

# Poksińska, Maria

---

## Polichromia kamiennej rzeźby : św. Anna Samotrzecia z Kościoła Mariackiego w Gdańsku

---

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 23 (278),  
121-132

---

1994

Artykuł został 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.

Zakład Technologii  
i Techniki Malarskich

MARIA POKSIŃSKA

POLICHROMIA KAMIENNEJ RZEŻBY  
ŚW. ANNA SAMOTRZECIA  
Z KOŚCIOŁA MARIACKIEGO W GDAŃSKU

WSTĘP

Późnogotycka rzeźba Św. Anny Samotrzeciej, jak większość dekoracyjnych rzeźb kamiennych tego okresu, była polichromowana. Malarsko opracowano wszystkie elementy tej pełnoplastycznej rzeźby wykonanej w bloku wapienia. Postać Św. Anny trzymającej na lewym ramieniu Marię z Dzieciątkiem Jezus została przedstawiona z wielkim pietyzmem i uwagą dla każdego szczegółu. Widoczne jest to dokładnie w finezyjnym rysunku bordiury płaszcza Anny oraz pięknym modelunku jej twarzy i lewej dłoni<sup>1</sup>. Wszystkie te elementy uczytelniły się jednak dopiero po usunięciu grubych warstw przemalowań pokrywających rzeźbę i wypełniających delikatnie opracowane fragmenty (fot. 1).

STAN ZACHOWANIA POLICHROMII

Do 1984 roku, kiedy to podjęto prace nad konserwacją rzeźby Św. Anna Samotrzecia, brak było informacji na temat opracowania malarskiego tego obiektu. W tym czasie całą rzeźbę pokrywała gruba warstwa pociemniałego pokostu, nierównomiernie przebarwiona i spękana (fot. 2). Częściowe zniszczenie tej warstwy, jak i warstw pod nią leżących, nastąpiło prawdopodobnie w 1945 roku podczas pożaru kościoła. Pod wpływem temperatury uległy stopieniu fragmenty powierzchniowych warstw malarskich oraz osłabiona została struktura kamienia.

Przy dokładniejszym przyjrzeniu się, w miejscach spękań warstwy pokostu można było zauważyć występowanie wielobarwnego opracowania malarskiego. Dla bliższego określenia polichromii wykonano w wielu miejscach tzw. mikroodkrywki. Pokazały one, że obiekt był wielokrotnie przemalowywany, a najwcześniejsze opracowanie, uznane pierwotnie za oryginalne, wykonano płatkami złota i srebra, pokrywając nimi znaczne



1. Św. Anna Samotrzecia przed konserwacją w 1984 r. Na powierzchni widoczne grube warstwy przemalowań. Fot. L. Zakrzewski

powierzchnie rzeźby. Srebrzenia i złocenia różnicowano kolorystycznie kładąc na nich wielobarwne laserunki. Nowych informacji na temat pierwotnej kolorystyki rzeźby dostarczyły badania laboratoryjne<sup>2</sup>. Już wstę-



2. Lewa dłoń Sw. Anny. Fragment rzeźby przed konserwacją w 1984 r. Czytelne spękania powierzchniowych warstw malarskich. Fot. L. Zakrzewski

ne analizy wykonane na przekrojach (naszlifach) z pobranych próbek polichromii pokazały, że srebrne i złote folie kryły wcześniejsze opracowanie malarskie o zupełnie odmiennej kolorystyce i technice wykonania.

W odróżnieniu od warstw chronologicznie późniejszych, które, choć zniszczone, zachowały się na znacznej powierzchni rzeźby, warstwa uznana za oryginalną wydawała się pozostawać jedynie w szczątkowej postaci. Potwierdziły to późniejsze prace konserwatorskie<sup>3</sup>.

