

Anna Diakowska-Czarnota, Marcin Kozarzewski

Teoria i praktyka rekonstrukcji na przykładzie malowideł ściennych w kaplicy św. Jakuba w Kościele Mariackim w Gdańsku

Ochrona Zabytków 41/2 (161), 110-119

1988

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

TEORIA I PRAKTYKA REKONSTRUKCJI NA PRZYKŁADZIE MALOWIDEŁ ŚCIENNYCH W KAPLICY ŚW. JAKUBA W KOŚCIELE MARIACKIM W GDAŃSKU

Obecnie, gdy konserwacja powoli przestaje być sztuką, a bardzo chce być nauką, gdy przedstawiciele nauk przyrodniczych przejmują ster prac konserwatorskich, gdy chemicy prześcigają się w wymyślaniu coraz lepszych, trwalszych materiałów konserwatorskich, umyka gdzieś – a w każdym razie zostaje zepchnięte na drugi plan – coś, co do niedawna stanowiło istotę pracy konserwatora – jej wynik estetyczny.

Paolo Marconi w lapidarnej formie ujął całą powyższą kwestię: „*Imbalsamare é facile, rifare é difficile*” („Zabalsamować jest łatwo, naprawić jest trudno”)¹.

Artykuł ten traktujemy jako przyczynek do dyskusji na temat granic ingerencji konserwatorskiej, a dotyczy on konserwacji i restauracji malowideł ściennych w kaplicy Św. Jakuba w kościele Najświętszej Marii Panny w Gdańsku². Malowidła te po odsłonięciu spod pobiał można było śmiało nazwać „*ruiną, która zachowała swój szkielet*”. Przed przystąpieniem do prac konserwatorskich i restauratorskich³ jako ich wykonawcy musieliśmy odpowiedzieć na kilka pytań dotyczących zasięgu i kształtu wprowadzanych uzupełnień. Równocześnie doświadczyliśmy niejednoznaczności kryteriów, na podstawie których moglibyśmy odpowiedzieć sobie na pytanie, czy i jak restaurować? Podobnie sformułowane pytanie, dotyczące zarówno przykładów jednostkowych, jak i ogólnych rozważań teoretycznych, zadawało wiele innych osób. Próby odpowiedzi częstokroć były przeciwstawne. Wśród różnorodnych opinii, ocen i ogólnych tez, jakie powinny przyświecać każdej rekonstrukcji czy restauracji, staraliśmy się odnaleźć te, które przysporzyłyby nam argumentów i pozwoliły na opracowanie założeń i programu prac konserwatorskich dla malowideł we wnęce kaplicy Św. Jakuba. Rozważanie różnych racji na powyższy temat, w tym konkretnym wypadku, jest przedmiotem niniejszych rozważań, a ostateczny wybór metody postępowania jest ich efektem.

W 1983 r. w „Ochronie Zabytków” nr 3–4 (s. 258) opublikowaliśmy komunikat pt. *Odsłonięcie, konserwacja i restauracja części wystroju malarskiego w kaplicy Św. Jakuba w kościele NMP w Gdańsku*. Komunikat ten dotyczył malowidła znajdującego się na skarpie kaplicy, przedstawiającego św. Jakuba i scenę Sądu Ostatecznego. Jak zaznaczono w komunikacie, z różnych względów konieczne było zamknięcie prac na skarpie w ciągu jednego sezonu. Nie można więc było uwzględnić pełnego kontekstu artystycznego i historycznego, jakim była ukryta pod pobiałami pozostała część polichromii, znajdująca się na ścianach wnęki kaplicy. Po wykonaniu prac na skarpie już w roku następnym rozpoczęto prace przy odsłanianiu malowideł na ścianach wnęki. Prace te w latach 1983–1985, podobnie jak poprzednio wykonali studenci z Zakładu Konserwacji i Malarstwa Rzeźby Polichromowanej Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu w ramach wakacyjnych praktyk konserwatorskich pod kierunkiem mgr mgr D. i R. Żankowskich, A. Diakowskiej-Czarnota i J. M. Piękniewskiego. Pracami kierowała doc. dr Maria Roznerska. Prace konserwatorskie i restauratorskie wykonali doc.

dr Maria Roznerska, mgr Anna Diakowska-Czarnota i mgr Marcin Kozarzewski w sezonach 1985 i 1986.

Skala omawianych malowideł jest znaczna. Proporcjonalnie odpowiadają one swoją wielkością rozmiarom kaplicy, wypełniając niemal całkowicie jej wnękę. Powierzchnia malowideł wynosi ok. 90 m². Sklepienie wnęki znajduje się na wysokości ok. 21 m nad posadzką kaplicy, zaś maksymalna wysokość kompozycji na ścianie wschodniej wynosi 16,4 m. Wielkość postaci w poszczególnych scenach odpowiada wielkości postaci w przedstawieniu Sądu Ostatecznego na skarpie. Dekoracja malarska kaplicy Św. Jakuba powstała w latach dwudziestych XV w., zapewne tuż po fundacji kaplicy, czyli po roku 1423⁴. Na skarpie przedstawiony jest monumentalnych rozmiarów patron kaplicy, nad nim scena Sądu Ostatecznego. Na ścianach wnęki ołtarzowej, nad ciekawym ikonograficznie wyobrażeniem Świętej Trójcy namalowano kilkanaście scen pasyjnych, które zamykają u góry sceny *Zmartwychwstania* i *Zstąpienia do otchłani*⁵.

Budowa techniczna omawianych malowideł jest następująca: na nienasiekany murze ceglany (układ główka-wozówka), o starannie opracowanych, dwuskończych fugach leży tynk wapienno-piaskowy z niewielką domieszką wypełniacza organicznego (węgiel drzewny). Tynk powtarza nieregularności muru. Jego grubość waha się od 3 do 10 mm, a sposób założenia jest typowy dla tynków gotyckich, które nie były zacierane pacą, a tylko gładzone. Malowidło wykonane jest na pobiałe wapiennej w technice temperowej (spoiwo białkowe).

Zasadniczym składnikiem spoiwa była prawdopodobnie kazeina. Do malowania użyto pigmenty żelazowe – ugiel czerwień i umbrę; pigmenty miedziowe – azuryt i malachit; pigmenty ołowiowe – minię i żółty cynian ołowiu oraz czerń pochodzenia organicznego i biel

¹ P. Marconi, *Arte e cultura della manutenzione dei monumenti*. Bari 1984, s. XIX.

