

# Karol Dąbrowski

---

## Konserwacja polichromii w Morągu

---

Ochrona Zabytków 4/1-2 (12-13), 65-77

---

1951

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



Ryc. 51. Morąg — Kościół parafialny. Widok ogólny wnętrza po konserwacji.  
*fol. Buthakówna*

## KONSERWACJA POLICHROMII W MORĄGU

KAROL DĄBROWSKI

Teren Województwa Olsztyńskiego bogaty jest w zabytki malarstwa monumentalnego. Malarstwo to w większej części nie konserwowane, przykryte pobiałkami i tynkami, częstokroć nie było znane, lub częściowo tylko znane i po większej części nie publikowane.

W czasie przeprowadzenia ekspertyz na zlecenie Nacz. Dyrekcji Muzeów i Ochr. Zabytków w 1948 r., danem nam było szereg budowli zwiedzić i zbadać istniejące w nich malowidła. W szeregu przebadanych miejscowości takich jak Olsztyn, Morąg, Pasłęk, Miłomłyn, Ostróda, Iława,



Ryc. 52. Fragment wadliwie odsłanianej polichromii. Widoczne ślady nacięć ostrym narzędziem. Ściana południowa fragment lewej strony kompozycji.

*fol. Dąbrowski*



Ryc. 53. Fragment odsłoniętej polichromii, z lewej strony kompozycji na ścianie południowej — przed konserwacją. (Widoczne różnice tynków i chropowatości oryginalnego).

*fol. Dąbrowski*

Nowe Miasto, Zielonki i Lidzbark Warmiński na pierwszym miejscu pod względem ilości malowideł należy umieścić zamek biskupów warmińskich w Lidzbarku. Olbrzymie sale zamkowe o ścianach pokrytych odrestaurowanymi w większej części malowidłami, lub czekającymi na pomoc konserwatora, wywierają na widzu przygniatające wrażenie przez ogrom destrukcji działanych przez czas i niewłaściwą konserwację. Konserwacja ta — zbyt gorliwa — zniszczyła patynę i aspekt historyczny. Nie ruszono na szczęście wielowarstwowej polichromii na krużgankach, której konserwacja stanowi zresztą niełatwe zagadnienie. Nie usiłowano podjąć podobnego zagadnienia w prezbiterium kościoła w Pasłęku, gdzie wczesnogotycką polichromię pokrywa renesansowa, leżąca zresztą pod pobiałą datowana 157..... W ogromnym wieloletnim zaniedbaniu znajdują się malowidła w baszcie przy kościele w Miłomłynie i wreszcie zagrożone były energiczną, a niefachową restauracją malowidła prezbiterium kościoła w Morągu.

Na ślad tej właśnie polichromii natrafiono już w ub. wieku, a mianowicie w r. 1843, kiedy to wspomniano scenę Ukrzyżowania, lecz prac restauratorskich nie podjęto (ze sceny tej znajdującej się w prezbiterium za ołtarzem odnaleziono dziś tylko rękę Ukrzyżowanego). Podjęto natomiast małą próbę odsłaniania malowideł na ścianie południowej w bliższym nam czasie, lecz wzmianki o tym w żadnej publikacji nie udało nam się znaleźć.



Ryc. 55. Portal na ścianie północnej. Wejście do zakrystii.

fot. Dąbrowski

Próba ta wykonana była dość niefortunnie (ryc. 52), gdyż pozostawiła na malowidle ślady ostrego narzędzia użytego do odbijania przykrywających go warstw pobiał. Ta właśnie próba, nie przekraczająca 1 m<sup>2</sup>, oraz szersza ekspertyza przewidująca wartościowe gotyckie malowidła na ścianach prezbiterium i niefortunna z 1946 roku restauracja kościoła, dała asumpt ówczesnemu wojewódzkiemu konserwatorowi ob. mgr Zb. Rewskiemu do przedsięwzięcia starań w Ministerstwie Kultury i Sztuki o uzyskanie funduszków na właściwą konserwację.

