴³. Otwór ten jest skomunikowany z szyją i biegnie, zwężając się klinowato w dół, do wewnętrznej krawędzi lewej nogi aż do wysokości połowy łydki. Przymuszczalnie podczas rzeźbienia klocek drewna był osadzony na trzpieniu wetkniętym w ten otwór. Po wyjęciu go wewnętrzna strona lewego uda i łydki zostały uformowane z zanurzonego w kleju glutynowym bielonego płótna konopnego. Głowę wyrzeźbiono wraz z szyją po przedłużeniu kawałka drewna doklejonym plastrem drewna i zakończono na obwodzie uskokiem, tak by opierała się na krawędziach okrągłego wycięcia w korpusie. Krawędzie obu elementów zostały docięte, żeby w idealnym dopasowaniu głowa figurki była skierowana lekko w lewo. Klatka piersiowa została opracowana płasko. Kosmyki włosów po bokach i z tyłu głowy wycięto niewielkim dłutem o trójkątnym przekroju. Następnie w głowie wydrążono otwór pozwalający połączyć ją, pierwotnie prawdopodobnie za pomocą sznurka, z barkami i przymuszczalnie umożliwiającą stabilne zamocowanie korony.

Niewielkim płaskim dłutem opracowano detale palców dłoni i stóp (paznokcie) oraz pióra skrzydeł putta. Okrągły otwór w lewym pośladku, powstały po usunięciu fragmentu rdzenia, został wypełniony flekiem. Powierzchnię rzeźby wygładzono – z wyłączeniem stawów, włosów oraz wnętrza otworu w korpusie i obwodu „serca”. Wnętrze „serca” zostało pokryte cienką warstwą farby roztwarzalnej w wodzie zawierającej czerwony barwnik organiczny.

Powierzchnię drewna przekleiono klejem glutynowym. Chudą zaprawę o barwie szarawobiałej, klejowo-kredową, naniesiono na całą powierzchnię rzeźby w kilku warstwach, oszczędnie na panewkach stawów rąk. Na przeznaczone do srebrzenia na poler partie skrzydeł putta i obłoku za nim został naniesiony czerwony pulment o barwie ciemnej czerwieni żelazowej (il. 12). Srebrzenie wykonano folią srebrną i po wypolerowaniu na skrzydła putta naniesiono laserunki z transparentnej farby olejnej zawierającej zieleń miedziową – na bokach skrzydeł (il. 10), lub czerwony lak – na pióra pod brodą putta. Partie karnacyjne pokryto nierówno warstwą izolującą (rodzajem podmalowania?) barwy ciemnobrązowej,

⁴³ Wielkość otworu: wysokość: 3,6–4,17 cm, szerokość 3,17 cm, wewnętrzne wydrążenie na głębokość 2,8 cm i 3,69 cm wszerek wskazuje, że jest możliwe użycie go jako *reservaculum*, mógł pomieścić hostię.

w tłustym spoiwie, którym był najprawdopodobniej pokost. Duże napięcie powierzchniowe spowodowało, że już w momencie nałożenia izolacja nie przylegała dobrze, w wielu miejscach zbiegła się i zastygła w krople (il. 11).

Do polichromowania rzeźby użyto oszczędnej palety pigmentów – składały się na nią: biel ołowiana, czerwień żelazowa, cynober, czerwień organiczna, brąz żelazowy – umbra oraz czern organiczna, najprawdopodobniej roślinna. Spoiwo farb było tłuste temperowe, niejednorodne – modyfikowane zapewne już na palecie dodatkiem białka, na co wskazuje analiza spoiw próbek pobranych z różnych partii, być może także skrobi⁴⁴. Karnacja, włączynywszy wszystkie detale twarzy, została pokryta rozlewną farbą różową (obecnie wskutek zmian – ciemną, brunatnoróżową – il. 8, 11), zawierającą czerwień żelazową, biel ołowianą i czasem domieszkę cynobru i czerni, gładko i dosyć cienko. Następnie białka oczu pomalowano bielą i na niej zaznaczono jasnym chłodnym brązem tęczęwki, a na nich czernią źrenice oczu⁴⁵. Usta zostały pomalowane ciemną czerwoną farbą zawierającą czerwień żelazową. Włosy pokryto ciemnym brązem z brązu żelazowego w odcieniu umbry palonej (il. 7, oznaczenie 1). Łuki brwi zostały prawdopodobnie pociągnięte tą samą farbą (warstwy oryginalne w tej partii nie zachowały się). Wnętrze serca pokryto kolorem karnacyjnym (przy krawędziach), na który nałożono czerwienią składającą się z czerwieni żelazowej z niewielkim dodatkiem bieli ołowianej i domieszką cynobru, korygując tym samym wygląd pierwszej czerwonej warstwy, zapewne w dążeniu do nadania jej bardziej nasyconego i jednolitego kolorytu. Na twarzy putta wstępnie zaznaczono na zaprawie rumieńce na policzkach i brodzie, po czym pokryto warstwą karnacyjną w odcieniu różowym cieplejszym i jaśniejszym niż w przypadku karnacji Matki Boskiej (dziś różowożółtawym – barwa warstwy uległa zmianom), używając farby zawierającej biel ołowianą z czerwienią organiczną w tłustym spoiwie temperowym. Włosy putta zostały także pomalowane ciemnym brązem z dodatkiem umbry. Usta opracowano podobnie jak usta Madonny, oczy

⁴⁴ Zidentyfikowanej jako jeden z możliwych składników spoiwa metodą FTIR, niepotwierdzony w innych badaniach.

⁴⁵ Stratygrafię i barwę poszczególnych warstw określono *in situ*, w obserwacji przekroju na krawędzi spękania na prawym oku, pod mikroskopem.

zapewne również. Ramion rzeźby nie polichromowano. Powierzchnię pokryto werniksem żywicznym, przypuszczalnie kalafoniowym.

Rzeźba Dzieciątka

Do wykonania figurki Dzieciątka Jezus użyto również drewna lipowego. Niemal całą postać wyrzeźbiono w jednym kawałku, jedynie lewą rączkę Dzieciątka sklejono z dwóch części, pionowo na ramieniu, powyżej łokcia. Rzeźbę wykonano z dbałością o detale anatomii, precyzyjnie, dłutem (ślady narzędzia są widoczne z tyłu figurki), wygładzając powierzchnię. Z tyłu wycięto otwór o średnicy 1,5–2 mm ułatwiający osadzenie rzeźby do polichromowania. Powierzchnię drewna przeklejono klejem glutynowym i pokryto białą zaprawą złożoną z kredy i bieli ołowianej w spoiwie najprawdopodobniej tłustym emulsyjnym, w warstwie niejednorodnej grubości. Do malowania rzeźbę zamocowano na cienkim trzpieniu osadzonym w małym otworze wydrążonym z tyłu. Do malowania karnacji użyto bardzo jasnej, różowej, tłustej farby temperowej zawierającej biel ołowianą i czerwień organiczną (wskutek zmian starzeniowych obecny odcień tej warstwy jest żółtaworóżowy) (il. 9, 13). Polichromia została wmalowana w świeżą jeszcze warstwę zaprawy. Usta Dzieciątka i dziurki nosa zostały podkreślone czerwiecią w odcieniu czerwieni żelazowej. Białka oczu zaznaczono białą. Włosy namalowano na kolorze karnacyjnym farbą jasnobrązową.