² Dokumentacje konserwatorskie malowideł ściennych w kaplicy Św. Jakuba w kościele Mariackim znajdują się w archiwum Gdańskiego Ośrodka Dokumentacji Zabytków.

³ Przez rekonstrukcję autorzy rozumieją uzupełnienie rozległych ubytków w kompozycji zabytku, a w wyjątkowych wypadkach całkowite odtworzenie zniszczonego oryginału na podstawie istniejącej dokumentacji lub analogii formalnych i stylowych.

Terminem restauracja określono próbę przywrócenia zabytkowi dawnego stanu, najczęściej – choć nie zawsze – możliwie zbliżonego do stanu pierwotnego.

⁴ W. Drost, *Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunsthätze*. Stuttgart 1963, s. 65.

⁵ Malowidłami w kaplicy Św. Jakuba zajął się niedawno J. Domastowski, *Nowe odkrycia w Bazylice*. „Gwiazda Morza” nr 3/84 Gdańsk i z 1 i 8 II 1987, s. 6–7. Szersze omówienie naszych malowideł zawiera praca K. Zaleskiej, *Analiza ikonograficzna malowideł ściennych w kaplicy Św. Jakuba w kościele Mariackim w Gdańsku. Zagadnienia stylu i datowanie*. Warszawa 1987, ODZ Gdańsk, maszynopis.



1. Malowidła w kaplicy Św. Jakuba – rysunkowe rozwinięcie kompozycji z graficznym oznaczeniem spęcherzeń i uszkodzeń tynku (rys. A. Diakowska-Czarnota, M. Kozarzewski)

1. Paintings in St Jacob's Chapel – a graphic development of the composition with a graphic description of bobbings and damages of plaster

świętojańską⁶. Opracowanie malarskie jest co najmniej dwu-, trzywarstwowe. Karnacje opracowane zostały szarściami na różowym podmalowaniu. Formy podkreślono ciemnym konturem – czarnym lub brązowym. Podobnie wielowarstwowo opracowano szaty, gdzie modelunek malarski wspomagany był ciemnym konturem zróżnicowanym w grubości.

Stan zachowania malowideł na skarpie i we wnęce był podobny. Tynki zachowały się dobrze, ale warstwa malarska uległa znacznej destrukcji. Trudno określić procentowo stopień zachowania oryginalnej pobiałki i warstwy malarskiej. Bez wątpliwości pobiałka zachowała się więcej. Dobrze przylega ona do tynku i cechuje ją dobrą wewnętrzną spójność, niemniej na całej powierzchni występuje wiele przetarć i wykruszeń.

Niewątpliwie część przetarć występujących na białym tle i w miejscach ubytków warstwy malarskiej powstała w trakcie mechanicznego usuwania pobiałki przykrywających malowidła. Uniknięcie ich było w praktyce niemożliwe, gdyż brak ciągłości warstwy malarskiej i silne sklejenie z wierzchnimi pobiałkami bardzo zaciemniały obraz i utrudniały idealne wypreparowanie warstwy pobiałki tam, gdzie była ona pozbawiona przykrywającego ją malowidła.

Przyjmując, że oceniamy jako zachowane wyłącznie te miejsca, gdzie malowidło utrzymało się w całej grubości to można stwierdzić, że warstwa malarska zachowała się w ok. 10%. Jeżeli zaś uznać za zachowane wszystkie te miejsca, gdzie z warstwy malarskiej pozostał chociaż słabo czytelny, ale jednak uchwytny ślad, to należałoby przyjąć, iż malowidło zachowało się w 70–80%. Stopień zachowania warstwy malarskiej w poszczególnych partiach malowidła jest różny. Obok miejsc stosunkowo lepiej zachowanych, co nie znaczy, że dobrze, w pełni czytelnych, znajdowały się całe partie, których stopień zachowania był bardzo mały.

Zniszczenia warstwy malarskiej można podzielić na trzy typy: I typ – warstwa malarska wykruszona całkowicie, aż do pobiałki, II typ – warstwa malarska wykruszona i przetarta do tego stopnia, że zachowała się w formie śladowego odbicia koloru na pobiałce; w malowidle występował głównie ten typ zniszczeń, III typ – warstwa malarska wykruszona i przetarta mniej więcej do połowy swojej pierwotnej grubości; na malowidle zachował się kolor, brak jednak modelunku.

Konserwacja zachowawcza polegała na utrwaleniu pudrujących się, osypujących resztek warstwy malarskiej. Wykonano ją stosując niskostężony (3%) roztwór Paraloidu B-72 w toluenie po uprzednim oczyszczeniu malowidła z resztek pobiałki. Podklejono większe pęcherze tynku wstrzykując w nie dyspersję poliocetanu winylu (1:3 z wodą) z dodatkiem kredy pławionej. Usunięto nadmiar starych kitów i łat. W miejscach ubytków tynku założono kity wapienno-piaskowe.

Omawiane tutaj prace konserwatorskie nie byłyby w ogóle godne szerszej prezentacji, gdyby nie wiązały się z nimi dość złożone i – naszym zdaniem – ciekawe

⁶ Badania chemiczne wykonała dr Zuzanna Rozłucka i dr Maria Poksińska. Spoiwo określano na podstawie testów mikrochemicznych (test ninhydrynowy) oraz chromatografii bibułowej (identyfikacja białek poprzez rozdział aminokwasów). Stwierdzono, że spoiwem jest substancja polipeptydowa, przy czym wykluczono obecność jajka kurzego (brak cystyny) i kleju glutynowego (ujemny test na hydroksyprolinę). Pigmenty zidentyfikowano na drodze reakcji mikrochemicznych, cynian ołowiuowy dodatkowo na drodze spektralnej analizy emisyjnej.