Nim przystąpimy jednak do omawiania prac i opisu odkrytej polichromii, musimy zapoznać się bliżej z miejscem i obiektem, z którym jest ona związana. Obiektem tym jest kościół gotycki trójnawowy z wieżą dzwonową. Stoi on na lekkim wzniesieniu obok dawnego zamku oddzielnego fosą, otoczony od południa bagnami. Zbudowany został między 1305—1312 r. w części prezbiterialnej i ukończony w 1331 r.<sup>1</sup>) Nawa

<sup>1</sup> Adolf Boetticher, Die Bau und Kunstdenkmäler der provinz Ostpreussen. Band 6. Königsberg 1896.

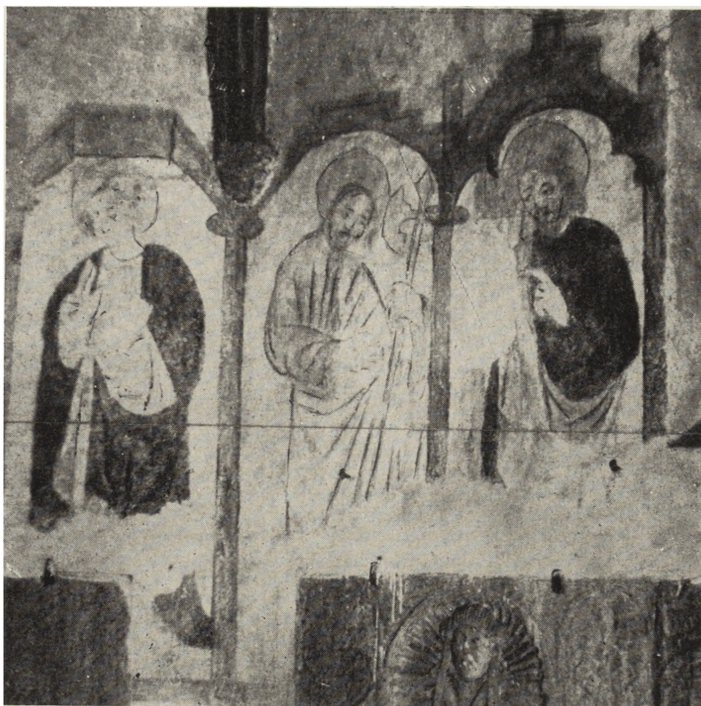
główna, dwie boczne ze sklepieniami krystaliczno-gwiazdzistymi, oraz wieża pochodzą prawdopodobnie z końca XV w. Z tego czasu pochodzi może i polichromia, o ile weźmiemy pod uwagę jej charakter XV-wieczny i ślady starego innego tynku pod pierwszą warstwą (arriciato) polichromii obecnej, oraz przeróbki architektoniczne w dobie gotyku. Na określenie dokładniejszej daty może wpłynie znak tarczy gotyckiej z krzyżem pośrodku, namalowany współcześnie z polichromią na mokrym tynku i tą samą farbą, która użyta jest i gdzie indziej (ryc. 55). Tarcza ta przypomina krzyżacką, a że miasto było w wieku XV-tym w polskich rękach między rokiem 1410 a 1461, więc może pochodzić z lat po 1461 r. Znak ten znajduje się z prawej strony portalu do zakrystii na wysokości 80 cm.

Polichromia zamalowana być mogła pierwszy raz w czasie reformacji i przejmowania kościoła przez protestantów, lub przetrwała dłużej, aż do czasu baroku, kiedy usunięto gotycki ołtarz i oddano do jednego z prowincjonalnych kościółków, a na jego miejsce wstawiono wykonany przez Izaaka Riegge, którego brat Tobiasz pomagający mu być może w tym dziele, na pierwszej pobiałce wapienno-kazeinowej umieścił niewielki swój podpis i datę 1701. W tym czasie zbudowano również łoże piętrowe, które przed przybyciem konserwatora gospodarz kościoła w 1946 r. usunął i otwory po belkach kazał zaprawić cementem.