Stan zachowania elementów oryginalnych

Forma rzeźbiarska oryginalnego przedstawienia jest w ogólnym kształcie zachowana, choć dłonie Madonny są pozbawione większości palców (z sześciu zachowały się tylko fragmenty, dwa są kompletne), lewa noga jest złamana poniżej kolana, brakuje przedniego fragmentu jej lewej stopy, obu pięt, fragmentu skrzydła putta, jego nosa, obłoku. Korpus rzeźby jest pęknięty od grzbietu lewego ramienia wzdłuż do zgięcia nogi pod kolaniem. Inna cienka włosowata szczelina biegnie (przez wszystkie warstwy) z prawej strony twarzy Maryi i wzdłuż prawego policzka. Dzieciątko nie ma całej lewej ręki, a czubek jego nosa jest zmiażdżony. Część

zniszczeń jest skutkiem przypadkowych urazów doznawanych w trakcie manipulowania rzeźbami (przebierania i noszenia: utrata palców, obtłuczenia), część to rezultat obróbki, jakiej poddano podstawę rzeźby, tj. elementy znajdujące się bezpośrednio pod stopami Madonny, zachowując tylko putto i fragmenty obłoku. Struktura drewna jest lokalnie nieznacznie naruszona przez owady – w dolnej partii: lewa noga w okolicach złamania, stopa, putto oraz w okolicach otworu wyciętego w korpusie, z lewej strony. Drewno, z którego wykonano rzeźbę, reaguje w widoczny sposób na zmianę warunków klimatycznych w otoczeniu. Płótno, z którego uformowano fragment lewej nogi, zachowało się w dobrym stanie.

Przeklejenie oraz spoiwo zaprawy na rzeźbie Madonny są częściowo zdegradowane, wskutek czego zaprawa utraciła elastyczność, obecnie jest krucha i silnie spękana, podobnie warstwa malarska. Adhezja warstwy malarskiej do zaprawy jest w wielu przypadkach osłabiona w wyniku błędu technologicznego – naniesienia przed malowaniem tłustej izolacji. Aktualna barwa tego malarskiego opracowania jest ciemna, co stanowi efekt zmian, które w nim zaszły (il. 8). Zachowane partie srebrzone na skrzydełkach putta, pokryte laserunkami, są na znacznej powierzchni skorodowane, mają słabą adhezję do pulmentu. Warstwy laserunków są kruche, ale silnie zespolone z pozostałościami srebra (il. 10).

Pierwsze zniszczenia oryginalnej polichromii, związane z lokalną całkowitą utratą adhezji do drewna – np. w partii twarzy, pleców, okolic złamania lewej nogi, fragmentów skrzydełek putta – nastąpiły już dość wcześnie, prawdopodobnie wówczas, gdy rzeźbę przechowywano w niesprzyjających warunkach⁴⁶. Warstwy oryginalnej zaprawy i polichromii na postaci Dzieciątka są zniszczone – zredukowane w swojej grubości – zapewne w celu przygotowania do naniesienia przemalowania, stanowiącego pierwszą wspólną polichromię obu postaci (il. 9, 13).

⁴⁶ Informacje o warunkach przechowywania zob. podrozdział „Pochodzenie i dzieje rzeźby...” niniejszego artykułu.

Wtórne opracowania polichromii i inne wtórne elementy z XVIII wieku

Rzeźbę Madonny poddano pierwszym zabiegom „renowacyjnym” najprawdopodobniej wówczas, gdy znalazła się ona w posiadaniu księżnej, na początku XVIII wieku. Wydaje się możliwe, że mogło to nastąpić przed poświęceniem przedstawienia (tj. przed 1727 rokiem), kiedy przygotowywano je do tego wydarzenia. Konieczna była naprawa lewej nogi złamanej na wysokości łydki, w której, po powiększeniu otworu wewnątrz, umieszczono trzpień z drewna iglastego łączący obie części nogi i – stosując jako spoiwo klej glutynowy – wklejono uzupełniający flek, od połowy łydki do kostki. Prawa noga poniżej łydki też nosi ślady naprawy.

Szczegółowa analiza obiektu i pobranych próbek doprowadziła do wniosku, że oryginalne opracowanie malarskie twarzy rzeźby musiało już wówczas być w złym stanie, gdyż pokryto ją nową zaprawą bezpośrednio na drewnie. Po przeklejeniu w grubej warstwie naniesiono zaprawę na szyję i barki rzeźby, łącząc za jej pomocą tors z głową, co widocznie zniekształciło pierwotną formę i spowodowało unieruchomienie głowy (il. 3, 5, 7, 8). W grubej warstwie zaprawy, roztartej coraz cienie do talii, został uformowany nowy kształt klatki piersiowej. Cienką warstwą pokryto plecy rzeźby, także częściowo pozbawione warstw oryginalnych, przedramiona, dłonie, reperowany fragment lewego podudzia i stopy. Zaprawę tworzyła biel ołowiana z kredą w spoiwie emulsyjnym. Dno otworu w korpusie zasklepiono barwioną pigmentami masą woskową. Całą powierzchnię przedstawienia pokryto przemalowaniem. Karnację Matki Boskiej z wyjątkiem ramion, karnację putta oraz Dzieciątka pomalowano farbą złożoną głównie z bieli ołowianej z dodatkiem pigmentów żelazowych: czerwieni żelazowej, ugru, w spoiwie olejnym (przypuszczalnie zawierającym pokost), w jednej lub kilku cienkich warstwach (il. 11 i 13). Ramiona (tulejki) pociągnięto wyłącznie spoiwem lub bardzo rozrzedzoną farbą. Oczy Madonny pomalowano brązem bezpośrednio na zaprawie, usta czerwienią zawierającą cynober, wnętrze „serca” także czerwoną warstwą z cynobrem. Włosy Madonny zostały pokryte jaśniejszym brązem, miejscowo bezpośrednio na odsłoniętym drewnie, włosy putta podobną farbą, włosy Dzieciątka farbą brązową zawierającą pigment brązowy i czarny.

Z okresu opisywanych interwencji pochodziły najprawdopodobniej korony: zachowana korona Madonny – pozłacana, wysadzana imitacjami kamieni, oraz znana z fotografii z drugiej połowy XX wieku korona Dzieciątka, która miała uproszczoną formę zbliżoną do rudolfińskiej korony Madonny, bez kamieni. Szaty i inne elementy stroju rzeźb z tego okresu nie zachowały się. Niewykluczone, że część szat wymieniana w inwentarzu z 1827 roku pochodziła jeszcze z XVIII wieku.

W niedługim czasie po opisanych zabiegach bezpośrednio na pierwsze przemalowanie zostało naniesione kolejne, co mogło nastąpić w drugiej połowie XVIII wieku, po zmianie właściciela rzeźby (po przewiezieniu jej na Śląsk?). W partiach karnacji przemalowanie miało niemal identyczny wygląd jak poprzednie, lecz zawierało większą ilość bieli, lokalnie także czerwieni. Nałożono je najczęściej w kilku warstwach, być może w celu rozjaśnienia ciemniejszego pierwszego przemalowania. Karnacji Dzieciątka nie przemalowywano gruntownie, prawdopodobnie nie przemalowano też jego włosów. Twarz rzeźby Matki Boskiej tym razem pokryto kolorem karnacyjnym, włącznie z białkami oczu. Tęczówki zaznaczono brązem o rudawym odcieniu, źrenice ciemniejszym brązem. Przemalowano cienką warstwą karnację putta. Jego skrzydła zostały pokryte farbą zawierającą sproszkowaną folię „złotą” (mosiężną i miedzianą) w tłustym spoiwie temperowym (przypuszczalnie z powodu złej adhezji do metalowej folii nie stosowano tu spoiwa wyłącznie olejnego). Obłok pokryto cienką warstwą szarego błękitu z indyga z czernią i bielą zmieszanego ze sproszkowaną folią srebrną lub, lokalnie, warstwą jasnego ugru (il. 12).

Stan zachowania elementów XVIII-wiecznych

Wtórna zaprawa ma dobrą spoiwość i przyczepność do warstw oryginalnych; w wyniku starzenia bardzo stwardniała. W miejscach, gdzie została grubo naniesiona, jest głęboko spękana. Obie warstwy pierwszych przemalowań karnacji stały się bardzo kruche, ale zachowały dobrą kohezję. Na czole i skroniach rzeźby Madonny i na czole Dzieciątka warstwy zostały mechanicznie starte wskutek manipulacji koronami⁴⁷. Lokalnie uległy

⁴⁷ Korona Madonny ma otok uformowany oryginalnie w owal, tak by tylko opierała się na czubku głowy. Ponieważ utrzymanie jej na głowie Madonny przy za-

odspojeniu od wtórnej zaprawy i osypaniu – na twarzy, w dolnej partii tułowia. Pojedyncze ubytki mają postać wykruszeń o małej powierzchni. Spękania i odspojenia powstały na barkach i szyi rzeźby Madonny. Warstwy malarskie obu pierwszych przemalowań już w XIX wieku przybrały odcień, jaki prezentują obecnie, tj. ciemnobieżowy, szarawy (w odkrytych partiach wręcz jasnobrązowy lub brązoworóżowy, brudnawy – il. 3, 7, 8), co stało się zapewne powodem kolejnej interwencji.

