

Juliusz Raczkowski

Zakład Historii Sztuki Średniowiecznej i Nowożytnej WSP UMK

Wprowadzenie do problematyki polichromii rzeźb i detali architektonicznych z tzw. sztucznego kamienia w sztuce państwa zakonnego w Prusach*

Problem kolorystyki w rzeźbie kamiennej nie jest kwestią w naukach o sztuce nową, ale ostatnie dekady nacechowane były znaczną intensyfikacją tego kierunku studiów. Towarzyszył mu także pewien nacisk na popularyzację wyników badań, na pogłębienie szerszej świadomości pierwotnego oddziaływania dawnych dzieł. Przykładem niech będzie wnikliwe studium Vincenza Brinkmanna na temat greckiej rzeźby archaicznej¹ i jego szczególne pokłosie – objazdowa wystawa *Bunte Götter*². W ostatnich la-

* Tekst powstał na podstawie referatu, wygłoszonego na konferencji „Sztuczny kamień (gipsowy) w rzeźbie średniowiecznej”, zorganizowanej przez UMK, ICOMOS i Urząd Miejski w Toruniu, która odbyła się w Toruniu w dniach 14–15 VI 2012 r.

¹ V. Brinkmann, *Die Polychromie der archaischen und frühklassischen Skulptur*, München 2003 (Studien zur antiken Malerei und Farbgebung 5).

² *Wanderausstellung Bunte Götter: die Farbigkeit antiker Skulptur*, Berlin–Hamburg–Monachium–Bazylika–Getynga–Wiedeń, od 2003; obecnie (listopad 2012–wrzesień 2013) zbiór rekonstrukcji eksponowany jest w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu. Zob. wydania katalogu: *Bunte Götter: die Farbigkeit antiker Skulptur. Ausstellung der Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek München*, 16. Dezember 2003 bis 29. Februar 2004, 15. Juni – 5. September 2004, Hg. V. Brinkmann, R. Wünsche, München 2004. Kolejne wydania katalogu towarzyszyły ekspozycji w Hamburgu 4 IV – 1 VII 2007 (wyd. Hamburg 2007) oraz w Pergamonmuseum w Berlinie 13 VII – 3 X 2010 (wyd. München 2010).

tach można też zaobserwować rosnące zainteresowanie problemem barwności monumentalnej rzeźby kamiennej doby gotyku. Jego bezpośrednią inspiracją wydają się wielkie projekty badawczo-konserwatorskie, prowadzone od lat 90. XX wieku przy budowłach francuskich i niemieckich³. I tak, przykładowo, odkrycia w Amiens⁴ zaowocowały dyskusją nad problemem rekonstrukcji barwnej, której efektem był projekt „światło/dźwięk”⁵, z jednej strony – atrakcja turystyczna, z drugiej – istotny przyczynek do budowania naukowych poglądów na temat dawnej intensywności barw w architekturze gotyckiej. Zakończony stosunkowo niedawno (2007) projekt restauratorski w katedrze w Senlis ujawnił spod warstw zanieczyszczeń dobrze zachowaną polichromię portalu zachodniego, która nie wymagała daleko posuniętych rekonstrukcji i po oczyszczeniu staje się kolejnym świetnym dokumentem wizualnej roli polichromii w gotyckiej rzeźbie architektonicznej (il. 1)⁶. W nurt zainteresowań barwnością gotyckich rzeźb architektonicznych wpisują się też najnowsze badania nad rzeźbą monumentalną terenów niemieckich. Przykładowo, znaczące projekty wystawiennicze w Magdeburgu⁷

³ Zob. zbiór studiów poświęconych odkryciom polichromii, realizacjom konserwatorskim i dyskusji o barwie w rzeźbie monumentalnej katedr francuskich, a także kościołów Italii, Niemiec: *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, red. D. Steyaert, D. Verret, Paris 2002 (dalej jako: *La couleur et la pierre*).

⁴ Zob. Ch. Weeks, *The 'Portail de la Mere Dieu' of Amiens Cathedral: Its Polychromy and Conservation*, „Studies in Conservation”, 43/2 (1998), s. 101–108; A. Egger, *Amiens: la cathédrale peinte*, Paris 2000 oraz artykuły [w:] *La couleur et la pierre*. S. Murray, *Pourquoi la polychromie? Réflexion sur le rôle de la sculpture polychrome de la cathédrale d'Amiens*, s. 207–212; L. Zambon, D. Grunenwald, P. Hugon, *La polychromie du portail central de la cathédrale d'Amiens*, s. 233–247 i V. Brunelle, *Bilan du chantier de restauration des portails de la façade occidentale de la cathédrale d'Amiens*, s. 223–232.