A



B

2. Fragment sceny „Chrystus przed Herodem”; A – stan po odsłonięciu spod pobiał; B – stan po restauracji
 2. Detail of the scene: „Christ in Front of Herod”; A – condition after the uncovering from under the whitewash; B – condition after restoration

problemy aranżacji plastycznej odkrytych malowideł. Złożoność tych zagadnień pogłębiał fakt, że prace restauratorskie zostały wykonane w dwóch etapach. I tak, jak już zaznaczono, pierwszą część pracy zamknięto zanim zostały odsłonięte malowidła we wnęce. Natomiast podczas drugiego etapu wykonane już przy malowidle na skarpie prace, które można było ocenić, skłaniały do refleksji na temat granic ingerencji konserwatorskiej oraz przyjętej metody uzupełnień. Założeniem restauracji malowidła na skarpie było pełne uczynienie formy i koloru wszystkich elementów kompozycji. Uzupełnienia wykonano akwarelami metodą *tratteggio*. Prace restauratorskie na skarpie można chyba uznać za poprawnie wykonane. Ich wynik estetyczny nie zadowolił jednak w pełni wykonawców. Refleksja nad kształtem i zasięgiem ingerencji konserwatorskiej nastąpiła zbyt późno. Do pracy bowiem przystąpiliśmy w sposób dość automatyczny, może nawet schematyczny, akceptując bez zastrzeżeń założenia o konieczności pełnej rekonstrukcji i uznając *tratteggio* za najodpowiedniejszą metodę retuszu. Jednak po wykonaniu tej pracy, po usunięciu rusztowań i po odsłonięciu malowideł we wnęce (a więc mając możliwość porównania wyglądu malowidła po rekonstrukcji z malowidłem nie rekonstruowanym) byliśmy do pewnego stopnia zaskoczeni tym, jak nasze działania restauratorskie wpłynęły na odbiór malowidła. Skłoniło nas to do postawienia sobie pytania, czy w ogóle mamy prawo podporządkowywać wartość malowidła jako dokumentu przeszłości pewnej koncepcji artystyczno-konserwatorskiej, której

zadaniem jest przywrócenie malowidłu czytelności zarówno treści jak i formy. Pytanie to implikuje wiele innych, bardziej szczegółowych. Pojawiają się tu pytania dotyczące funkcji malowidła jako dokumentu, zabytku, dzieła sztuki. Pojawia się też problem wartościowania zmuszający nas do określenia, które z wartości kulturowych i użytkowych malowidła mają znaczenie nadrzędne. Odpowiadając nie wprost na pierwsze pytanie, można powiedzieć, że – jak się wydaje – zasadniczą pierwotną funkcją malowidła było stworzenie określonego przekazu wizualnego określonych treści za pomocą określonej formy. Obecnie, kiedy „w miejsce mitu sztuki powołano mit dawności”⁷, gotyckie malowidło funkcjonuje przede wszystkim jako dokument przeszłości. Mamy tu więc do czynienia z desakralizacją i demistyfikacją sztuki⁸. Pragniemy jednak podkreślić, że naszym zdaniem owa desakralizacja i demistyfikacja sztuki, przynajmniej w sakralnym wnętrzu, nie jest aż tak częsta w powszechnym odbiorze. Pozwolimy sobie przytoczyć pewne zdarzenie, które może w jakiś sposób zilustrować nasz pogląd.

W 1985 r. w kościele Mariackim w Gdańsku zakończono prace nad rozdzieleniem dwóch, leżących na sobie malowideł ściennych z XV i XVI w., stanowiących tło dla figury św. Jerzego. Jeden z autorów tej publikacji

⁷ J. Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*. Wrocław 1980, s. 136.

⁸ O poglądach tych, dość powszechnych wśród młodej generacji historyków sztuki pisze J. Białostocki, *op. cit.*, s. 139.



A



B

3. Fragment sceny „Ukrzyżowanie”: A – stan po odsłonięciu spod pobiał, B – stan po restauracji

3. Detail of the scene „Crucifixion”; A – condition after the uncovering from under the whitewash, B – condition after restoration

uczestniczył w tych pracach. Stały kontakt z materiały zabytku i zawodowa rutyna oddaliły od konserwatora poczucie sakralnej funkcji zabytku. Dopiero widok młodego żołnierza przypominał o niej. Trudno więc nie przyznać racji zwolennikom zachowania funkcji zabytku. Wyrazicielem takich poglądów jest Henryk Tomaszewicz, ksiądz i konserwator, który w 1977 r. w czasie dyskusji poświęconej gotyckiemu malarstwu ściennemu w Europie środkowo-wschodniej stwierdził, że „malowidła powinny dziś jeszcze pełnić rolę, do jakiej były przeznaczone pierwotnie”⁹.

Współcześnie w myśleniu konserwatorskim funkcja sakralna dzieła sztuki zajmuje dalsze miejsce, jeśli w ogóle jest w nim obecna. Praktycznie rzecz biorąc wszelkie rozważania obejmują dwie podstawowe funkcje zabytku – historyczną i estetyczną. Funkcje te – równoprawne – często w momencie podejmowania decyzji konserwatorskiej zaczynają ze sobą rywalizować. Odejźmy tu chwilowo od zasygnalizowanego problemu funkcji sakralnej rozpatrywanego przez nas dzieła sztuki i wróćmy do punktu wyjścia, tj. do pytania doktrynalnego: restaurować czy tylko konserwować?

Jan Białostocki w swoim eseju *Historia sztuki i konserwatorstwo* pisze: „Konserwatorstwo jest działaniem. Historia sztuki jest poznawaniem. Działanie winno zmierzać do osiągnięcia określonych sobie celów, do przekształcenia istniejącego stanu rzeczy i urzeczywistnienia stanu rzeczy uznanego za cenniejszy”¹⁰.

Rieglowska postawa akceptacji status quo zabytku, w zasadzie odrzucająca działanie wykraczające poza obszar ściśle rozumianej konserwacji, wydaje się dzisiaj podstawą romantycznego idealizmu. Nie może tu umknąć uwadze fakt, że niedokonanie uzupełnień w skorodowanej formie dzieła sztuki jest już samo w sobie interpretacją, a więc działaniem, o którym mówi Białostocki. Podobnie podkreślić należy, że obecnie – dzięki oddziaływaniu nowoczesnej sztuki i nowej estetyki¹¹ – bardziej niż kiedykolwiek dotąd dość łatwo akceptujemy funkcjonowanie w otaczającej nas rzeczywistości niekompletnych dzieł sztuki dawnej. Druga, biegunowa postawa forsuje rekonstrukcję. Jest ona dość powszechna w polskim myśleniu o kształcie konserwatorstwa. O przyczynach tego zjawiska pisano już wielokrotnie¹².