Warstwy i elementy XIX-wieczne

Kolejne naprawy i „odświeżanie” obu rzeźb przeprowadzono już w XIX wieku, najprawdopodobniej w związku z ożywieniem kultu Matki Boskiej Zbrosławickiej około połowy wieku, co pośrednio potwierdza obecność bieli cynkowej w warstwach przemalowań⁴⁸ (il. 11–13). Ponownie skleiono lewą nogę Madonny w miejscu poprzedniego złamania. Zapewne w tym czasie wymieniono też elementy decydujące o ruchomości rąk Maryi. Po poszerzeniu otworu w głowie umieszczono w niej trzpień w formie klinowatej obręczy z paska stalowej blachy, unieruchamiając go nałożonym w poprzek paskiem blachy skręconym z nią śrubą (widoczną na il. 5). Zamocowana w nim długa śruba dociska powstały „krzyżak”, blokując czop w otworze. Elementy te prawdopodobnie służą dociążeniu głowy – zostały do nich dołączone sznurki poprowadzone do rąk figurki, bawełniane, o grubości około 4 mm, zawiązane na supeł na zewnątrz otworów w przedramionach. Ruch lewego przedramienia, którego sznurek jest poprowadzony we wnętrzu rzeźby wyżej niż ramienia prawego⁴⁹, jest wyraźnie zależny od pozycji głowy.

W miejscach, gdzie nastąpiło pęknięcie poprzednich uzupełnień, w okolicach szyi i barków, naniesiono warstwę zaprawy z kredy ze spoiwem prawdopodobnie emulsyjnym. Przemalowanie dotyczyło tylko tych partii rzeźby Madonny, które mogły być całkowicie bądź częściowo wi-

łożeniu w sposób prawidłowy sprawiało trudność, nasuwano ją, obracając pod kątem 90° do właściwej osi, powodując zdzieranie warstw polichromii.

⁴⁸ Stosowanej w malarstwie powszechnie od 1850 r., produkowanej na potrzeby wytwarzania farb od lat 40. XIX w.

⁴⁹ Analizowano na tomogramach rzeźby.

doczne – głowy, klatki piersiowej, barków, dłoni i przedramion, nóg, putta i obłoku. Rzeźbę Dzieciątko przemaalowano w całości (il. 3). Była ona już pozbawiona całej lewej ręki – nie rekonstruowano jej wówczas.

Pierwsza podkładowa warstwa kremowej barwy wyrównywała powierzchnię i rozjaśniała koloryt przemaalowywanych stref. Składała się głównie z bieli cynkowej z nieznaczną domieszką ugru w tłustym olejnym spoiwie, modyfikowanym bliżej nieokreślonym dodatkiem. Właściwe przemaalowanie nałożono, wychodząc nieco w partiach karnacji poza strefy przykryte podkładem, czego efektem jest sinawy koloryt tych miejsc (il. 3). Podstawowe komponenty użytej farby to: biel cynkowa z dodatkiem bieli ołowianej, pigmentów żelazowych (ugry, czerwien) i tłustego spoiwa temperowego (il. 11, 13), dzięki czemu miała ona gęstą konsystencję, co decydowało o jej małej rozlewności. Malowano pędzlem pozostawiając wyraźny dukt, szeroki nawet do 10 mm, nadający powierzchni wyraźną reliefową fakturę i niedbały wygląd (il. 7, 9, 10 – oznaczenie 4). Detale – oczy, usta, modelunek policzków, stóp – zostały wykonane poprawnie, lecz bez dbałości o precyzję, sztywnym pędzlem. Usta postaci i dziurki nozdrzy Matki Boskiej oraz putta pomalowano czerwienią żelazową z bielą ołowianą. Podobną czerwienią podkreślono kąciki ich oczu i fragmenty górnej powieki. Brązem z bieli ołowianej z umbrą i dodatkiem czerni namalowano brwi, linię górnej powieki jej lewego oka, tęczę oczu putta, włosy Madonny i Dzieciątko. Malując włosy putta, dodano ugru, nie zaznaczono jego brwi. Brwi Dzieciątko namalowano szerokim pociągnięciem, lecz oczy potraktowano w sposób uproszczony, nanosząc tylko na kolor karnacyjny ciemnobrązowe plamki. Tęczę oczu Madonny zostały namalowane po zaznaczeniu bielą białek błękitem z bieli ołowianej z ultramaryną, źrenice, podobnie jak źrenice oczu putta, podkreślono nieregularnie czernią węglową (il. 7). Skrzydła putta zostały pokryte warstwą jasnoszarą – z bieli ołowianej i cynkowej z czernią roślinną – oraz szarawym różem – powstałym przez dodanie czerwieni żelazowej. Obłok za puttem został pomalowany ciemniejszą błękitną szarością, złożoną z bieli cynkowej z dodatkiem ultramaryny, czerwieni żelazowej i czerni roślinnej (il. 12).

Po przemaalowaniu rzeźby na głowie Madonny zamocowano perukę, przyklejając ją grubą warstwą kleju glutynowego. Brakuje przesłanek pozwalających stwierdzić, czy sama peruka wykonana techniką klasycz-

na⁵⁰ powstała na tym etapie, czy wcześniej. Składała się z około 20-centymetrowych trefek grubych, nieznacznie falujących włosów w odcieniu jasnoszarym, zamocowanych na jedwabnej nici i przyszytych w pięciu rzędach do czerepu z ciemnobrązowej siatki wzmocnionej na obwodzie i na krzyż rudą satynową taśmą (il. 4). Do górnej (wierzchniej) części peruki nie przyszyto trefek, zakładając, że będzie ona zasłonięta nakryciem głowy. W głowę rzeźby Matki Boskiej wbite stalowe gwoździe, po to by stabilniej przymocować perukę (ich lokalizacja wyklucza, że służyły one do podtrzymywania korony).

Stan zachowania elementów XIX-wiecznych

Warstwy jasnoróżowego przemalowania stały się kruche, zachowały dobrą adhezję do siebie i do wtórnej zaprawy, lecz nie do poprzednich przemalowań – wskutek skurczu uległy lokalnie niewielkim odspojeniom i złuszczeniem, odsłaniając warstwy spodnie – na twarzy (il. 3, 7), włosach, klatce piersiowej, dolnej części lewej nogi rzeźby Madonny⁵¹, na postaci Dzieciątka. Na większych połączeniach – pleców, szyi (il. 8), stóp, nad kolaniem i na udzie lewej nogi, na krawędzi pęknięcia – powstały rozległe ubytki wszystkich warstw, które pokrywały rzeźbę Madonny z powodu pracy podłoża, jak i urazów mechanicznych, m.in. podczas przebierania rzeźby. Powierzchnia zachowanych przemalowań była trwale zabrudzona. Utrzymywanie rzeźby w stelażu (patrz poniżej) spowodowało otarcia i drobne ubytki.

Peruka jest zachowana częściowo. Jej elementy tekstylne są w dobrym stanie, jedynie nitki jasnobrązowej taśmy są lokalnie przedarte wskutek utlenienia włókien. Struktura samych włosów jest silnie osłabiona. Część pasm uległa wyłamaniu przy samej nasadzie peruki, inne złamały się w miejscach zagięć fryzury, co sprawiało wrażenie ich obcięcia, jedynie kilka pasm z prawej strony z tyłu i z lewej z boku zachowało swoją pierwotną długość (zob. il. 4 i 16). Włosy były silnie zabrudzone, zwłaszcza

⁵⁰ F.-A. de Garsault, *Art du perruquier, contenant la façon de la barbe; la coupe des cheveux; la construction des perruques d'hommes et de femmes; le perruquier en vieux; le baigneur-étuviste*, Genève: Slatkine reprints 1984 (reprint z *Description des arts et métiers*, Guérin 1767–1771); A. M. Sutton, *Boardwork or the Art of Wigmaking, Etc: A Technical Handbook*, Chicago 2003, reprint z 1921 r.