⁵ Projekt: *La cathédrale en couleurs*, zob. informacje online, <http://www.amiens-cathedrale.fr/download/Press-pack-amiens-cathedral.pdf>; dostęp na dzień 4 IV 2013 r.

⁶ Zob. m.in. D. Steyaert, *Notre-Dame de Senlis: étude de la polychromie du portail du Couronnement de la Vierge*, [w:] *La couleur et la pierre*, s. 105–115; J. Delivré, *La cathédrale de Senlis, les couleurs sur le portail occidental*, „Les Dossiers d'archéologie”, 325 (janv./fév. 2008), s. 116–119; C. di Matteo, *Le chantier de restauration du Portail de la Vierge de Senlis: la couleur et la pierre*, [w:] *Il colore nel Medioevo. Arte – simbolo – tecnica. Pietra e colore: conoscenza, conservazione, restauro della policromia, Atti delle Giornate dei Studi, Lucca, 22–23–24 Novembre 2007*, red. P. A. Andreuccetti, I. L. Cervelli, Lucca 2009, s. 111–118.

⁷ *Aufbruch in die Gotik. Der Magdeburger Dom und die späte Stauferzeit*. Bd. 1: *Essays*; Bd. 2: *Katalog. Zur Landesausstellung Sachsen-Anhalt aus Anlass des 800. Domjubiläums im Kulturhistorischen Museum Magdeburg*, Hg. M. Puhle, Magdeburg 2009.

i Naumburgu⁸ poprzedzone były badaniami technologicznymi i pracami konserwatorskimi⁹, w efekcie których powstały nowe projekty rekonstrukcji pierwotnego oddziaływania wielu z przemalowanych wtórnie figur. Badano polichromię zespołu rzeźbiarskiego w Bambergu¹⁰. Każda kolejna konserwacja naukowa przynosi nowe propozycje i argumenty – jak działania w kościołach Schwäbisch Hall¹¹, Schwäbisch Gmünd¹², Esslingen, Bad Wimpfen¹³, Kolonii¹⁴

⁸ *Der Naumburger Meister. Bildbauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, Ausstellungskatalog Naumburg 2011, Hg. G. Siebert, Bd. 1–2, Petersberg 2011 (dalej jako: *Der Naumburger Meister*).

⁹ Th. Groll, C. Böttcher, *Die Restaurierung der Skulpturen der Klugen und Törichten Jungfrauen am Magdeburger Dom. Ausgewählte Aspekte zu ihrer Untersuchung und Restaurierung in den Jahren 1999–2008*, „Jahrbuch der Stiftung Dome und Schlösser in Sachsen-Anhalt 2006/2007” 5 (2008), s. 29–38. H. Brandl, *Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Magdeburger Dom. Zu den Bildwerken der Älteren und Jüngeren Werkstatt* (Beiträge zur Denkmalkunde 4), Petersberg 2010; Th. Groll, unter Mitwirkung von C. Böttcher, *Die Farbfassung der Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Magdeburger Dom*, [w:] *Der Naumburger Meister*, Bd. 2, s. 1342–1355.

¹⁰ W. Hartleitner, *Zur Polychromie der Bamberger Domsulptur*, Bamberg 2011 („Schriften der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg” 5).

¹¹ K. Fiedler, *Konservierung der Turmvorhalle der Kirche Sankt Michael in Schwäbisch Hall – eine Spurensicherung aus dem Bereich der Steinpolychromie*, „Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung” 2 (2003), s. 417–427. Wyniki badań są też dostępne online na stronie domowej autora, <http://www.fiedler-restaurierung.de/7.html>; dostęp na dzień 4 IV 2013 r.

¹² G. Hauff, *Die Farbfassung der Portale am Heilig-Kreuz-Münster in Schwäbisch Gmünd*, „Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung”, 1/1 (1987), s. 135–142; idem, *Gouaches sur dessins photogrammétriques. La reconstruction de la polychromie médiévale des portails de la cathédrale de Schwäbisch Gmünd*, [w:] *La couleur et la pierre*, s. 251–254.

¹³ O. Wölbart, *Exkurs zur Farbigkeit auf Stein – Beispiele aus Baden-Württemberg*, [w:] „*Edle Faltenentwürfe, abenteuerlich bemalt...*“ *Die Turmvorhalle des Freiburger Münsters. Untersuchung und Konservierung der Polychromie*, (dalej jako: *Edle Faltenentwürfe*), red. D. Zimdars, A. Förderer, A. Siefert, (Arbeitsheft 17, Landesdenkmalamt Baden-Württemberg), Stuttgart 2004, s. 155–171.