Do prac nad odsłonięciem i konserwacją malowideł przystąpiliśmy w sierpniu 1948 r. i ukończyliśmy w połowie grudnia tegoż roku. Powierzchnia odsłoniętych samych malowideł dosięga 52 m<sup>2</sup> nie licząc polichromowanych żeber, tarczy, portalu, kruchty itd. oraz odsłoniętych oryginalnych tynków. Prace powyższe pozwoliły nam prześledzić krok za krokiem cały proces powstawania polichromii, przygotowanie gruntu pod malowidło, technikę rysunku i malowania.

Na pierwszej pobiałce leżały jeszcze trzy rozmaitej grubości i twardości — wszystkie jednak wapienne i prawie białe, lekko podkolorowane, lub całkiem białe. Ze względu na charakter oryginalnej zaprawy, która kładziona była surowo i jak nam się wydaje — w ostatnich dwóch warstwach intonaco — szorstkim pędzlem — usuwanie warstw pobiał natrafiało na trudności wobec pozostawiania ich w rowkach i nierównościach zaprawy, powstałych jako trwałe charakterystyczny ślad tego narzędzia. Arriciato czyli pierwszy przy cegle narzut — szarówka — był drobnoziarnisty, żółtawy; dalsze wierzchnie bardzo miłkie, przypominające pobiałę raczej, kładzione cienko o kolorze różowawo żółtawym, co nasuwa myśl zabarwienia farbą, lub dodatkami organicznymi.

Na tak przygotowanej zaprawie twórca polichromii znaczył z grubsza ostrym narzędziem, czy stylem pędzla podział, zarysy postaci itd., po czym korygował jeszcze farbą ugrową lub czerwienią ziemną rysunek i malował, kładąc farbę lokalnie na mokry lub moczony tynk i konturował czernią. Nie jest to rasowy buon fresco, gdyż miejscami traci przeje-



Ryc. 56. Narożnik z prawej strony ołtarza na ścianie południowej. Po konserwacji.  
 fot. Dąbrowski

rzystość i farba leży wtedy na wierzchu, matowo, a oprócz tego są ślady wykańczania al secco. Usiłował jednak malarz wykonać całość na mokro, lecz widocznie nie wszędzie zdążył. Mimo tego przy zdejmowaniu pobiał nie odnajdywano na nich odbicia farb. Wyjątek stanowią źle spojone zielenie, leżące często na wierzchu, ulegając wskutek tego destrukcji.

Problemy konserwatorskie ograniczyły się do 1) usunięcia pobiał, 2) utrwalenia malowideł, 3) reperacji uszkodzeń tynku z usunięciem wielu łąt „wyrównujących“ nierówności oryginalnej zaprawy i wszelkich innych łąt z rozmaitego czasu i wszelkiego rodzaju aż do cementowych, 4) przytwierdzenie odpadających i „odparzonych“ miejsc za pomocą zastrzyków i 5) wypunktowanie braków z uwzględnieniem procentu zniszczeń.

Usuwanie pobiał trzeba było przeprowadzać z ogromną ostrożnością, gdyż chropawy i nie twardy tynk, częstokroć kruchy i odpadający warstewką od warstewki zmuszał do wytężonej uwagi. Nie było możliwe stosowanie metody odpukiwania, ani odcinania, co ilustruje właśnie próba niemiecka, o czym wspomnieliśmy na początku. Trzeba więc było po prostu podważać pobiały i podążać narzędziem w kierunku bruzd w zaprawie powstałych po nakładaniu jej pędzlem przez freskarza. Narzędziami tymi były lekarskie i drzeworytnicze noże. Usunięto tak około 300 m<sup>2</sup> pobiał ze ścian, sklepienia z żebrowaniem i tęczy. (Ryc. 53).



Ryc. 57. Obraz przy wejściu do zakrystii na ścianie północnej. Przed konserwacją.  
fot. Dąbrowski

Utrwalenie nie nasuwało specjalnych trudności, gdyż na ogół farba trzymała się dobrze. Do utrwalenia użyto wody wapiennej i w miejscach, gdzie farba trzymała się słabo tzn. gdzie na ogół leżała na wierzchu, słabego roztworu kazeiny z odpowiednim jej zabezpieczeniem przed ewentualnym rozkładem.