⁵¹ Wskutek naklejenia zabezpieczenia z taśmy klejącej.

w partii nieosłoniętej koroną, kurzem oklejonym na ich powierzchni – być może wskutek spryskania wtórnie powierzchni peruki jakimś nabłyszczającym środkiem kosmetycznym (lakierem do włosów?). Pierwotną barwę zachowały włosy we fragmencie peruki osłoniętym koroną, partie odkryte wypływały, najsilniej z lewej strony i z prawej z przodu. Gwoździe wbite w głowę rzeźby Madonny są powierzchniowo skorodowane.

Warstwy i elementy XX-wieczne

Interwencje o charakterze naprawczym i lokalnym dokonywane w XX wieku następowały w różnym czasie. Przypuszczalnie w okresie ożywienia kultu po publikacji z 1926 roku przeprowadzono częściowe „odświeżenie”: w miejscach uszkodzeń, powodowanych nakładaniem korony, i na przedramieniu oraz barkach rzeźby Madonny wykonano przemalowania kremowobeżową farbą olejną o ziarnistej strukturze (składu nie badano) (il. 3, 7, oznaczenie 5). Do rekonstrukcji lewej ręki Dzieciątka użyto plastikowej ręki lalki, łącząc ją z korpusem za pomocą kleju glutynowego (il. 3).

W późniejszym czasie (w latach 70.?) dolną partię rzeźby przymocowano do lipowego klocka z trzpieniem, służącym do mocowania w nowej podstawie. Putto, fragmenty obłoku, lewą stopę (przy użyciu drewnianych podkładek) przyklejono do klocka klejem glutynowym. Nową podstawę – cokół rzeźby – wycięto z przyrzeniowej partii liściastego drewna, najprawdopodobniej lipowego, obrobiono dłutem, wydrążając wnętrze, pokryto złoconą dekoracją, jedynie w partii napisu i wolut wykonaną złotem na zaprawie i pulmencie, w pozostałych partiach szlagmetalem na mikstion i brązą bezpośrednio na drewnie. Sporządzono mosiężną obejmę podtrzymującą rzeźbę Madonny w pasie, mocowaną za pomocą drutów i śrub do cokołu, by ustabilizować rzeźbę podczas jej noszenia. Obejmę oklejono plastrzem lekarskim (il. 2). Podklejono złamanie lewej nogi klejem typu butapren i wypełniono nim luki pod stopami. Oklejono również uszkodzoną część nogi taśmą klejącą.

W późniejszym czasie uzupełniono w drewnie lipowym palce dłoni w rzeźbie Madonny⁵², część lewej stopy i przyklejono klejem typu wikal.

⁵² Prawdopodobnie w latach 90. przez jednego z parafian – informacja uzyskana od ks. Romualda Kokoszki.

Uzupełnień nie polichromowano. Do elementów dodanych w XX wieku należą także nowe komplety szat, składające się ze spinanych z przodu płaszczy z kołnierzem i szat spodnich – sukni, stanowiących jedną całość, w przypadku szat Madonny zakładanych przez głowę, co wiązało się z koniecznością manipulowania rękoma rzeźby.

Stan zachowania elementów XX-wiecznych

Lokalne ostatnie przemalowania są poszarzałe, kruche i choć mają dobrą przyczepność do warstw spodnich, na czole rzeźby Matki Boskiej są częściowo przetarte wskutek manipulowania koroną. Tworzywo sztuczne rączki lalki, która posłużyła za rączkę Dzieciątka, było kruche i pęknięte. Klej z taśmy klejącej, użytej do zabezpieczenia pękniętej lewej nogi rzeźby, częściowo odspoił się od nośnika i wmigrował w strukturę warstwy malarskiej przemalowania, do której przylegał, trwale ją osłabiając. Trzy z ośmiu dosztukowanych palców dłoni Madonny odkleiły się (il. 3).

Złocenia na napisie postumentu zostały zmyte wskutek niefachowego czyszczenia, powierzchnia złocień wykonanych szlagmetalem była pokryta zielonkawobrunatnym nalotem korozji, partie pomalowane brązą skorodowały zupełnie. Pozostałe wtórne XX-wieczne elementy są w dobrym stanie.

Problematyka i założenia podjętej konserwacji i restauracji

Podstawowym zadaniem było powstrzymanie postępu degradacji obu rzeźb – zamierzano je zrealizować, stosując zabiegi konserwatorskie i poprawiając warunki przechowywania rzeźb oraz sposób ich eksponowania. W tym celu przeanalizowano warunki klimatyczne i oświetleniowe w miejscu przechowywania zabytku oraz skonsultowano się w sprawie manipulowania rzeźbami z powodu zwyczajowego przebiegania ich w różnych okresach liturgicznych.

Funkcja kultowa, którą pełni obiekt, skłoniła do podjęcia oprócz działań wyłącznie konserwatorskich także restauracji, polegającej na takim uzupełnieniu ubytków formy rzeźbiarskiej i polichromii, by oba przedsta-

wienia – Matki Boskiej i Dzieciątka – odzyskały estetyczny i godny wygląd.

Stan oryginalnego opracowania malarskiego, zachowanego na najwyżej 50% aktualnej powierzchni rzeźby, trwale przebarwionego i niekorespondującego z pierwszą polichromią rzeźby Dzieciątka, niestety nie pozwalał na przywrócenie pierwotnej polichromii. Pierwsza i druga wspólna polichromia obu figur, silnie ze sobą związane i zachowane na około 60% powierzchni rzeźb, z założenia i w odróżnieniu od kolejnego przemalowania pokrywające je w całości i przewyższające je jakością wykonania, pierwotnie były brane pod uwagę jako nadające się do ekspozycji. Oranżowa fluorescencja w UV odsłoniętych powierzchni tych warstw nasuwała przypuszczenie, że ich ciemne zabarwienie jest rezultatem pokrycia warstwą lakieru szelakowego lub kalafoniowego, który uległ zmianom barwnym w procesie starzenia (il. 6, 11). Obserwacje i testy przeprowadzone *in situ* oraz dalsze badania stratygrafii i instrumentalne badania składu warstw wykluczyły tę hipotezę⁵³. Ciemne zabarwienie wynika ze składu samych warstw malarskich, choć zidentyfikowane w nich pigmenty nie wskazują na taką przyczynę brązowej kolorystyki⁵⁴. Podjęte próby określenia powodu ciemnego, brązowego zabarwienia tych warstw malarskich (w odcieniu sjeny naturalnej lub szarawym beżoworóżowym) miały na celu orzeczenie, czy możliwe jest odtworzenie ich właściwej, tj. zamierzonej, barwy. Podejrzewano, że za zbrazowanie warstw w całej masie może odpowiadać obecność nietrwałego pigmentu organicznego, którego barwa uległa zmianie do brunatnej tonacji (np. czerwień lakowa indyjska *Keria lacca* czy czerwony barwnik z drzewa brazylijskiego, mniej trwałe od marzanny farbiarskiej). Obserwacje przekrojów w UV-VIS nie pozwoliły na jednoznaczne określenie ich zawartości, a analiza chromatograficzna próbek zawierających warstwy ciemnego przemalowania i warstwę oryginalną nie wykazała frakcji charakterystycznych

⁵³ Analizy FTIR.