¹⁴ Zob. teksty w tomie *Die Chorpfeilerfiguren des Kölner Domes. Festschrift Barbara Schock-Werner*, Hg. K. Hardering („Kölner Domblatt“), Köln 2012, zwł.: K. G. Maul, *Die Restaurierung der Kölner Chorpfeilerfiguren von 2009 bis 2012*, s. 70–89; M. Peez, *Die Farbfassungen der Chorpfeilerfiguren des Kölner Domes*, s. 193–231. Por. także badania polichromii innych kamiennych posągów z wystroju katedry w Kolonii: R. Urbanek, *Fasstechniken an mittelalterlichen Kölner Steinbildwerken. Neue Erkenntnisse und Rezeption*, [w:] *Historische Techniken und Rezepte – vergessen und wiederentdeckt. Beiträge des 7. Konservierungswissenschaftlichen Kolloquiums in Berlin / Brandenburg am 25. Oktober 2013 in Potsdam*, Hg. B. Arnold, („Arbeitshefte des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologischen Landesmuseums“, t. 29), Berlin 2013, s. 41–49.

lub we Fryburgu¹⁵. Temat polichromii rzeźby gotyckiej jest więc coraz silniej eksploatowany a badania zachodnie dostarczają coraz liczniejszych punktów odniesienia dla polskich badań regionalnych.

Celem niniejszego komunikatu jest osobna sygnalizacja tej właśnie problematyki odnośnie do rzeźby z tzw. sztucznego kamienia w państwie zakonnym w Prusach. Wiadomo, że sięgnięcie do tego szczególnego tworzywa i wprowadzenie go w obręb architektury ceglanej wiązało się z uwarunkowaniami ideowymi, z próbą zaszczerpienia w reprezentacyjnych przestrzeniach sakralnych państwa zakonnego modusu rzeźby monumentalnej i jej semantycznego tworzywa. Stylowa genealogia tej fazy działalności artystycznej w Prusach jest kwestią już dość dobrze zbadaną¹⁶, zachodnia – niemiecka – proveniencja głównych warsztatów, czynnych tu w połowie XIV wieku, nie podlega raczej dyskusji¹⁷. Natomiast problem wykończenia malarskiego figur, a więc ich pierwotnego oddziaływania estetycznego w przestrzeni gotyckich wnętrz, wymaga wciąż pogłębionych analiz jednostkowych dzieł.

Badania takie towarzyszą podejmowanym od kilkunastu lat działaniom konserwatorsko-dydaktycznym, prowadzonym w Instytucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK¹⁸ i są przede wszystkim domeną konser-

¹⁵ A. Zurl, *Befunde zur älteren Fassungen*, [w:] *Edle Faltenentwürfe*, s. 67–82; G. Linke, *Freiburger Münster. Gotische Skulpturen der Turmvorhalle*, („Schriftenreihe Münsterbauverein“, t. 1), Freiburg/Br. – Berlin 2011, s. 80-85.

¹⁶ Problem ten przedłożyłem w mojej rozprawie doktorskiej „Monumentalne zespoły rzeźbiarskie kolegium apostolskiego na terenie dawnego państwa zakonnego w Prusach”, Toruń 2007 [mps – Biblioteka Główna UMK, sygn. Dr 2374/I-III]. Odnośnie do stanu badań nad stylem, zob. J. Raczkowski, *Stan badań nad średniowiecznymi rzeźbiarskimi Kolegiami Apostolskimi w Prusach*, [w:] *Album Amicorum. Między Wilnem a Toruniem*. Księga pamiątkowa dedykowana prof. Józefowi Poklewskiemu, red. E. Basiul, P. Birecki, J. Raczkowski, M. Wawrzak, Toruń 2008, s. 277–298.

¹⁷ Zachodnie korzenie pruskiej rzeźby monumentalnej (Chełmno, Brodnica, Malbork), akcentowała niedawno A. Błażejewska, *Rzeźba w Prusach Krzyżackich do połowy XIV wieku. Źródła stylu*, Toruń 2012, s. 162-285. Jej zdaniem genealogia czynnych w Prusach warsztatów sięgać miałyby bezpośrednio aż do Fryburga Bryzgowijskiego. Choć zachodnia tradycja kamiennej rzeźby pruskiej nie ulega kwestii, to jednak tak odległe źródła stylowe, traktowane w kategoriach bezpośredniego przeszczerpu (przy założeniu o mobilności niemieckich warsztatów) wydają się dyskusyjne.