Aby sprowadzić rozważania na właściwy nam obszar, przytoczmy kilka głosów wypowiedzianych podczas

⁹ Gotyckie malarstwo ścienne w Europie środkowo-wschodniej. Materiały konferencji naukowej Instytutu Historii Sztuki, Poznań 20–23 X 1975. Red. A. Karłowska-Kamzowa. Dyskusja w opracowaniu J. Domasłowskiego. Poznań 1977, s. 176.

¹⁰ J. Białostocki, op. cit., s. 133.

¹¹ M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*. Warszawa 1986, s. 415.

¹² Por. np. J. Frycz, *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795–1918*. Warszawa 1975, s. 261; J. Kubiak, *Konserwować czy restaurować?* „Ochrona Zabytków” 1983, nr 1–2, s. 17.

wspomnianej już dyskusji na temat gotyckiego malarstwa ściennego¹³. Zdaniem Jerzego Frycza, „Warto uzupełniać odsłonięte malowidła w celu podniesienia ich czytelności. Szereg zabytków pozostawionych po odsłonięciu w stanie szczytkowym zostało w niedługim czasie ponownie zabielenych przez użytkowników”¹⁴. Janusz Kęmbłowski zauważył m.in., że „jeżeli obiekt zabytkowy ma w pełnym zakresie służyć działaniu społecznemu we wnętrzu sakralnym, to uzupełnienie czytelności w zakresie ikonografii jest niezbędne”. Pogląd ten jest podobny nieco do cytowanej już wypowiedzi ks. Henryka Tomaszewicza. Tomaszewicz podkreślał też, że nie należy prezentować odbiorcom „szczytków” dzieł, które straciły moc oddziaływania emocjonalnego i dydaktycznego. Zauważył także, iż zakres uzupełnień powinien być dostosowany każdorazowo do obiektu, zaś konserwator, zajmujący się zabytkiem, znając go najlepiej – najtrafniej określi zakres tego działania. Wypowiedziane opinie sprowadzają nas w sferę praktyki. Władysław Zalewski pisał: „pozostaje (...) jako jedyna reguła, którą należy kierować się w postępowaniu konserwatorskim, poświęcenie głównej uwagi indywidualnemu charakterowi obiektu, zarówno pod względem historycznym, estetycznym jak i stanu zachowania. W ten sposób założenia konserwatorskie nie będą pokrywać z regułami i teoretycznymi doktrynami. Będą mogły tylko być bardziej lub mniej do nich zbliżone”¹⁵. Zastanówmy się czy przyjęcie zasady nieuzupełniania w ogóle w wypadku naszego malowidła miałyby rację bytu? Pozostawienie malowidła bez uzupełnień równałoby się uznaniu za nadrzędną wartość historyczną zabytku. W krótkim jednak czasie po malowidło pozostałby jedynie ślad stanowiący świadectwo tego, że kiedyś w tym miejscu coś istniało. Po niedługim czasie – po nieuniknionym zakurzeniu, naturalnym wyblaknięciu farb, które najpierw chroniły kolorowe szkła witraży, a potem przysłaniające je pobiałe, na skutek wpływów coraz bardziej agresywnej atmosfery – malowidło uległoby *de facto* fizycznemu znikaniu, dzieląc los np. współczesnego mu malowidła z prezbiterium kościoła Św. Mikołaja w Gdańsku, odsłoniętego niespełna pół wieku temu¹⁶.

Tak bardzo zniszczone malowidło byłoby dla zdecydowanej większości odbiorców zupełnie nieczytelne. Nawet z rusztowania trudno było niekiedy odczytać formę, a przecież najwyższe partie malowidła oddalone są od widza o blisko 30 m.

Rodzaj i zakres zniszczeń warstwy malarskiej sprawiały, że zachowane fragmenty malowidła układały się w niemal abstrakcyjną, amorficzną kompozycję, tworząc zupełnie przypadkowe wartości. W tej sytuacji malowidło nie mogło pełnić funkcji emocjonalnej i dydaktycznej, dla pełnienia których je stworzono. Przy rozstrzygnięciu kwestii zachować *status quo* czy uzupełnić – słusznie jak sądzimy – zwyciężyła restauracja.

Przystępując do pracy przy malowidłach we wnęce, mając przed oczyma efekty prac konserwatorskich na skarpie, zastanawialiśmy się, czy i w jaki sposób zmienić metodę retuszu. Zastosowanie na skarpie *tratteggio* jako metody punktowania i rekonstruowania podyktowała przede wszystkim tradycja wykonywania tego typu uzupełnień, ugruntowana w Polsce od wielu już lat. *Tratteggio* – w formie stosowanej do dzisiaj – zostało teoretycznie opracowane przez Cesare Brandiego w końcu lat pięćdziesiątych¹⁷ i dość szybko przeniesione na grunt polski. Wydaje się, że w ujęciu polskim

włoskie *tratteggio* zostało w znacznej mierze uproszczone, czasami nawet w pewien sposób zbarbaryzowane. Obok punktowania kropką stało się ono najczęściej stosowaną metodą uzupełnień, niezależnie od charakteru występujących zniszczeń. W klasycznym ujęciu *tratteggio* jest pomyślane jako sposób punktowania ubytków o wyraźnie określonych granicach, gdzie uzupełniane malowidło jest zachowane w całej swojej grubości, a odczytanie formy i koloru nie pozostawia żadnych wątpliwości.

Przyjęcie przez nasz zespół *tratteggio* jako metody punktowania było wyrazem przywiązania do wspomnianej wyżej tradycji. Retuszując kreską trudno było jednak uzyskać malarską swobodę. Formy, naszym zdaniem, usztywniły się. Trudno było zdecydować, do jakiej warstwy technologicznej modelunku malarskiego wykonywać uzupełnienie i konsekwentnie tę zasadę realizować, tak aby przywrócić malowidłu spójność formy przy równoczesnym poszanowaniu autentyku. Nie udało się też do końca sprostać wymogowi odróżnialności punktowań rekonstrukcji od oryginału. Było to zupełnie niemożliwe tam, gdzie formy zachowały swą czytelność jedynie dzięki odbiciu lokalnego koloru na tynku. W tych miejscach konieczne było wzmocnienie intensywności koloru, co spowodowało zagubienie resztek autentycznej warstwy malarskiej w gąszczu kresek.