⁵⁴ Metodami mikrochemicznymi oraz UV-VIS, FTIR (barwniki). Przed wykonaniem szczegółowych badań podejrzewano, że zamiarem wykonawcy polichromii było stworzenie wizerunku w typie „czarnych Madonn”, do czego mogło skłaniać zabarwienie pierwotnej karnacji, być może już ciemne w momencie przemalowania, jednak nieobecność pigmentów mogących nadawać ciemną barwę tym warstwom przemalowań wykluczyła tę możliwość.

dla tych barwników ani dla produktów ich rozkładu. Nie można jednak wykluczyć, że występują one w badanej warstwie malarskiej w tak małej ilości, że identyfikacja jest niewykonalna, niemniej wówczas niemożliwy byłby także ich dominujący wpływ na kolorystykę warstw malarskich⁵⁵. Zestawione wyniki badań⁵⁶ pozwalają sądzić, że ciemna barwa karnacji, zarówno oryginalnej, jak i późniejszych przemalowań, została uwarunkowana rodzajem spoiwa, którym najprawdopodobniej jest, w przeważającej ilości, sykatywowany olej, zapewne gotowany ze związkami ołowiu. Za fluorescencję mogą w tym przypadku odpowiadać mydła ołowiane zawarte w samym spoiwie⁵⁷, a za ciemną barwę – samo spoiwo, które już w momencie użycia może być bardzo ciemne i ma tendencję do ciemnienia pod wpływem siarkowodoru z atmosfery. Obserwacje potwierdziły trwałą skłonność warstw pierwszych przemalowań do ciemnienia po odsłonięciu⁵⁸.

W tej sytuacji eksponowanie zmienionej tonalnie polichromii uznano za bezzasadne i jako właściwe rozwiązanie przyjęto usunięcie jedynie XX-wiecznych nawarstwień i pozostawienie XIX-wiecznego częściowego przemalowania rzeźb, mimo mankamentów jego wykonania, oraz restaurację tego opracowania, jak i polichromii XVIII-wiecznych, widocznych w partiach, których ono nie pokrywa. Ponadto, by uszanować historyczną wartość oryginalnego opracowania rzeźby Matki Boskiej, zdecydowano się pozostawić czytelne odsłonięte pozostałości w partii pleców i szyi z tyłu oraz włosów, karnacji skrzydeł putta, a zarazem przywrócić rzeźbie

⁵⁵ Stwierdzono ponadto, że brązowa barwa karnacji jest niezależna od tego, czy były to partie osłonięte, czy nie, nie ma wyraźnego zróżnicowania spowodowanego działaniem światła, co powinno nastąpić, jeśli tonację nadawałby karnacji nietrwały pigment organiczny. Skład atomowy warstw badany na przekrojach SEM-EDS nie pozwalał też jednoznacznie wskazać obecności substratów, na których są osadzone pigmenty organiczne.

⁵⁶ Badań mikrochemicznych na przekrojach, na wyizolowanych próbkach i badań warstw FTIR ATR w zestawieniu z obserwacjami fluorescencji na powierzchni i na przekrojach oraz badaniami chromatograficznymi wykluczającymi obecność barwników.

⁵⁷ Sugestia wyrażona przez dr Janę Debognie-Sanyovą.

⁵⁸ Potwierdzoną na warstwie malarskiej widocznej w ubytku i wykonanej w późniejszym czasie odkrywcę.

jej pierwotny charakter *simulacrum* o ruchomych członkach – usuwając narzucenia unieruchamiające głowę.

W ogólnym wyrazie przedstawienia, opierając się na przeprowadzonych badaniach samej rzeźby i analizie stylistycznej istniejących do dziś podobnych *simulacri da vestire*, postanowiono powrócić do wyglądu figur, na jaki wskazywały układ zachowanych fragmentów palców dłoni Maryi, upozowanie postaci Dzieciątka oraz fakt zamocowania na głowie Matki Boskiej korony, czyli królewskie przedstawienie Matki Boskiej – w koronie i z berłem oraz z Dzieciątkiem trzymającym w dłoni jabłko królewskie. Te założenia zostały zrealizowane w toku zabiegów konserwatorskich i restauratorskich, przeprowadzonych standardowymi metodami⁵⁹. Dokonano rekonstrukcji brakujących palców dłoni Madonny, lewej ręki Dzieciątka oraz innych pomniejszych ubytków formy rzeźbiarskiej, a także korekt uzupełnień w dolnej partii rzeźby – w obrębie uszkodzonej lewej nogi Madonny, putta i mocowania w postumencie. Berło i jabłko królewskie wykonano w drewnie lipowym i pozłożono na poler, inspirując się w kształtach i proporcjach dokumentacją fotograficzną podobnych przedstawień⁶⁰. Ubytki warstw malarskich uzupełniono pigmentami mieszanymi z roztworem Paraloidu B-72, kierując się wysoką trwałością tego typu wypełnień i biorąc pod uwagę warunki, w jakich rzeźba będzie eksponowana (il. 14, 15, 17). Niestandardowe zadanie stanowiła konserwacja i restauracja peruki z naturalnych włosów. Po jej oczyszczeniu uzupełniono w sposób odwracalny pasma włosów (il. 16). Dokonano konserwacji i restauracji XX-wiecznego cokołu rzeźby.

Związane z funkcją kultową okresowe, wielokrotne w ciągu roku, zmiany szat Matki Boskiej, nawet przy założeniu absolutnej delikatności w manipulowaniu figurką podczas tych zabiegów, stanowiły istotny czynnik niszczący. W tej sytuacji, w celu zredukowania ryzyka uszkodzeń, konieczne było przyjęcie nowej zasady postępowania eliminującej przebieranie rzeźb na rzecz ekspozycji ich w stałym stroju, co zostało usankcjonowane decyzją kurii biskupiej. Nowy strój został wykonany stosownie

⁵⁹ Prace konserwatorskie i restauratorskie zostały wykonane przez autorkę tego opracowania.

⁶⁰ Rekonstrukcję tych elementów i palców dłoni Madonny wykonała konserwator dzieł sztuki Anna Reiter.

do typu przedstawienia – nawiązywał do istniejących przykładów takich strojów z epoki, głównie XVIII-wiecznych (il. 18). Poszczególne części stroju nakładano na rzeźby i dopiero na nich łączono je w całość, co gwarantowało bardzo ograniczoną manipulację samymi figurami. Opierając się na tych zasadach, wykonano nowe szaty przedstawienia Matki Boskiej Zbrosławickiej⁶¹ (il. 19). Koronę umocowano na czubku głowy Madonny, na welonie-płaszczu nałożonym na perukę, wykorzystując do mocowania otwór wycięty już pierwotnie w tym celu w głowie rzeźby. Ze względów bezpieczeństwa zachowano stelaż utrzymujący obiekt na cokole, jednak odizolowano go od bezpośredniego kontaktu z materią samej rzeźby.

Rzeźba została ponownie umieszczona w zwieńczeniu ołtarza, w miejscu, w którym znajdowała się przed konserwacją. Zostało ono wyposażone w nowe oświetlenie, o widmie pozbawionym UV i IR, niepowodujące przegrzewania otoczenia rzeźby i mniej intensywne, konieczne z powodu niskiej odporności na działanie światła niektórych materiałów (włosy, jedwab płaszcz, inne tkaniny) i umożliwiające regulację natężenia od 50 do 200 luksów.

⁶¹ Projekt szat, haftu Mariogramu – autorka opracowania, wykonanie – G. Bryczek. Projekt i wykonanie haftu płaszczu Madonny – L. Tymińska.