¹⁸ Prace badawcze i konserwatorskie prowadzone przez Zakład Technologii i Technik Malarskich oraz Zakład Konserwacji Elementów i Detali Architektonicznych. Część z za-

watorów i technologów. Wyniki tych projektów z punktu widzenia nauk o sztuce są jednak cenne nie tylko dla przyszłych badań i realizacji konserwatorskich, ale mają też niezaprzeczną wartość dla badań teoretycznych nad sztuką regionu. Dają podstawę do interdyscyplinarnych rozważań, koncentrujących się na pierwotnej kolorystyce jako na ostatecznym akordzie w estetyce posągów i detali w sztucznym kamieniu z terenów dawnego państwa zakonnego, zwłaszcza w pierwszej połowie XIV wieku. Kwestia ta wiąże się nie tylko z pełnym oddziaływaniem artystycznym tych dzieł, ale stanowi też przyczynek do problemu ich tradycji warsztatowej. Sztuczny kamień w Prusach uważany jest za kreację w państwie zakonnym „rodzimą”. Warsztat marburski „przekładał” formy kamienne nie tylko na zastępczy materiał, ale przede wszystkim – na całkiem odmienną od kamieniarskiej technikę¹⁹. Nie jest to zresztą znaną wyłącznie warsztatów osadzonych „z zewnątrz” na terenie krzyżackim. Z podobną praktyką mamy do czynienia w przypadku pewnej partii wystroju rzeźbiarskiego w katedrze w Brandenburgu (gdzie dokonano „przekładu” języka kamieniarskiego na tworzywo ceramiczne²⁰). Powstaje jednak pytanie, czy metody wykończeniowe na sztucznym kamieniu również miały jakiś oryginalny rys „lokalności”?

Na obecnym stanie badań technologicznych przyczynkiem do rozstrzygnięcia tej kwestii jest analiza grupy dzieł sprzed połowy XIV wieku, na których w ostatnich latach przebadano pierwotną polichromię. W zabytkach

prezentowanych tu wyników została niedawno opublikowana w artykule Marii Rudy, *Problematyka badawcza i restauratorska gotyckich i neogotyckich źworników z zamku w Malborku*, „Studia Zamkowe” IV, Malbork 2012, s. 189–199. Za zaproszenie mnie do zespołów konsultujących prace badawczo-konserwatorskie, wykonywane w ZKEiDA, składam podziękowania Marii Rudy oraz Piotrowi Niemcewiczowi.

¹⁹ Specyfikę techniki wykonania zreferowałem osobno, zob. J. Raczkowski, *Technika wykonania zespołu malborskich apostołów z kościoła zamkowego i jej artystyczne konsekwencje* / *The Apostles from Malbork Castle Chapel: techniques and their artistic consequences*, [w:] *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką* / *Material of sculpture. Between technique and semantics*, red. A. Lipińska („Acta Universitatis Vratislavisensis” 3156, Historia Sztuki XXIX), Wrocław 2009, s. 117–130.

²⁰ D. Schumann, *Bauplastischer Dekor in der märkischen Backsteinarchitektur des 13. und 14. Jahrhunderts*, [w:] *Die Kunst des Mittelalters in der Mark Brandenburg. Tradition – Transformation – Innovation*, Hg. E. Badstübner, P. Knüvener, A. S. Labuda, D. Schumann, Berlin 2008, s. 89–108, zwł. s. 107.

z zamku krzyżackiego w Toruniu²¹ zwraca uwagę wąska gama kolorystyczna najniższych warstw malarskich, kładzionych bezpośrednio na cienkiej po-biale wapiennej. Dominantą barwną jest tu minia ołowiowa w partiach teł. Oprócz niej występują: czerwień żelazowa, biel ołowiowa, azuryt i czern. W grupie rzeźb malborskich można z kolei zaobserwować charakterystyczną monochromię warstwy leżącej najniżej. I tak: przebadane próbki kolosa malborskiego wykazały obecność pod mozaiką warstwy minii ołowiowej, pokrytej warstwą cynobru²². Maciej Kilariski stwierdził też obecność złocień. Detale z kościoła zamkowego w Malborku, analizowane w ramach projektu badawczego w latach 2003–2006²³, również były pokryte minią, z leżącą wyżej warstwą cynobru, dalsze opracowania detali okazały się wielobarwne – z zielieniami, błękitami, żółcieniem czy innymi czerwieniami²⁴. Na figurze św. Filipa z kościoła zamkowego w Malborku (il. 2), poddawanej za-