Przy punktowaniu kreską konieczne jest w zasadzie odpowiednie przygotowanie podłoża pod retusz, tak aby odpowiadało ono chłonnością i gładkością charakterowi malowidła i umożliwiało dobre prowadzenie kreski. W wypadku omawianego malowidła pobiałe można było założyć tylko w miejscu większych sięgających do tynku ubytków warstwy malarskiej. W trakcie pracy stwierdzono jednak, że powstała w ten sposób niejednorodność podkładu pod retusz utrudniała jego wykonanie. Pobiała zmieniała odcień kreski, natomiast chropowatość tynku sprawiała, że miejscami kreska wydawała się niestaranna. Poza tym istniała jeszcze trudność polegająca na niemożności precyzyjnego wypełnienia kreską bardzo drobnych wykruszeń.

Na różne niebezpieczeństwa związane z uzupełnieniem malowideł ściennych metodą *tratteggio* zwracał uwagę cytowany już wcześniej Władysław Zalewski. Do najważniejszych zaliczał „wykonanie tym sposobem dużych płaszczyzn rekonstrukcji w swym ostatecznym wyglądzie niezgodnych z charakterem malowidła i dających nieprzewidziane efekty tworzenia się przypadkowych

¹³ Gotyckie malarstwo ścienne w Europie..., op. cit., s. 175–176.

¹⁴ Niestety, sami doświadczyliśmy tego, o czym wspomina J. Frycz. Na sklepieniu wnęki nie wprowadzono uzupełnienia kolorystyki poza dwubarwnym pasem okalającym płaszczynę sklepienia. Założono jedynie skalające pobiałe lub bardzo cienką zacierkę wapienno-piaskową, które następnie doprowadzono do tonacji starego tynku. Już po zakończeniu prac przez ekipę konserwatorską nie dość dokładnie poinformowany pracownik kościoła, mający tylko uzupełnić pobiałe wokół malowidła, z rozpędu zamalował także sklepienie wnęki i spatynowany tynk nad malowidłem na skarpie.

¹⁵ W. Zalewski, *Problemy estetyczne konserwacji malarstwa ściennego. Zakres i metody działania*. W: *Dysputy konserwatorskie. 1. Problemy konserwacji malowideł ściennych w województwach jeleniogórskim i legnickim*. Materiały sympozjum objazdowego. Kraków 1979, s. 30.

¹⁶ Por. *Dokumentacja konserwatorska malowidła „Sceny Pasyjne” z prezbiterium kościoła Św. Mikołaja w Gdańsku*. Toruń 1981, Gdański Ośrodek Dokumentacji Zabytków, maszynopis.

¹⁷ C. Brandi, *Teoria del restauro*. Torino 1977.

4. Fragment sceny „Zdjęcie z krzyża”; A – stan po odsłonięciu spod pobiał, B – stan po restauracji

4. Detail of the scene „Descent from the Cross”: A – condition after the uncovering from under the whitewash, B – condition after restoration

A



B



form”¹⁸. Na początku lat sześćdziesiątych w podobnym duchu wypowiedział się Heinz Althofer, z tym że jego uwagi dotyczyły praktycznie malarstwa sztalugowego¹⁹. Dość precyzyjną formułę postępowania w wypadku uzupełniania malowideł, w których występują przetarcia i drobne wykruszenia warstwy malarskiej, podjął Paul Philippot oraz Laura i Paolo Mora. W swojej fundamentalnej książce piszą oni, że *tratteggio* nigdy nie powinno zachodzić na zniszczone miejsca oryginału. *Tratteggio* powinno być uważane za substytut brakującej warstwy malarskiej, natomiast uszkodzoną warstwę malarską koryguje się za pomocą laserunków²⁰. Ten właśnie wariant uzupełnień, polegający w naszym wypadku na lawowaniu akwarelą ubytków i przetarć, zespół nasz

¹⁸ W. Zalewski, *op. cit.*, s. 31; H. Althofer, *Die Retusche in der Gemälderestaurierung*. W: *Museumskunde*. Berlin 1962/2 Teil I, s. 73–88, 1962/3 Teil II, s. 144–170.

¹⁹ Tenże, *Wpływ stylu epoki i względy estetyczne w konserwacji malarstwa*. „Ochrona Zabytków” 1965, nr 2, s. 23–33.

²⁰ P. Philippot, P. i L. Mora, *La Conservation des peintures murales*. Bologna 1977, s. 358.

Uwagi te można tak samo odnieść do stosunkowo niedawno opracowanej przez Umberto Baldiniego modyfikacji *tratteggio* zwanej we Włoszech *selezione cromatica*, polegającej w gruncie rzeczy na tej samej co *tratteggio* zasadzie, z tą jednak różnicą, że kreska biegnie po formie. Por. U. Baldini, *Teoria del restauro e unità di metodologia*. Vol. II, Firenze 1983 s. 35–45; O. Casazza, *Il restauro pittorico nell'unità di metodologia*, Firenze 1983, s. 59–63.