Il. 1. Matka Boska z Dzieciątkiem przed konserwacją w szatach z drugiej poł. XX w. (fot. A. Szadkowska)



Il. 2. Rzeźba Madonny po zdjęciu szat, zamocowana na wtórnym cokole (fot. A. Szadkowska)

[282]



Il. 3. Rzeźby Madonny i Dzieciątka po demontażu i wstępnym oczyszczeniu (fot. W. Grzesik)

a)



b)



Il. 4. Peruka rzeźby Madonny, stan przed konserwacją: a) zabrudzenia i kształt „fryzury” utrwalaony nićmi; b) sposób wykonania – górna część siatkowego czerepu (przysłaniana nakryciem głowy), bez pasm włosów (fot. E. Szmit-Naud)



Il. 5. Rentgenogram rzeźb Madonny i Dzieciątka (wyk. E. Szmit-Naud na podstawie rentgenogramu)

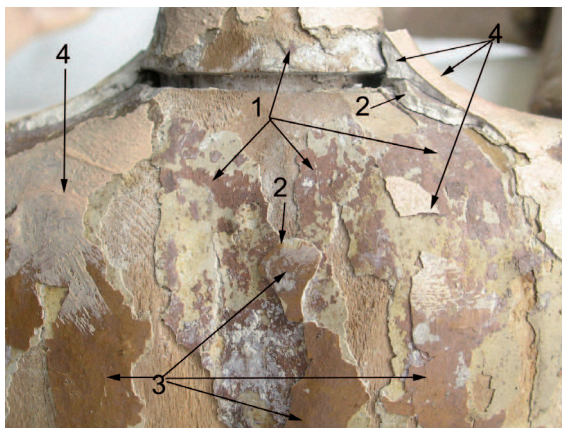


Il. 6. Fluorescencja w UV powierzchni polichromii rzeźb Madonny i Dzieciątka (fot. A. Cupa)



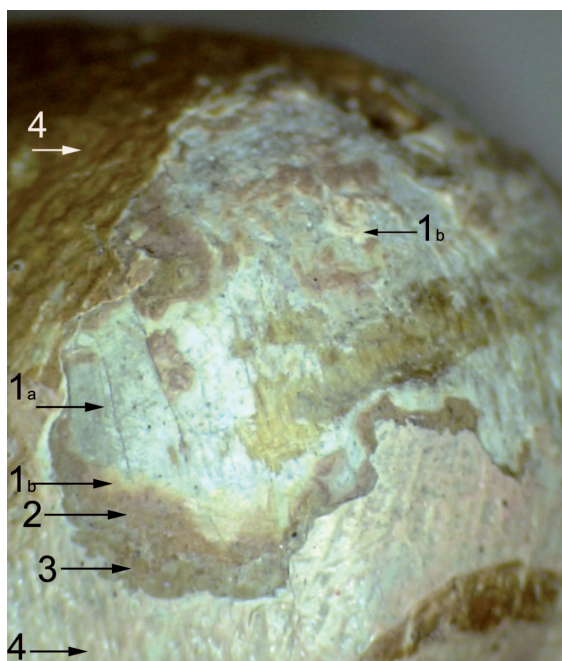
Il. 7. Fragment rzeźby – głowa Madonny, lewy profil. Kolejne polichromie i stany zachowania (fot. E. Szmit-Naud):

- 1 – warstwy pierwotnego opracowania, zaprawa i szczątki warstwy malarskiej;
- 2 – pierwsze opracowanie wtórne, zaprawa, fragmenty pierwszego przemalowania;
- 3 – drugie przemalowanie, zespolone z poprzednim, XVIII w.;
- 4 – trzecie przemalowanie, częściowe, XIX w.;
- 5 – czwarte przemalowanie, lokalne, XX w.



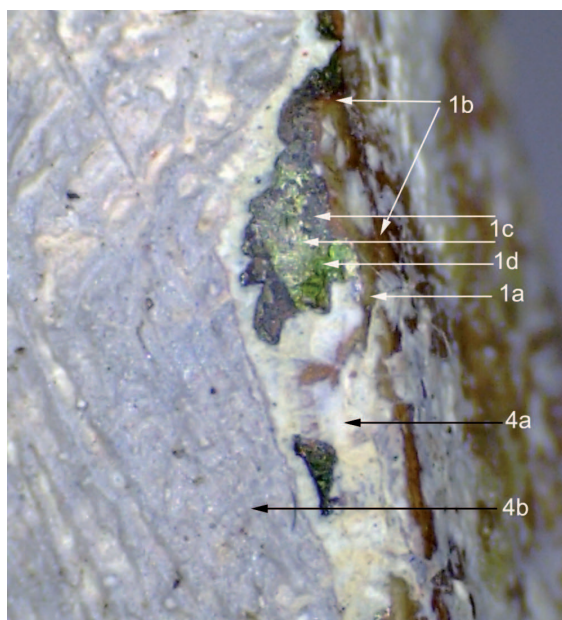
Il. 8. Fragment rzeźby Madonny – górna część pleców i barki. Fragmenty zachowanych opracowań (fot. E. Szmit-Naud):

- 1 – warstwy pierwotnego opracowania, zaprawa i pozostałości warstwy malarskiej, ciemnoróżowej, brązowej, z lokalnie zachowanym werniksem;
- 2 – pierwsze opracowanie wtórne, zaprawa, na barkach bardzo gruba, fragmenty pierwszego przemalowania;
- 3 – drugie przemalowanie, zespolone z poprzednim, XVIII w.;
- 4 – trzecie opracowanie wtórne, częściowe, w obrębie barków na grubej zaprawie, XIX w.



Il. 9. Fragment rzeźby Dzieciątka – prawa skroń. Makrofotografia ubytków i odkrywki poszczególnych polichromii (fot. E. Szmit-Naud):

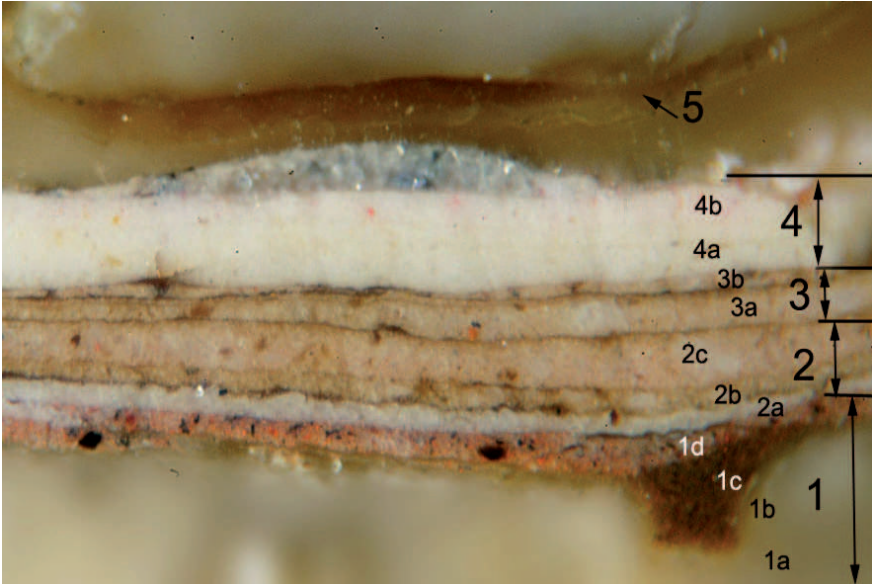
- 1a – biała zaprawa pierwotna;
- 1b – pozostałości pierwotnej warstwy malarzkiej;
- 2 – pierwsze przemalowanie;
- 3 – drugie przemalowanie;
- 4 – trzecie przemalowanie



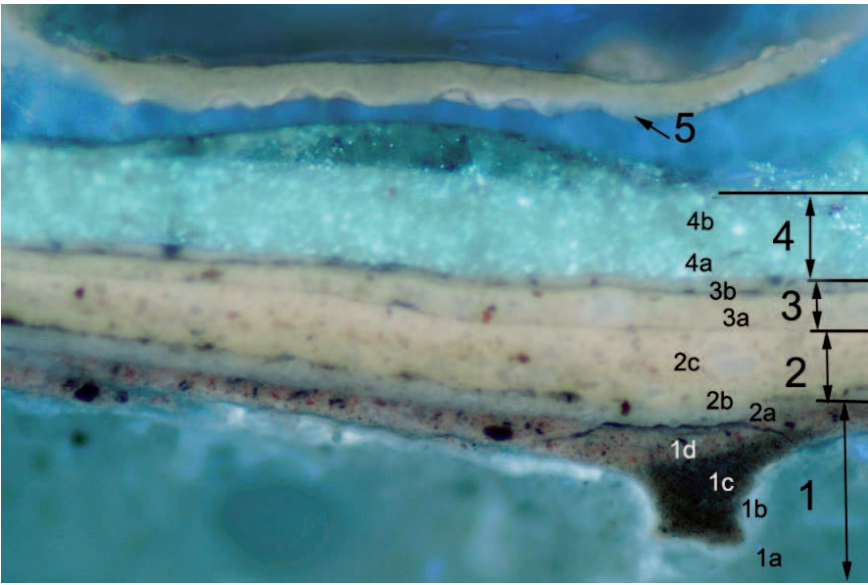
Il. 10. Fragment rzeźby Madonny – krawędź skrzydła putta. Makrofotografia, pozostałości oryginalnej polichromii w ubytku warstw wtórnych (fot. E. Szmit-Naud):