²¹ Badaniom i konserwacji poddawano w ostatnich dekadach dwa obiekty – zwornik z *Ucieczką do Egiptu* oraz konsolę z Mężem Bolesci. Zob.: R. Pióro, Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich średniowiecznego zwornika z przedstawieniem *Ucieczki do Egiptu* z zamku krzyżackiego w Toruniu, praca dyplomowa pod kierunkiem M. Rudy, Toruń 2003 [mps w Zakładzie Konserwacji Elementów i Detali Architektonicznych IZiK UMK w Toruniu oraz w Dziale Dokumentacji Muzeum Okręgowego w Toruniu]; K. Nawrocka, Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich wczesnośredniowiecznego wspornika z zamku krzyżackiego w Toruniu, praca dyplomowa pod kierunkiem M. Rudy, Toruń 2000 [mps w Zakładzie Konserwacji Elementów i Detali Architektonicznych IZiK UMK w Toruniu oraz w Dziale Dokumentacji Muzeum Okręgowego w Toruniu]; zob. też hasła katalogowe R. Uziembło: *Zwornik ze sceną „Ucieczki do Egiptu” [?] z zamku w Toruniu, 1 poł. XIV w.* oraz *Wspornik ze sceną „Chrystus w studni” z zamku w Toruniu, 1 poł. XIV wieku*, [w:] *Fundacje artystyczne na terenie państwa krzyżackiego w Prusach. Katalog wystawy w Muzeum Zamkowym w Malborku*, t. 1, red. B. Pospieszna, Malbork 2010, 1.2.19, s. 44; 1.2.44, s. 78.

²² M. Kilariski, *Figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem z kościoła zamkowego w Malborku. Studium technologiczno-konserwatorskie*, [w:] *Podług nieba i zwyczaj polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury, ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, Warszawa 1988, s. 183–194, zwł. s. 186–192; idem, *Mozaikowa figura malborskiej Madonny*, Malbork 1993, s. 18. M. Poksińska, *Średniowieczny wystrój malarski i rzeźbiarski północnego skrzydła Zamku Wysokiego w Malborku*, [w:] *Zamek Wysoki w Malborku. Interdyscyplinarne badania skrzydła północnego*, red. M. Poksińska, Malbork–Toruń–Łódź 2006, s. 161–188 (dalej jako: M. Poksińska, *Średniowieczny wystrój*), zwł. s. 187.

²³ Punktem wyjścia projektu były badania technologiczne, zob. obszerna dokumentacja badawcza: J. Rogóż, J. Gryczewski, J. Stachera, *Badania polichromii, zapraw, kamieni naturalnych i sztucznych oraz glazur ceramicznych z kościoła Najświętszej Marii Panny na zamku w Malborku*, Toruń 2002 [mps Archiwum MZM, nr W/ VI/ 1251].

²⁴ M. Poksińska, *Średniowieczny wystrój*, s. 186.

biegom konserwatorskim w ramach pracy dyplomowej w 2009 roku, „jedy-
nymi śladami pierwotnej polichromii okazały się warstwy o barwie czerw-
onej, w której stwierdzono obecność minii i cynobru, wykryto także pozos-
tałości partii złożonych”²⁵. Średniowieczna warstwa polichromii talerzowe-
go zwornika ze św. Mateuszem z Malborka, badana podczas prac w 2006
roku, charakteryzuje się również obecnością minii, która została zinterpre-
towana jako wyrównująca podmalówka pod warstwy malarskie (np. w par-
tii tła naniesiono laserunkowo cynober, by wzmocnić intensywność czer-
wieni)²⁶. Badanie próbek wykazało także opracowanie folią złotą w partii
sukni, aureoli i włosów postaci. Konserwatorzy nie wykluczyli pierwotnej
obecności bieli ołowiowej, ugrów żelazowych bądź czerni roślinnej, ale jest
ona dyskusyjna – z barwnego wystroju średniowiecznego ujawnia się więc
w zasadzie czerwona monochromia, uzupełniona o złocenia. Na zworniku
z hybrydą, prawdopodobnie pochodzącym z kaplicy wielkiego mistrza, rów-
nież zidentyfikowano grunt miniowy jako pierwszą warstwę wyrównawczą
i podkładową (na której gdzieś udało się stwierdzić obecność cyno-
bru)²⁷. Najprawdopodobniej gotycka paleta barwna i tego dzieła była wą-
ska, ograniczała się do kładzonej na miniowym gruncie czerwieni, z ele-
mentami bieli ołowiowej i czerni; konserwatorzy biorą pod uwagę dwufa-
zowe powstawanie tej polichromii, gdyż na miniowym podkładzie zostały
stwierdzone występujące miejscowo warstwy średniowiecznych pobiał, kła-
dzionych jako podkład tonalny pod zielenie i brązy. Z przedstawionych kil-
ku przykładów ujawnia się dość ograniczona paleta barwna oraz wspólne
dla większości stosowanie minii w warstwie leżącej najniżej.