zapropował komisji konserwatorskiej zatwierdzającej program prac przy malowidłach we wnęce. Wykonane próby wykazały, że sposób ten w większym stopniu respektował autentyk niż punktowanie kreską. Przy dobrym scaleniu formy zyskiwało się większą malarskość przedstawień, a granica między oryginałem a partiami uzupełnianymi była łatwiejsza do uchwycenia. Komisja zaproponowała zmianę w technice retuszu utrzymując w mocy zasadnicze założenie możliwie pełnego uczytelnienia rysunku i koloru malowidła. Z uwagi na bardzo zły stan zachowania należało liczyć się z tym, że w niektórych scenach niemożliwe będzie wypełnienie tego postulatu. Obok scen stosunkowo dobrze zachowanych, dających możliwość dobrego odczytania form poszczególnych elementów kompozycji, istniały takie, których odczytanie wydawało się wręcz niemożliwe. Rzeczywiście dwie najwyższe umieszczone sceny – *Zmartwychwstanie* i *Zstąpienie Chrystusa do otchłani* – nie dawały żadnych podstaw do ich rekonstrukcji, toteż pozostawiono je praktycznie bez uzupełnień. Wszędzie tam jednak, gdzie śladowe choćby resztki warstwy malarzkiej pozwalały domyślać się pełnego kształtu i zasadniczej kolorystyki form – rekonstrukcje zostały wykonane. Jesteśmy świadomi tego, że pozostaje to do pewnego stopnia w sprzeczności z art. 9 Karty Weneckiej, w którym mówi się kategorycznie, iż rekonstrukcja powinna zatrzymać się tam, gdzie zaczyna się hipoteza. Rozmiar tej sprzeczności zależy będzie od miary, jaką przyłożymy do podjęcia hipotezy. Usprawiedliwieniem tej dość daleko idącej rekonstrukcji jest – jak to staraliśmy się wcześniej wykazać – przyjęcie zasady, że rekonstrukcja rozumiana jako scalenie i uzupełnienie ubytków powiązana z próbą przywrócenia malowidłu funkcji sakralnej, nie musi zacierać jego walorów historycznych. Aby uzmysłowić zasięg wprowadzonych uzupełnień malowidła oraz związane z tym trudności, należałoby właściwie przeanalizować pracę przy każdej z kolejnych scen. Na przykład sceny *Chrystus przed Herodem*, *Nai-grawanie* się i *Biczowanie* tworzące jeden poziom miały w zasadzie czytelny rysunek. Stąd wypełnienie ubytków i przetracenie lawowaniem bardzo szybko je „uczytelniło”. Podobnie było z wyżej usytuowanym *Ukrzyżowaniem*, gdzie malowidło zachowało się najlepiej. Szczególnie na ścianie południowej w scenie *Zdjęcia z krzyża* ilość uzupełnień była znikoma. Sceny te w pewnym sensie nadawały ton rekonstrukcji całego malowidła. W wielu miejscach warstwa malarska zachowana tu była w całej swojej grubości, ukazując pełen modelunek. Napięcie walorowe pomiędzy ciemnym, czarnym konturem a wypełnieniem barwnym formy było dość duże, zaś przywrócenie ciągłości konturom jeszcze bardziej je potęgowało. Istniało duże niebezpieczeństwo, że sceny te będą się wybijały swoją intensywnością. Stąd też wielokrotnie wracano do przedstawień znajdujących się poniżej, dążąc do ich zharmonizowania z poziomem *Ukrzyżowania*. Duży kontrast istniał także między *Ukrzyżowaniem* a usytuowaną powyżej sceną *Złożenia do grobu*, nie mówiąc już o scenie *Zmartwychwstania* i ostatecznie, wienieczonej całe malowidło scenie *Zstąpienia do otchłani*, które były prawie zupełnie nieczytelne. Jeśli chodzi o *Złożenie do grobu*, to udało się w zasadzie odczytać wszystkie elementy ikonograficzne kompozycji, tj. na przykład zarys głowy Chrystusa w nimbie krzyżowym, postaci oplakujących niewiast i św. Jana znajdujące się za grobem, a także niemal całą postać chyba Józefa z Arymatei, stojącego przed sarkofagiem. W postaci tej trudno było znaleźć i umiejscowić głowę. Swo-

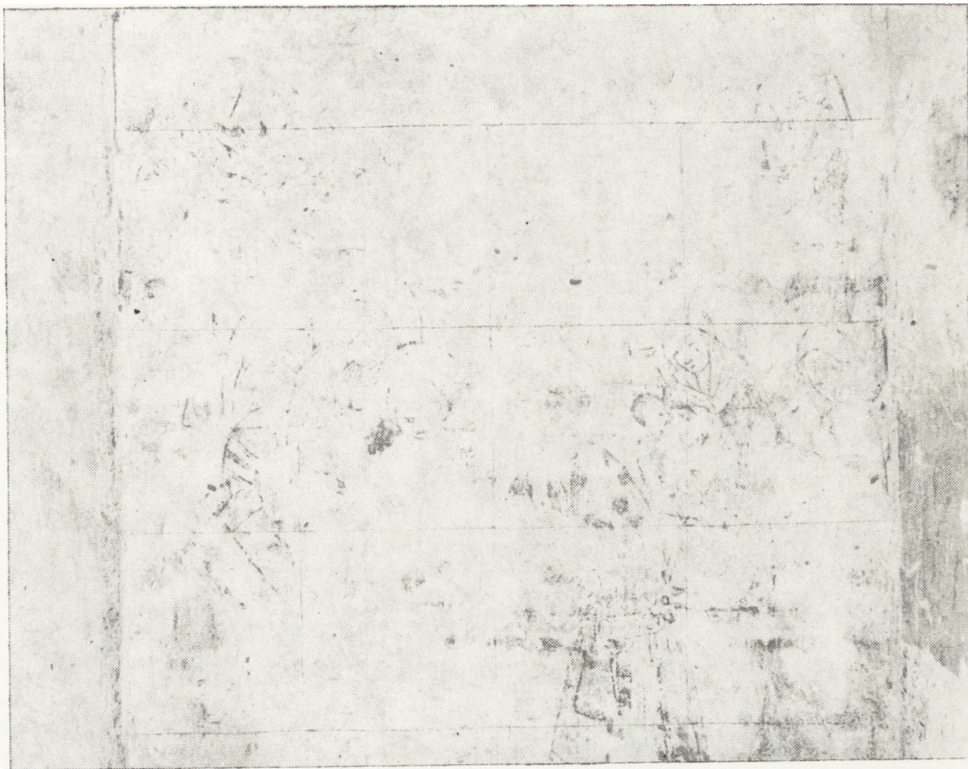
istą zagadkę stanowią zarysy dwóch postaci męskich wyraźnie znajdujących się wewnątrz grobowca. Wydaje się, że osoby te pomagają w złożeniu ciała Chrystusa w głębokim sarkofagu. Jedna z nich, stojąca u nóg Zbawiciela, widoczna od pasa w górę, której głowę otacza nimb, podobna jest do znajdujących się w niższych scenach przedstawień św. Piotra. Drugiej widać tylko głowę w czerwonej czapce, tuż obok głowy Chrystusa. Autorom rekonstrukcji wydaje się, że jest to prawidłowe odczytanie sceny, nawet jeśli wykonane wbrew sugestiom historyków sztuki, wykluczającym możliwość ukazania we wnętrzu sarkofagu postaci składających ciało Chrystusa. Bardzo staranna, wnikliwa analiza zachowanych fragmentów wskazała nam ten właśnie sposób interpretacji. Trudno zresztą znaleźć inne wytłumaczenie, dlaczego postać Józefa z Arymatei zachowała się dość dobrze i pozostała czytelna na tle grobowca, natomiast ze znajdującej się tuż obok postaci – chyba św. Piotra – miałyby nie pozostać nic od pasa w dół. Na dodatek postać ta jest wyraźnie przecięta w pół czarnym konturem ściany sarkofagu. Niewątpliwie przeciwnicy tej interpretacji będą argumentowali swoje stanowisko tym, że omawiane postaci mogły być namalowane już po namalowaniu sarkofagu, stąd np. czarna linia przecinająca postać św. Piotra pierwotnie mogła być przykryta przez opracowanie malarskie postaci, które się nie zachowało. Niemniej autorzy rekonstrukcji są przekonani, że gdyby tak miało być w istocie na ścianie zachowałby się jakiś, choćby minimalny ślad. Intensywność kolorystyki wprowadzonych tu uzupełnień jest mniejsza niż w scenach usytuowanych niżej poziomu *Ukrzyżowania*, co było podyktowane w głównej mierze koniecznością harmonijnego przejścia od dobrze zachowanej strefy *Ukrzyżowania* do bardzo zniszczonych scen usytuowanych nad *Złożeniem do grobu*. Nie bez znaczenia była tu też wspomniana kontrowersyjność naszej interpretacji ikonograficznej. W scenie *Zmartwychwstania* zdołano zrekonstruować rysunek postaci uśpionych żołnierzy przy grobie Zbawcy. Postanowiono nie wprowadzać tu żadnych uzupełnień barwnych, ciągle mając na uwadze harmonijne powiązanie partii lepiej zachowanych z miejscami, gdzie praktycznie pozostał goły tynk. W tych właśnie miejscach wyretuszowano kreską stare łąty i nowe kity, by nadać im nieco szlachetnej patyny, która występowała na oryginalnym tynku. Podobnie postąpiono w najwyższej położonej scenie *Zstąpienia do otchłani*, gdzie wzmocniono rysunek zachowanych, czytelnych fragmentów i podretuszowano łąty i kity. Generalną zasadą było zatem takie wykonanie uzupełnień, aby nie tylko nie zachwiać równowagi między partiami lepiej i gorzej zachowanymi, ale wręcz ją przywrócić. Można zadać sobie teraz pytanie, czy uzyskany efekt jest w pełni zadowalający, czy nie istnieje między nim a przyjętymi założeniami konserwatorskimi żadna rozbieżność. Odpowiedź na te pytania jest niejednoznaczna, gdyż zależy ona od gustu, smaku, oczekiwań i przygotowania odbiorcy. Formalnie uzupełnienia wykonane poprzez lawowanie spełniły oczekiwania. Rzeczywiście, przy dobrym scaleniu formy zyskiwało się większą malarskość przedstawień, granica między oryginałem a partiami uzupełnianymi była łatwiejsza do uchwycenia, niż w wypadku wykonywania retuszu kreską.