- 1a – zaprawa oryginalna;
- 1b – pulment;
- 1c – srebrzenie, w znacznej części skorodowane;
- 1d – zielony laserunek na srebrzeniu

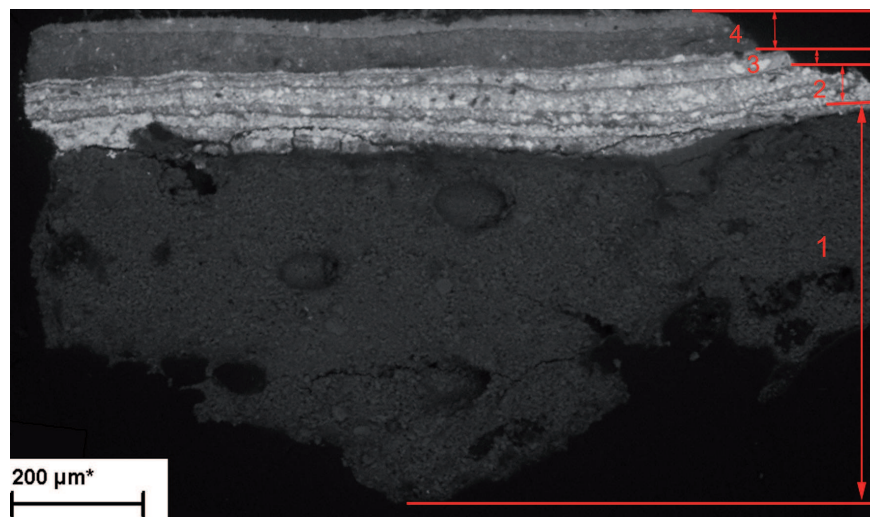
a)



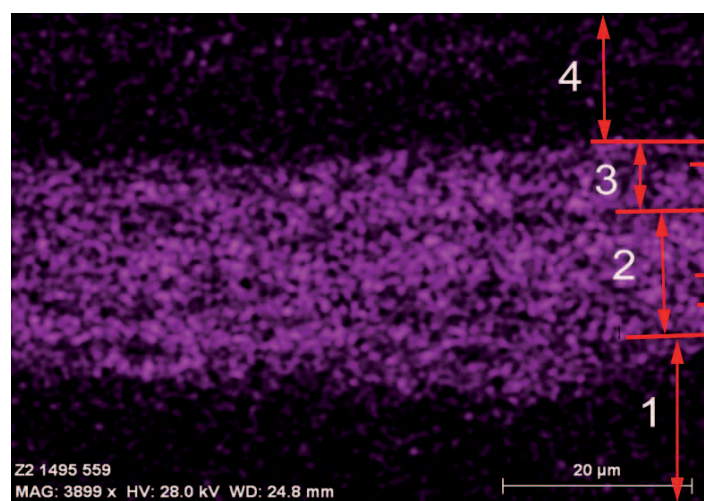
b)



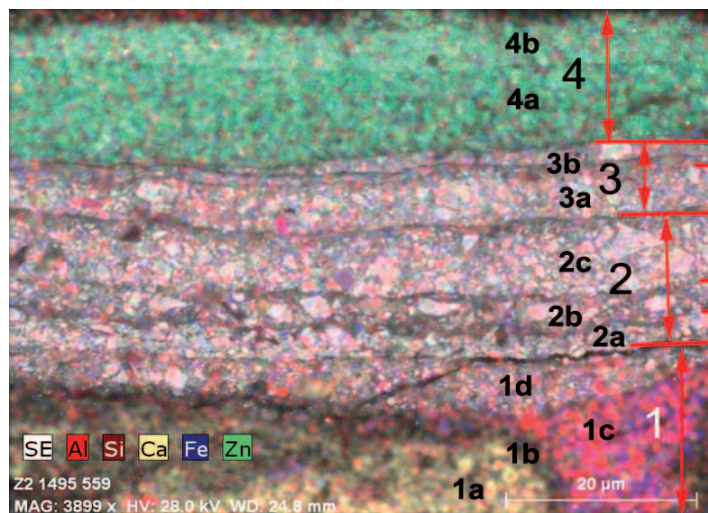
c)



d)



e)



Il. 11. Przekrój próbki pobranej z karnacji Madonny, na prawej stopie: a) fotografia mikroskopowa VIS; b) fotografia mikroskopowa fluorescencji w UV; c), d), e) skany SEM-EDS z oznaczeniem poszczególnych pierwiastków (fot. 11a–b Z. Rozłucka, skany 11c–e G. Trykowski, oznaczenia na przekrojach E. Szmit-Naud):

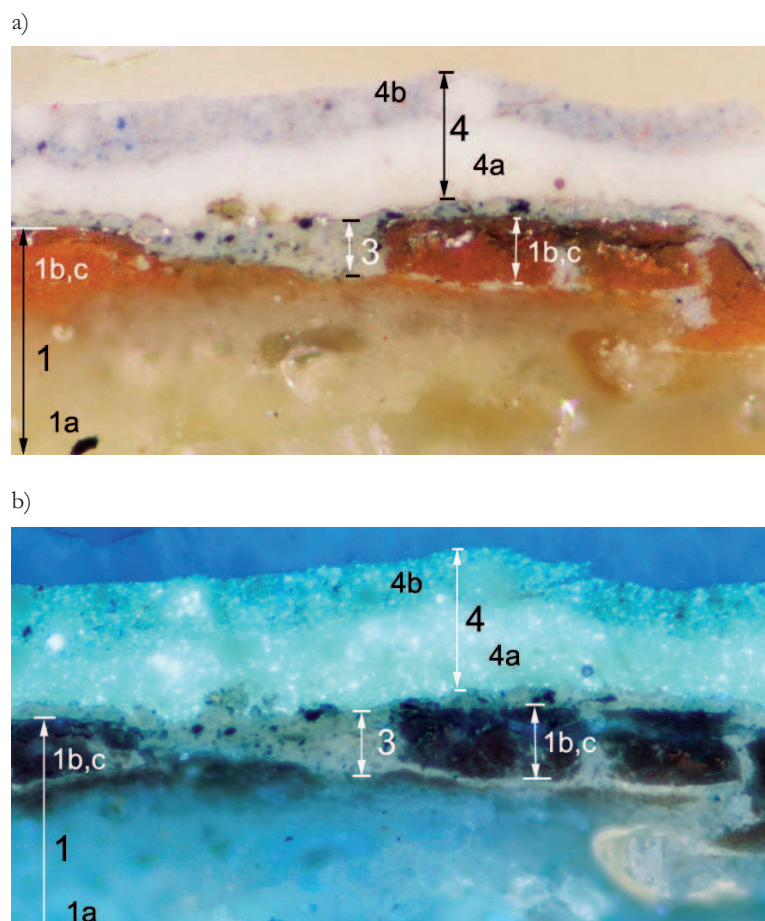
1 – warstwy pierwotne: 1a – zaprawa: *węglan wapnia* (naturalnego pochodzenia, kreda) $CaCO_3$, klej glutynowy; 1b – przeklejenie: klej glutynowy; 1c – warstwa izolującego podmalowania – ziemne brązy żelazowe, $Fe_2O_3 \cdot MnO_2$, spoiwo olejne; 1d – warstwa malarska: *biel ołowiana* $2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$, *czernień żelazowa* Fe_2O_3 , *brąz żelazowy – umbra* $Fe_2O_3 \cdot MnO_2$ (domieszka), *czerni organiczna*, *roślinna*, *temperowe tłuste*: olej lniany z dodatkiem białka i innym nieokreślonym dodatkiem;