²⁵ B. Kotwica, Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich. Gotycka rzeź-
ba apostoła z kościoła NMP na zamku w Malborku, praca dyplomowa pod kierunkiem
P. Niemcewicza, K. Polak, M. Rudy, Toruń 2009, [mps w Zakładzie Konserwacji Elemen-
tów i Detali Architektonicznych IZiK UMK w Toruniu].

²⁶ A. Mrozińska, Dokumentacja konserwacji i restauracji gotyckiego zwornika sklepien-
nego z kościoła NMP na zamku w Malborku, praca dyplomowa pod kierunkiem M. Rudy,
Toruń 2006 [mps w Zakładzie Konserwacji Elementów i Detali Architektonicznych IZiK
UMK w Toruniu], zob. też: M. Rudy, op. cit., s. 190.

²⁷ M. Kaźmierczak, Dokumentacja konserwatorska gotyckiego zwornika sklepiennego
z przedstawieniem hybrydy z warsztatu malborskiego, ok. 1340, praca dyplomowa pod kie-
runkiem M. Rudy, Toruń 2009 [mps w Zakładzie Konserwacji Elementów i Detali Archi-
tektonicznych IZiK UMK w Toruniu]; zob. też: M. Rudy, op. cit., s. 192.

W zachodniej tradycji warsztatowej, z której wywodzili się twórcy malborskiego zespołu rzeźbiarskiego, miniowa podmalówka bywała powiązana – choć zdarzało się to raczej rzadko – z pierwotnym zamysłem wykończenia całej figury monochromatycznie (czerwono) i uzupełnieniem jej o złocenie²⁸. Tak było w przypadku opisanej przez Marię Poksińską polichromii tympanonu w Trzebnicy, o nieco odmiennej technice wykonania – z zaprawą kredową pod warstwą malarską, która złożona jest z czerwieni o różnych odcieniach²⁹. Z dzieł bliższych chronologicznie malborskim, monochromatyczną pierwotną warstwę czerwonej malatury stwierdzono na powierzchni figur w południowym portalu kolegiaty w Schwäbisch Gmünd (ok. 1310), które dopiero po pożarze w 1497 otrzymały obecne (wtórne), wielobarwne wykończenie³⁰. Obecność cienkiej, różowej, miejscami lekko brunatnawej, monochromatycznej warstwy na partiach figuralnych (reliefy tympanonu, posągi pełnoplastyczne) i cokołach wykazały również badania polichromii wystroju rzeźbiarskiego zachodniego przedsionka (Turmvorhalle) katedry we Fryburgu Bryzgowijskim (1320)³¹. Nie udało się definitywnie określić, czy rzeźby te miały w pierwotnym zamysle być monochromatyczne – niewykluczone, że mogły tak funkcjonować tylko tymczasowo. Andrea Zurl wskazała jednak na możliwość interpretacji tej warstwy jako gruntu pod polichromię, którego celem było ujednoczenie powierzchni, zamaskowanie niejednorodnej kolorystyki kamienia i wyrównanie porów³².

Drugim, częstszym sposobem funkcjonowania charakterystycznej dla malborskich detali warstwy miniowej było w niemieckiej tradycji kamieniarskiej wprowadzenie jej jako warstwy przygotowawczej pod polichromię³³. Warstwy tego typu były stosowane w rzeźbie XIII- i XIV-wiecznej

²⁸ Wykończenie to było zapewne wykonywane przez kamieniarza.

²⁹ M. Poksińska, *Polichromia romańskiej i wczesnogotyckiej rzeźby architektonicznej. Zespół rzeźby trzebnickiej*, (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu – Rozprawy), Toruń 1993, s. 39–58.

³⁰ O. Wölbart, op. cit., s. 168.

³¹ A. Zurl, op. cit., s. 68–69.

³² Ibidem, s. 69.