Uszkodzenia tynku, czyli i nowe łąty, dostosowano w podobnej, ale nie takiej samej ziarnistości i zrównano z poziomem oryginału. Miejsca te po wyschnięciu pokryto farbą w kolorze podobnym do oryginalnego zaprawy. Zastrzyki wzmacniające i przytwierdzające zaprawę robiono częściowo gipsem z kazeiną, częściowo wapnem również z kazeiną. Ten ostatni środek do wprowadzania pod zaprawę uważamy dziś za lepszy, a gips, jako hygroskopijny, odrzucamy stanowczo. Tak samo kazeinę, jako dodatek wiążący, uważamy za zło konieczne i bez zabezpieczenia jej fluorkiem sodu nie stosujemy.

Punktowanie, wobec bardzo silnego zniszczenia i braków, przeprowadziliśmy tylko w miejscach bezwzględnie tego wymagających i nie sposobem kładzenia plam farby w tym samym kolorze, pokrywających cały ubytek, lecz kreskowaniem, lub plamką mniejszą od ubytku i jaśniejszą. Ten sposób punktowania nie zniszczył optycznego wrażenia wielkości malowidła i jego stanu zniszczenia, a wyjawiał mimo to wszelkie wartości artystyczne i wyrazowe. Tak postępując pokazano, które części były więcej zniszczone i w jakim procencie. Rekonstrukcji nie przeprowadzono, toteż są miejsca, w których dużo jest braków. Jedynie dla utrzymania równowagi całości kompozycji, zamkniętej czerwonymi pasami, przerwany ubytkiem w wielu miejscach — te właśnie pasy zrekonstruowali-



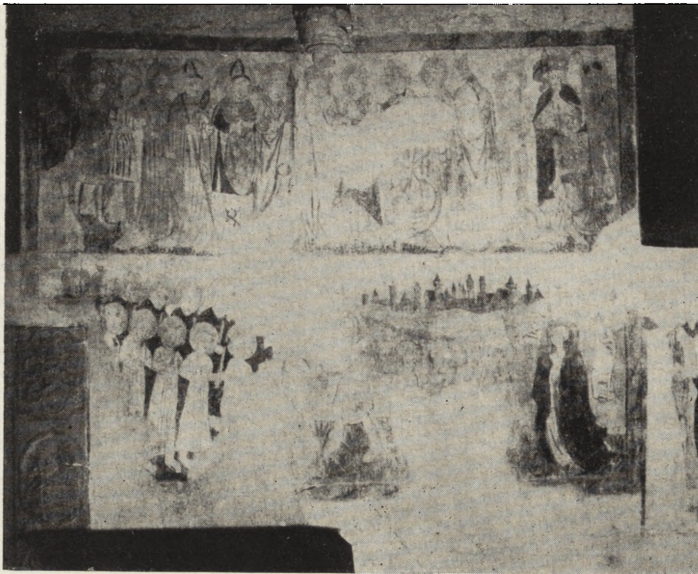
Ryc. 58. Obraz przy wejściu do zakrystii na ścianie północnej. Po konserwacji.  
 *fot. Bułhakówna*

śmy widocznie jaśniejszym kolorem kładąc farbę równo. Takie wyjście nie wprowadziło niepokoju, ani obcego elementu, lecz uspokoiło całość uprzednio poszarpaną zniszczeniem i wykazało sens kompozycji.

Przechodząc do opisu polichromii, zapoznać się musimy z kompozycją ogólną (ryc. 54). Kompozycja ta wyraża się umieszczeniem obrazów tylko na ścianach i zamknięciu ich w prostokątach jeden nad drugim, lub obok siebie, a gdy wyobraża postaci apostołów — podzieleniem tych prostokątów dwoma lub trzema arkadami architektonicznymi i ozdobieniem górą odpowiednią ilością daszków i pinakli (ryc. 62). Prostokąty i arkady zamknięte są pasami z czerwieni ziemnej, a daszki arkad zielenią blachy miedzianej, lub czerwienią dachówki. Postaci apostołów w arkadach rysowane śmiało, wybijają się swoją wielkością 2 do 3 razy większą od innych świętych. Syntetyczne ujęcie postaci w barwach lokalnych zróżnicowanych tylko rodzajem farby ograniczających się do ugru żółtego, kilku rodzajów czerwieni ziemnych, zieleni, bieli wapiennej i szarej dało swój typowy obraz malarstwa monumentalnego.