#### METODYKA BADAŃ

Analizowano dwie serie próbek. Pierwszą pobrano po częściowym oczyszczeniu obiektu z ostatniego przemalowania (pokostu). Z próbek tych wykonano naszlify w celu ustalenia liczby warstw malarskich oraz wstępnego określenia ich chronologii. Jest to jeden z najważniejszych etapów prac podczas badań rzeźb polichromowanych<sup>4</sup>. Poszukiwano też śladów oryginalnego opracowania malarskiego. Rezultaty pierwszego etapu analiz, tj. odnalezienie śladów pierwotnej polichromii, określiły dalszy przebieg prac konserwatorskich. Oczyszczono dalsze fragmenty rzeźby z warstwy pokostu i ostatnich przemalowań. Z odsłoniętych miejsc pobrano drugą serię próbek. Celem prac było określenie techniki malarskiej oraz kolorystyki kolejnych warstw polichromii.

Na przygotowanych z próbek naszlifach przeprowadzono wstępną identyfikację pigmentów i spoiw malarskich<sup>5</sup>. Pigmenty analizowano dalej mikroskopowo oraz z zastosowaniem spektralnej analizy atomowej<sup>6</sup>. Spoiwa określono mikrochemicznie oraz metodą cienkowarstwowej TLC na standardowych płytkach firmy Merck (5553), pokrytych żelem krzemionkowym<sup>7</sup>. Próbkę kamienia poddano badaniom petrograficznym (jakościowym i ilościowym). Analizowano przełamy próbek oraz szlify cienkie pod mikroskopem polaryzacyjnym<sup>8</sup>.









#### WYNIKI BADAŃ KAMIENIA

Badania petrograficzne wykazały, że rzeźbę wykonano w czystym wapieniu typu pelitycznego, pochodzenia chemicznego. Wapień ten zawiera jedynie nieznaczną ilość struktur organicznych, jest niekrystaliczny w masie, z nielicznymi centrami rekrytalizacji. Występujące w masie okrągłe i owalne skupienia kalcytu stanowią objętościowo 14,08% masy wapienia. Natomiast składników pochodzenia organicznego jest zaledwie 1,56%. Szczegółowa prezentacja wyników analizy kamienia jest istotna w badaniach porównawczych innych dekoracyjnych rzeźb tego okresu.

#### WYNIKI BADAŃ WARSTW MALARSKICH

Współcześni badacze rzeźb polichromowanych proponują różne sposoby graficznego przedstawienia chronologii warstw malarskich. Są to zarówno tabele z opisem poszczególnych warstw, jak też rysunki i foto-

grafie naszlifów, czy też szkice rzeźb z graficznym oznaczeniem poszczególnych kolorów występujących na ich powierzchni<sup>9</sup>. W niniejszym opracowaniu podano stratygrafię obiektu na podstawie obowiązującego w Polsce schematu dokumentacji konserwatorskiej<sup>10</sup>.

WARSTWY TECHNOLOG.	OZNACZENIE GRAFICZNE	WARSTWY CHRONOLOG.	DATOWANIE	OKREŚLENIE WARSTWY	GRUBOŚĆ WARSTWY
1		VI		BRUNATNA - POKOST	70 - 126
2					
3		IV		WIELOBARWNA	84 - 126
4		III		BIAŁA	84 - 170
5					
6		II		FOLIA SREBRNA I ŻŁOTA	28 - 56
7				WYRRAWA OLEJNA	98 - 126
8		I	XV/XVI	FOLIA ŻŁOTA	14 - 42
9				WIELOBARWNA	154 - 168
10				WAPIEŃ	

Stratygrafia obiektu przed konserwacją (grubość warstw w  $\mu\text{m}$ )

### Warstwy chronologiczne

#### PIERWSZE OPRACOWANIE MALARSKIE, XV/XVI W.

Wykonano bezpośrednio na odpowiednio przygotowanej powierzchni kamienia. Warstwa oryginalnej polichromii zachowała się w niewielkim stopniu, najlepiej w partiach podszewki płaszcza Anny pokrytych błękitną farbą z grubo zmielonego azurytu. Resztki polichromii odnalezione pod warstwami przemalowań w innych fragmentach rzeźby pozwalają hipotetycznie określić sposób pierwotnego opracowania malarskiego całej rzeźby (fot. 3).