2 – pierwsze opracowanie wtórne; 2a – zaprawa: *węglan wapnia* (naturalnego pochodzenia, kreda) $CaCO_3$, *biel ołowiana* $2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$; 2b, 2c – warstwa malarska przemalowania: *biel ołowiana* $2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$, pigmenty żelazowe: *ugier* $Fe(OH)_3$, *czernień* Fe_2O_3 , *brąz*, *umbra palona* $Fe_2O_3 \cdot MnO_2$, *czerni organiczna* (domieszka);

3 – drugie opracowanie wtórne: 3a, 3b – warstwy malarskie przemalowania: skład jak 2;

4 – trzecie opracowanie wtórne: 4a – podmalowanie: *biel cynkowa* ZnO , *ugier* $Fe(OH)_3$ (domieszka); 4b – warstwa malarska przemalowania: *biel cynkowa* ZnO , *biel ołowiana* $2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$, *ugier* $Fe(OH)_3$, *czernień żelazowa* Fe_2O_3 (domieszki), spoiwo tłuste olejne (pokost);

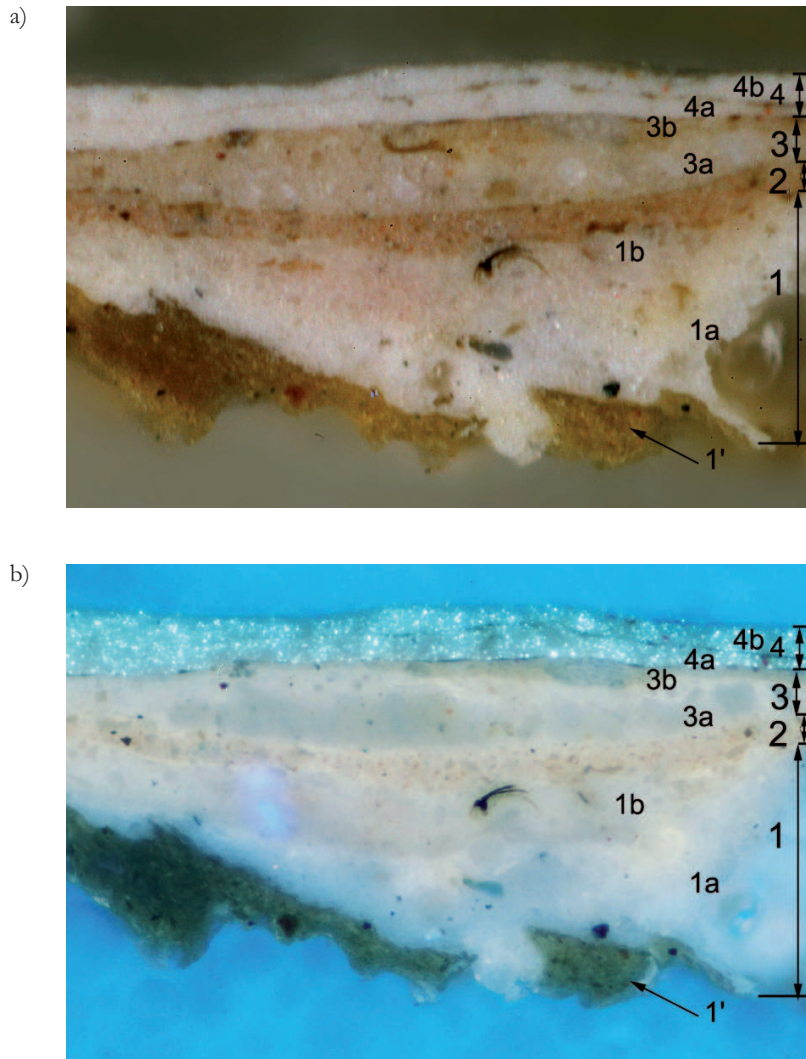
5 – warstwa zachlapania wtórnym klejem



Il. 12. Przekrój próbki pobranej z obłoku za puttem: a) fotografia mikroskopowa VIS; b) fotografia mikroskopowa fluorescencji w UV (fot. Z. Rozłucka, oznaczenia na przekrojach E. Szmít-Naud):

- 1 – warstwy pierwotne: 1a – zaprawa: *węgiel wapnia* (naturalnego pochodzenia, kreda) $CaCO_3$, klej glutynowy; 1b, 1c – pulment *glinka żelazowa*, fragmenty folii srebrnej Ag^0 ;
- 3 – warstwy drugiego przemalowania (pierwsze w tej strefie nie występuje): *biel ołowiana* $2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$, *indygo* $C_{16}H_{10}N_2O_2$, *czerni organiczna* (domieszka), sproszkowana folia srebrna Ag^0 , spoiwo temperowe tłuste;
- 4 – trzecie opracowanie wtórne: 4a – podmalowanie: *biel cynkowa* ZnO , *biel ołowiana* $2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$, *ugier* $Fe(OH)_3$, spoiwo tłuste temperowe; 4b – warstwa malarska przemalowania: *biel cynkowa* ZnO , *biel ołowiana* $2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$, *ultramaryna sztuczna* $Na_{8-10}Al_6Si_6O_{24}S_{2-4}$, *czerni żelazowa* Fe_2O_3 i *czerni roślinna* (domieszki)

[290]



Il. 13. Przekrój próbki pobranej z karnacji rzeźby Dzieciątka: a) fotografia mikroskopowa VIS; b) fotografia mikroskopowa fluorescencji w UV (fot. Z. Rozlucka, oznaczenia na przekrojach E. Szmit-Naud):

- 1 – warstwy pierwotne: 1' – warstwa izolująca na drewnie, pigmenty żelazowe; 1a – zaprawa: *węglan wapnia* (naturalnego pochodzenia, kreda) $CaCO_3$, *biel ołowiana* $2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$, spoiwo tłuste emulsyjne; 1b – oryginalna warstwa malarska: *biel ołowiana* $2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$, *czerrwień organiczna* (nikła ilość), spoiwo temperowe tłuste;
- 2, 3, 4 – warstwy wtórne jak w przekroju na il. 11



Il. 14. Fragment rzeźby – głowa Madonny, lewy profil, po uzupełnieniu ubytków zaprawy (fot. E. Szmit-Naud)



Il. 15. Fragment rzeźby – głowa Madonny, lewy profil, po uzupełnieniu ubytków warstw malarskich (fot. E. Szmit-Naud)



Il. 16. Peruka w trakcie restauracji: a) po oczyszczeniu; uzupełnianie pasm włosów; b) peruka po konserwacji-restauracji (fot. E. Szmit-Naud)

[292]



Il. 17. Rzeźby Madonny i Dzieciątka po konserwacji i restauracji (fot. W. Grzesik)



Il. 18. Zrekonstruowane elementy stroju rzeźb (fot. W. Grzesik)

[294]



Il. 19. Wizerunek Matki Boskiej Zbrosławickiej po konserwacji-restauracji (fot. J. Renka)

Summary

The simulacrum-type figure of Virgin with the Child from Zbrośławice – research and conservation and restoration issues

The image of Virgin with the Child from the Assumption Church in Zbrośławice (Silesia) belongs among the rare in Poland simulacrum sculptures – with movable limbs, natural hair and dressed in real garments. That little sculpture made about 1700–1750, brought from the Austrian territory, initially served religious devotion in a monastery, later on was an object of private devotion. In the 20th century it became a main artefact of a sanctuary of Virgin Mary, having up to day a very important cult value. The history of the sculpture from its beginning and repeated renovations have in time obliterated its original features, that became illegible due to modification of the image. The carried out research on the figure's structure and a search for analogical artefacts allowed to re-read it and – in the course of conducted conservation and restoration – to approximate the original iconographic conception, with respect for both the limitations of the historic matter and the needs of contemporary cult function.