³³ Miniowe podmalówki stosowano również w XIII-wiecznym snycerstwie, np. u krucyfiksów z Forstenried i Halberstadt. F. Buchenrieder, *Gefasste Bildwerke. Untersuchung und Beschreibung von Skulpturenfassungen mit Beispielen aus der praktischen Arbeit der Restaurierungswerkstätten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 1958–1986*, (Arbeitsheft 40, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München 1990), s. 12–17.

i wykonywane przy użyciu różnych pigmentów, nie tylko minii – i nie tylko w Niemczech. Przykładowo, na posągach prawego portalu zachodniego katedry w Amiens (ok. 1220) odkryto warstwę z ochry o różnej intensywności (od czerwieni do żółci) ³⁴. Warstwy monochromatyczne – w tym warstwa miniowa – mogły funkcjonować jako grunty wyrównujące, ale także jako podmalówki. I tak, grunt na bazie minii ołowiowej lub bieli ołowiowej, a partiami oparty na mieszance obu tych pigmentów, odkryto na rzeźbach tzw. młodszego warsztatu z katedry w Magdeburgu ³⁵. Na czole i policzkach postaci niewieściej z grupy tronującej pary w kaplicy Grobu św. można zauważyć czerwienią zabarwienie, odróżniające się od tonu gruntu na bazie minii ³⁶ (il. 3). Miniowa warstwa monochromii pokrywa też całą powierzchnię posągu Salomei Głogowskiej – w tym przypadku funkcja nie została jeszcze precyzyjnie określona, bierze się pod uwagę wykonanie dwóch różnych chronologicznie warstw średniowiecznej polichromii ³⁷. Pomarańczowo-czerwone podmalowanie na bazie minii, położone pod jasną różową karnację lub podmalówkę miniową pod cynober na fragmentach obramień architektonicznych, wykazały też wspomniane już badania próbek polichromii we Fryburgu ³⁸.

Zasadniczy wniosek, jaki płynie z tej porównawczej analizy, zaprzecza możliwości wypracowania przez działające w Prusach warsztaty technik polichromii dostosowanych specjalnie do prac z zaprawy sztuczno kamienniej. W przypadku przywołanych tu detali i rzeźb mamy bowiem do czynienia z metodą wykończenia, silnie zakorzenioną w zachodniej praktyce XIII i XIV stulecia (zwłaszcza na terenach niemieckich), którą zaadaptowano do pracy w sztucznym kamieniu. Warstwa miniowej monochromii była tu najpewniej gruntem wyrównującym, służącym też jako podmalów-

³⁴ Ch. Weeks, op. cit., s. 102.

³⁵ Th. Gröll, C. Böttcher, *Die Farbfassung*, s. 1344.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Zob. A. Michnikowska, *Badania technologiczne rzeźby Księżnej Salomei Głogowskiej nr inw. MNP dep. 319*, Poznań 2011 [mps w Archiwum MNP], por. także: J. Raczkowski, *Ekspertyza w zakresie historycznej analizy polichromii kamienniej rzeźby Salomei Głogowskiej (nr inw. MNWr XI-310, depozyt MNP dep. 319) z ok. 1290 r.*, Toruń 2011 [mps w Archiwum MNP].

³⁸ A. Zurl, op. cit., s. 69–70.

ka – trudno przypuścić, by pozostawała jedynym wykończeniem tych detali. Można uznać, że tę pierwszą warstwę kładł jeszcze kamieniarz. Powstaje jednak pytanie o dalsze etapy wykończeń barwnych, które zwyczajowo wykonywał warsztat malarski, specjalizujący się w kładzeniu barw na trójwymiarowym podłożu, pod kierunkiem tzw. *pictoris ymaginum*³⁹.

Z analizy przytoczonych wyżej przykładów zachodnich wynika, że minia w roli docelowo monochromatycznego wykończenia powierzchni rzeźbiarskiej występowała raczej rzadko – była gruntem pod kolejne warstwy barwnej malatury. Tymczasem zwraca uwagę, iż z przedstawionego materiału pruskiego, zinterpretowanego w badaniach technologicznych jako oryginalny (pierwotny), wyłania się na ogół dość wąska w zamierzeniu paleta barwna – minia jako warstwa wyrównująca, cynober i biel ołowiowa w partii karnacji, czerń w obramieniach, folia złota. Narzuca się więc w tym miejscu pytanie, czy jest to dowód na wypracowanie dla rzeźb w tzw. sztucznym kamieniu w państwie zakonnym odrębnej, dość skromnej estetyki kolorystycznej, która miałaby korespondować z tworzywem architektury ceglanej i z czerwonym („ceglastym”) wykończeniem malarskim połączenia ścian⁴⁰? Czy może jednak wystrój architektoniczny reprezentacyjnych przestrzeni krzyżackich miał w zamyśle podążać za barwnymi wzorcami zachodnimi (skoro podążały za nimi materiał i forma)? Czy należy zakładać, że stan zachowania zabytków i wciąż zbyt skąpa baza porównawcza dają nam obraz niepełny i nie do końca autentyczny a dalsze warstwy polichromii, leżące na miniowym gruncie, należy zinterpretować jako również na-

³⁹ M. Alemann-Schwartz, *Crucifixus Dolorosus. Beiträge zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixe*, Diss. Bonn 1976, s. 44. Wykańczanie kolorystyczne dzieł było traktowane jako odrębna umiejętność, nawet jeśli polichromię nakładał sam rzeźbiarz.