Porównując efekty uzupełnień na skarpie i we wnęce można stwierdzić, że nie rzuca się w oczy żadna różnica, z tym że malowidła we wnęce wyglądają jednak lżej i są bardziej malarskie. Wydaje nam się, iż zdoła-

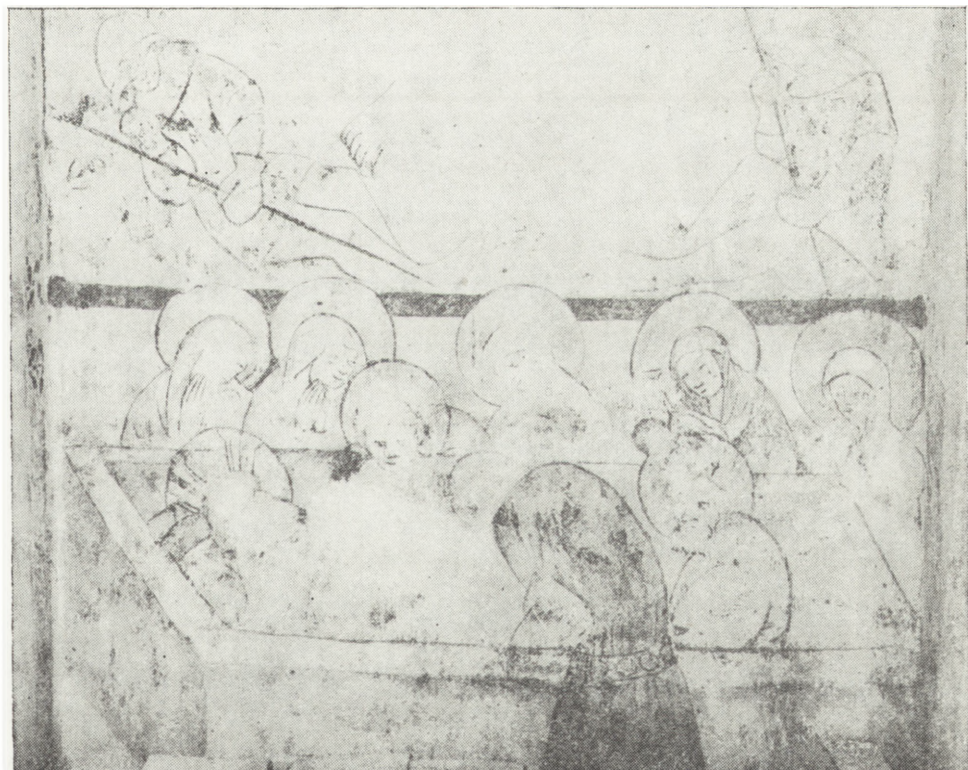
5. Scena „Złożenia do grobu”:
A – stan po odsłonięciu spod po-
biała, B – stan po restauracji

5. Scene „The Entombment”:
A –
condition after the uncovering
from under the whitewash, B –
condition after restoration

A



B



liśmy w miarę harmonijnie wyważyć poszczególne uzupełnienia i to w stosunku do oryginału, jak i wzajemnie do siebie.

Na zakończenie zwracamy uwagę na znaczenie prac odkrywkowych. W kaplicy Św. Jakuba nie można im było zarzucić niestaranności, a jednak ich efekt nie był w pełni zadowalający. Nie można było uniknąć uszkodzeń spowodowanych zdejmowaniem pobiał wraz z silnie przylegającą doń wierzchnią warstwą malowidła.