**SW. ANNA.** Ubrana w czerwony płaszcz o odcieniu czerwieni żelazowej, którego wywinięte poły ukazują dość ostry czysty błękit podszewki. Suknia, podobnie jak wierzch płaszcza, ma przygaszoną barwę błękitnozieloną. Owale twarzy i szyję osłania biała podwika o złoconym brzegu. Białe jest także maforium, na które narzucona jest chusta o barwie czerwonej, odpowiadającej czerwieni płaszcza. Bogato opracowana bordiura płaszcza zachowała ślady złocenia. Karnacja w odcieniu białoróżowym.



3. Fragment płaszcza Św. Anny. Powierzchnia kamienia opracowana w delikatne żłobkowania. Obiekt w trakcie oczyszczania z przemalowań. Fot. S. W. Reszkiewicz

**MARIA.** Okryta jest płaszczem o zielonobłękitnej barwie, którego brzeg wykończono złotą lamówką. Podszewka płaszcza Marii jest błękitna, podobnie jak u Św. Anny. Suknia Marii ze złoconymi lamówkami zachowała ślady czerwieni. Karnacja białoróżowa jak u Św. Anny. Problematyczne jest określenie barwy włosów Marii, gdyż zachowane resztki ugrzewej farby odpowiadają składem podkładowi pod złocenia. Być może włosy Marii były pierwotnie złoczone, lecz nie zachowały się resztki folii na ich powierzchni.

**DZIECIĄTKO JEZUS.** Spowija je czerwona chusta, o barwie podobnej do płaszcza Św. Anny. Karnacja Dzieciątka jest także różowa.

W wyniku badań laboratoryjnych określono skład chemiczny wyżej opisanej warstwy malarskiej. Ustalono występowanie następujących pigmentów:

- biel ołowiana  $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$  — w karnacjach Anny, Marii i Dzieciątka oraz podwice Anny;
- cynober  $\text{HgS}$  — w karnacjach (w mieszaninie z bielą ołowianą), płaszczu Anny, sukni Marii i chuście Dzieciątka Jezus;

minia  $Pb_3O_4$  — płaszcz Anny, suknia Marii, chusta Dzieciątka;  
 glinka żelazowa  $Fe_2O_3$  + glinokrzemiany — j.w.

Wymienione fragmenty rzeźby malowano czerwienią różnicując je jedynie walorowo. Czerwoną farbę przygotowano mieszając glinłę żelazową z minią i cynobrem.

azuryt  $2CuCO_3 \cdot Cu(OH)_2$  — podszewka płaszcza Anny i Marii;

ziemia zielona  $FeO$  + glinokrzemiany — suknia Anny i płaszcz Marii, występują tu także pojedyncze cząstki azurytu;

ugier  $Fe(OH)_3$  + glinokrzemiany — włosy Marii i jako podkład pod złocenia;

folia złota  $Au^0$  — bordiura płaszcza, pasek sukni, lamówki chusty i podwłoki Anny, lamówki płaszcza i sukni Marii. Złożono „na połysk” na ugrowym podkładzie.

Spoiwo farb malarskich miało charakter temperowy. Powierzchnia kamienia nie wykazuje przeolejenia, była więc prawdopodobnie powierzchniowo przeklejona.

#### DRUGIE OPRACOWANIE MALARSKIE

Zarówno kolorystyka, jak i technika malarska tego opracowania, uznanego za pierwsze przemalowanie rzeźby, różni się od oryginalnej polichromii. Całą rzeźbę pokryto dość grubą warstwą wytrawy olejnej. Występuje ona we wszystkich pobranych z obiektu próbkach, zarówno w szatach, jak i karnacjach postaci. Stanowiła ona podkład pod folię srebrną i złotą, na których kładziono następnie barwne laserunki olejne. Obecność wytrawy olejnej w karnacjach postaci może wskazywać na występowanie także w tych partiach rzeźby folii metalicznej. W próbce pobranej z nóżki Dzieciątka Jezus znaleziono ślady czerniałego srebra na wytrawie olejnej. Obecność folii w karnacjach jest istotna dla datowania tej warstwy przemalowania. W okresie gotyku złożono i srebrzono całe postacie, podczas gdy w rzeźbie barokowej nie pokrywano foliami metalicznymi głowy, rąk i nóg postaci <sup>11</sup>.