⁴⁰ Najstarszy wystrój malarski wnętrza pierwszego kościoła zamkowego w Malborku polegał prawdopodobnie na pokryciu ścian warstwą wyrównującą szlamu ceglanoego i minia, na której malowano białą siatkę spoin, uzyskując dość ascetyczny efekt, bliski kościołom cysterskim. To pierwotne wykończenie poddano w niedługim odstępie czasu odnowieniu według tego samego schematu. Zob. M. Kilarzki, *Barwny wystrój pierwszej kaplicy zamkowej w Malborku*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” XLIV (1999), s. 5–29, zwł. s. 6–7; M. Poksińska, *Średniowieczny wystrój*, s. 184–185. Warto jednak zwrócić uwagę, że wystrój malarski zmienił się na dużo bogatszy podczas przebudowy kaplicy w latach 1331–1344, a więc w tej samej fazie, kiedy pojawiła się też dekoracja rzeźbiarska i detal architektoniczny ze sztucznego kamienia gipsowego.

leżące do pierwotnego zamysłu, tyle tylko że kładzione przez inny zespół wykonawczy? Pytanie to pozostaje na tym etapie studiów wciąż otwarte. Wydaje się, że jest ono na tyle atrakcyjne badawczo, by zadaniem realnym stało się stworzenie w przyszłości międzyobszarowego projektu naukowego, którego celem będzie rozstrzygnięcie tej kwestii.

Summary

The introduction to the issues of polychrome sculpture and architectural detail made of the so called „artificial stone” in the art of the monastic state of the Teutonic Knights in Prussia

The issue of colouring in stone sculpture is not a new question in the studies on art, but recent decades have been marked with significant increase of this research current, including studies on technology and conservation works. Interdisciplinary projects of that type have been conducted both in the sphere of monuments of the Antique (the studies of V. Brinkmann, the *Bunte Götter* project), and in the sphere of mediaeval sculpture – mostly monumental one (the cathedrals of Senlis, Amiens; research and conservation of the sculptures in Magdeburg, Naumburg, Bamberg as well as the churches in South Germany). This research announcement aims for pointing out to this issues regarding the sculpture made of the so called artificial stone in the Monastic State of the Teutonic Knights in Prussia.

The research on the polychrome of 14th century sculpture and architectural details made of this material for several years accompanies conservation – restoration and didactic activities carried out in the Institute for the Study, Conservation and Restoration of Cultural Heritage NCU. The resulting conclusions are very important for the theoretical studies on the art of the region, referring not only the issue of the complete aesthetic impact of those works, but contributing also to the issue of their workshop tradition. The investigation carried out on several artefacts from Teutonic castles in Toruń and Malbork revealed quite restricted colour palette of the polychrome (vermilion and lead white for flesh colour, black for the borders, gold-leaf) and a layer of minium as the bottom-most layer common for the most of them. That layer most probably was a priming, levelling the irregularities of the base, serving also as an underpainting. The comparative analysis revealed that this method was deeply rooted in the Western practice of 13th and 14th centuries on German territories. Its employment in Prussia contradicts the theory of the locally active workshops having developed specific painting techniques for the so called artificial stone. At the present stage

of studies it can not be decided, whether the limited colouring of the subsequent polychrome layer proves developing an individual, modest aesthetics for the sculpture in the Monastic State (corresponding with the brick material of the architecture) or whether their final colouring also followed the Western patterns, but due to the poor state of preservation one deals with the incomplete and not entirely authentic image. This question seems attractive enough to launch a future inter-field research project aiming for answering it.



Il. 1. Senlis, katedra. Fragment archiwolty portalu zachodniego, fot. M. Jakubek-Raczkowska

[54]



Il. 2. Malbork, kościół zamkowy, figura apostoła, fot. J. Raczkowski



Il. 3. Magdeburg, katedra, fragment grupy rzeźbiarskiej (tzw. Otton i Edyta), fot. J. Raczkowski