Najkrócej można określić to w ten sposób, że kohezja warstwy malarskiej była mniejsza od jej adhezji zarówno do pobiał, na którą została naniesiona, jak i do pobiał, którą została zamalowana. W trakcie pracy rodziło się wiele wątpliwości, czy w ogóle należy odkrywać malowidło, jeżeli nie ma możliwości zapobieżenia uszkodzeniom. Wydaje się uzasadnione podjęcie szerszej zakrojonych badań, zmierzających do opracowania skutecznej metody odstawiania malowidła.



6. Fragment skarpy i wnęki kaplicy Św. Jakuba po restauracji

6. Part of the buttress and niche of St Jacob's chapel after restoration

(fot. 2.A – 4.B i 5B – A. Florkowski, 5.A – J.M. Piękniewski, 6 – M. Kozarzewski)

przysłoniętych pobiałami i sprawiających przy tym zabiegu podobne trudności. Juliusz Makarewicz już w 1911 r. na Pierwszym Zjeździe Miłośników Ojczystych Zabytków w Krakowie stwierdził, że „umiejętne odkrycie malowidła zatynkowanego jest prawie połowa restauracji tegoż”²¹.

Przedstawiona w niniejszym artykule praca nie aspiruje do miana wzorca. Zdajemy sobie sprawę z jej niedociągnięć. Niemniej one właśnie skłoniły nas do przemyśleń. W ich wyniku zmieniliśmy metodę retuszu, rezygnując z *tratteggio* na korzyść lawowania. Mimo licznych wahań i wątpliwości utrzymaliśmy – poparci przez komisję konserwatorską – zasadnicze założenie pełnego ucyfelnienia malowidła. Oceniając z perspektywy całą realizację w kaplicy Św. Jakuba nie jesteśmy wolni od obaw, jak zostanie ona przyjęta przez specjalistów – historyków sztuki i konserwatorów. Ufamy jednak, że podzielenie się naszymi trudnościami zostanie przyjęte życzliwie i ze zrozumieniem. Przypuszczamy, że podobne trudności mają i inni konserwatorzy – praktycy. Wynikają one – jak sądzimy – na ogół z niedoceniań znaczenia dokładnej analizy założeń konserwatorskich. Zwracamy uwagę na to, że podejmowaniu decyzji często towarzyszy pośpiech. Często też decyzje warunkują względy „techniczno-organizacyjne” i różnego rodzaju naciski. Z tymi zjawiskami należy walczyć. Konserwatorzy-praktycy z reguły koncentrują uwagę na aspektach praktyczno-wykonawczych, może dlatego, że w momencie podejmowania decyzji o zasięgu prac ciągle jeszcze brakuje głosu teoretyka-krytyka. Najchętniej wypowiada się on po zakończeniu prac. Takim krytykiem zazwyczaj jest historyk sztuki. Cytowane przez nas zdanie Jana Białostockiego, że konserwatorstwo jest działaniem, a historia sztuki poznawaniem, wyjaśnia może ten brak porozumienia między teoretykiem a praktykiem, ale go nie usprawiedliwia. Odwołajmy się jeszcze do głosu Tadeusza Chrzanowskiego, przyklaskując tezie, że powinna wreszcie powstać obiektywna i rzeczowa krytyka, będąca wyrazem „wspólnej troski – wykonawcy i teoretyka-krytyka – o los dzieł sztuki minionych pokoleń”²².

Mamy nadzieję, że nasze rozważania ożywią trochę dyskusję na temat teoretycznych założeń konserwacji i restauracji malowideł ściennych. W sprawozdaniach z prac konserwatorskich na ogół pomija się bądź wygląda problemy związane ze sformulowaniem założeń konserwatorskich. Jesteśmy przekonani, że poświęcenie większej uwagi ogólnej koncepcji konserwacji przy każdej pracy, którą podejmujemy, będzie zyskiem nie tylko dla zabytku, ale i dla nas samych.

Anna Diakowska-Czarnota
Marian Kozarzewski
Toruń

²¹ J. Makarewicz, *Malowidła ściennie, ich konserwacja i restauracja*. W: *Pamiętniki Pierwszego Zjazdu Miłośników Ojczystych Zabytków w Krakowie w dniach 3 i 4 lipca 1911*. Kraków 1912, s. 110.

²² T. Chrzanowski, *Problemy estetyczne w konserwacji zabytków ruchomych*. „Ochrona Zabytków” 1980, nr 2, s. 169.

THE THEORY AND PRACTICE OF THE RECONSTRUCTION ON THE EXAMPLE OF MURAL PAINTINGS IN ST JACOB'S CHAPEL IN THE CHURCH OF OUR LADY IN GDAŃSK

After the overtaking of the church by Protestants, mural paintings in St Jacob's Chapel in the Church of Our Lady in Gdańsk dating back to the thirties of the 15th century were painted white and until recently no one has known of their existence. This article is the second report published by the same authors on paintings in St Jacob's chapel. The first of them („Ochrona Zabytków”, 1983, nos 3-4, p. 258) concerned paintings on the buttress depicting a figure of Saint Jacobs and a scene of the Last Judgement, which were uncovered, preserved and restored in 1982. The present article contains a report of the uncovering, preservation and resoration of paintings on the walls of the altar's niche. The work was completed in 1986. The paintings in the niche depict the Holy Trinity, passion scenes from *The Last Supper to Descent from the Cross* as well as *The Entombment* and *Descent to the Limbo*.

The two conservation projects, differing from each other with the employed method of making-ups, on the buttress "tratteggio", in the niche "washing", provided inspiration for a number of purposes and methods of restoration. These considerations provide the basic content of the present article. There was some reflection on whether or not

and how to restore and how to reconcile some inconsistency between the value of the monument as a document and its didactic and aesthetic function in a sacral interior. Quoting various voices and opinions the authors endeavoured to substantiate the decision to undertake reconstruction. A separate place was devoted to the method of introduced complements. An analysis was made of the reconstruction carried out on the buttress by the „tratteggio” technique and its theoretical assumptions were considered. As a result of that „tratteggio” was replaced with washing, using water-colours for that purpose. To illustrate difficulties encountered by the executor, restoration work on some scenes was described. Attention was paid to the importance of an iconographic interpretation to the form of making-ups introduced and the need for cooperation with an art historian in this field. Of interest is an inconsistency described herein of the historian and the conservator in the scene of *"The Entombment"*. Finally, the authors draw attention to the importance of a clear formulation of assumptions, thanks to which it is possible to foresee a final form of the executed conservation project.