W scenie „Rodziny P. Marii“ na ścianie północnej (ryc. 57 i 58), której każdy z członków spowinowaconych z Madonną ma swoje imię wypisane na banderoli przypiętej do czapki, kapelusza czy przy aureoli, widoczny jest izokefalizm na dwu poziomach i symetria układu postaci, siedzących wokoło stołu nakrytego wzorzystym materiałem. Tu właśnie ma miejsce przypadek użycia bieli, jako koloru w płaszczu Madonny zamiast powszechnie używanego niebieskiego. Dopelnieniem omawianej ściany północnej jest obraz walki św. Jerzego ze smokiem (ryc. 64). Nie ma w niej dramatyczności i ruchu, uderza spokój i dworskość obrońcy uwięzionej





Ryc. 59. Środek ściany południowej, obejmujący całość głównej kompozycji.  
Po konserwacji.

fot. Dąbrowski

księżniczki. Zwycięstwu srebrnego rycerza na izabelowatym koniu przyglądają się z wieży zamku król i królowa.

Ściana południowa prezbiterium podzielona wyraźnie między oknami na prostokątne dwie kompozycje zamknięte znów pasami, jak i inne na ścianie północnej — różni się układem od opisanych poprzednio (ryc. 59). Górna część ściany to wstęgowy obraz ze świętymi w strojach biskupich, zakonnych, świeckich i rycerskich. Częściowo jest on zniszczony, tak że z trudem można wśród nich rozpoznać św. Małgorzatę z bazyliżkiem, biskupa z własną głową w rękach (św. Dionizy lub św. Tomasz), św. Franciszka z łaszącym się wilkiem i innych. Narysowany spokojniej i staraniej, a nawet z pewną maestrią układu szat i znajomością formy obraz ten cechuje spokój i godność jakby procesji.

Coś bardziej dramatycznego dzieje się w obrazie poniżej, gdzie z lewej strony mamy typową izokefalię w dwu rzędach zakonników w białych i czerwonych habitach (ryc. 60). Płomienie zapalonych świec pełzają w rozmaite strony. Twarze zróżnicowane w rysunku i wyrazie. Ta grupa idzie jakby na spotkanie pątnikom, zdążającym od prawej strony obrazu, gdzie z brzegu klęczy postać kobieca w ciemnym płaszczu i białym czepcu. Scena ta, przedstawiająca Adorację Baranka, dzieje się na tle schematycznego pejzażu, w którego głębi wręcz realistycznie namalowany jest widok miasta z wieżycami, otoczonego murami. To miasto, postać kobieca i reszta osób w obrazie malowane są bardziej realistycznie, jak inne w polichromii.



Ryc. 60. Fragment obrazu środkowego ze ściany południowej. Po konserwacji.  
fot. Dąbrowski

Dopełnieniem gry barw polichromii, które stwarzają ciepłą spatynowaną tonację o przewadze czerwieni i ugrów, jest portal ceglany do zakrystii (ryc. 55). Portal ten bogato profilowany, zbudowany z cegieł w kolorach żółtym, czerwonym i niebieskim, o raporcie 3 do 5 cegieł, malowany był cienko bez podkładu pobiałą kolorami czerwonym i szarym. Te dwa tony wzbogaciły barwność o dalsze inne, powstałe z przemieszania cienkich warstw szarego na żółtym w zielony, na czerwonym w fiolet; czerwonego na żółtym w pomarańcz, na niebieskim znów w inny odcień fioletu.

Sklepienie bez obrazów, o tynku nieco jaśniejszym od ścian, posiada żebrowanie z profilowanych cegieł, malowanych znowu bez podkładu dwoma tonami czerwieni: w częściach wklęsłym zimniejszym, na wypukłych gorącym rudawym, podnosząc przez to plastykę żeber.

Tęcza przykryta uprzednio grubymi warstwami tynku, sięgającymi w miejscach wklęsłych do 15 cm — okazała się również po odsłonięciu na obrzeżeniu profilowana i malowana w szachownicę dwoma kolorami szarym i czerwonym (ryc. 63). Ton szary otrzymano przez połączenie wapna z węglem drzewnym dość grubo tartym; czerwień ta sama co wszędzie. Nierówności cegieł, poziomów i fugi zarzucono ziarnistym tynkiem podobnie jak i na żebrach sklepienia i w portalu.

W zakończeniu dodać trzeba słów parę o śladach polichromii w kruchcie, która przeszła przez te same zabiegi konserwatorskie, co i w prezbii-



Ryc. 61. Narożnik przy oltarzu na ścianie północnej. Po konserwacji.

*fol. Bułhakówna*

terium. Są tam resztki 2 polichromii, obie podkreślały ornamentem krzyżowość sklepienia, pierwsza szaro-białymi kwadratami w szachownicę, druga trójkolorowa czarno-czerwoną i czerwono-żółtą. Ten drugi ornament jest splotem linii falistych, tworzących jakby szereg kółek zakończonych u dołu czarnymi akcentami z kręgów.

Z napisów, którymi zaopatrzone były prawdopodobnie wszystkie obrazy u dołu, pozostały tylko resztki, możliwe jednak do odczytania. Lepiej zachowały się one na banderolach wkomponowane w obrazy. Wszystkie współczesne i częstokroć idealnie wtopione w mokrą zaprawę. Przeważa w nich kolor czarny, prócz stosowanej czerwieni.



Ryc. 62. Środkowa część kompozycji ściany północnej. Po konserwacji.

*fol. Bulhakówna*

Mówiąc o reperacjach oryginalnej zaprawy musimy wspomnieć o pewnym ciekawym odkryciu przy usuwaniu pobiał i nowych tynków. Otóż nad łukiem okna południowego, poniżej sklepienia, w trakcie prac odkrywczych, natrafiono na dość regularnie umieszczone w oryginalnej zaprawie ciemne krążki. Przy odłanianiu ich i próbie wyjęcia okazało się, że są to jakby szpule z otworem w środku osadzone na gruz w walcu z tego samego materiału i w tej samej barwie. Po wyjęciu i dokładnym zbadaniu jednego z nich, wyjaśniło się, że są to ceramiczne szpule z czarnej gliny, długie na 105 mm, o średnicy z jednej strony 51,5 mm, z drugiej 38 mm, zwężające się ku środkowi do 26 mm, o otworze wewnętrznym na wylot przez długość o 16 mm średnicy. Waga takiej szpuli wynosiła 172 g. Szpule te tkwiły w szybkach urn wmurowanych w pozycji



Ryc. 63. Narożnik przy tęczycy na ścianie południowej. Po konserwacji.

*fol. Buthakówna*

poziomej dnem do zewnątrz kościoła. Dla bliższego zapoznania się z naczyniem, którego kształt wydawał się pękaty, i zrobienia dokładnych rozmiarów odsłoniliśmy w jednym miejscu na ścianie północnej dwa obok siebie leżące naczynia, z których jedno wmurowano już spękane. Wysokość naczyń waha się od 43,5 do 48 cm średnica dna ca. 20 cm, średnica największego wybrzuszenia 28,5 do 39 cm, najwyższe miejsce w szyjce 8 cm, u wylotu 10 cm. Grubość ścianki przy szyjce 10—11 cm. Naczyń tych w okolicach łuków znajdowało się po 5 lub 7. Trudno w tej chwili przesądzić czy miały one służyć celom akustyki, czy też miały zabezpieczyć tynki a więc i polichromię, od zawilgocenia<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> M. Sokołowski, O garnkach wmurowanych we wnętrzach kościołów średniowiecznych. Sprawozd. Kom. Hist. Szt. P. A. U. t. VI, s. CXIV.



Ryc. 64. Obraz ze św. Jerzym na ścianie północnej. Po konserwacji.

*fol. Bułhakówna*

Wydobycie i odrestaurowanie przez Państwo polichromii w Morągu wzbogaciło doświadczenia konserwatorskie i wniosło jeszcze jeden dotychczas nieznaną element do historii sztuki późnego średniowiecza.