Rzeźbę Św. Anna Samotrzecia przemalowano w następujący sposób:  
 ŚW. ANNA płaszcz — srebrny laserowany czerwienią;

bordiura płaszcza — tło złożone laserowane czerwienią,  
 rozetki srebrne laserowane zielenią, kaboszony srebrne laserowane czerwienią;

suknia — srebrna laserowana zielenią;

pasek sukni — złoty laserowany zielenią;

maforion — srebrny (nie znaleziono śladów laserunku);

lamówka maforionu — złota (nie znaleziono śladów laserunku);



- MARIA płaszcz — srebrny laserowany zielenią;  
 suknia — srebrna laserowana czerwienią;  
 włosy — złote, laserunek brązem;
- DZIECIĄTKO JEZUS chusta — srebrna (nie znaleziono śladów laserunku);  
 karnacja — srebrna (nie znaleziono śladów laserunku).

#### TRZECIE OPRACOWANIE MALARSKIE

W kolejnym przemalowaniu całą rzeźbę pokryto warstwą białej farby. Była to farba temperowa z bieli ołowianej z niewielkim dodatkiem smalty  $\text{CoO} \cdot n\text{K}_2\text{SiO}_3$ . Trudno dziś jednoznacznie określić czy była to samodzielna warstwa malarska, czy też biel miała spełnić rolę gruntu pod kolejne wielobarwne przemalowanie? W niektórych próbkach warstwa ta jest częściowo szerniała na powierzchni. Biel ołowiana jest pigmentem nietrwałym i pod wpływem czynników atmosferycznych powstaje na powierzchni brunatny siarczek ołowiany  $\text{PbS}$ <sup>12</sup>. Przyjęto więc, że biel była przez pewien czas kolejnym opracowaniem malarskim. Smalta, którą dodano do bieli ołowianej, była stosowana w malarstwie sztalugowym już pod koniec XV wieku. Szczególnie chętnie korzystano z tego pigmentu w XVI i XVII stuleciu. Od końca XVIII w. była wypierana przez błękit kobaltowy<sup>13</sup>. Informacje te mogą być pomocne w datowaniu tej warstwy przemalowania.

#### CZWARTE OPRACOWANIE MALARSKIE

Nieznany autor tego przemalowania powrócił do wielobarwnej polichromii rzeźby. Poszczególne fragmenty rzeźby malowano farbami olejnymi w następujących kolorach:

- ŚW. ANNA płaszcz — czerwony  
 bordiura płaszcz — zielona  
 suknia — jasnozielona  
 pasek sukni — złożony  
 maforion — biały  
 karnacja — biała
- MARIA płaszcz — fioletowy  
 suknia — czerwona  
 karnacja — biała
- DZIECIĄTKO JEZUS chusta — biała  
 karnacja — biała.

Z pigmentów malarskich tego opracowania zidentyfikowano biel ołowianą, cynober, zieleń organiczną i fiolet organiczny. Fiolety mineralne

były stosowane w malarstwie dopiero od połowy XIX wieku, a syntetyczne na początku XX stulecia<sup>14</sup>. Jeśli przyjąć, że fiolet organiczny był roślinnego pochodzenia, mógł być stosowany we wcześniejszym okresie. Rozstrzygnięcie tej kwestii wymaga dalszych badań.

#### PIĄTE OPRACOWANIE MALARSKIE

Liczne ubytki tej warstwy nie pozwalają na obszerniejszą interpretację tego przemalowania. Malowano także farbami olejnymi zmieniając poprzednią kolorystykę ubioru postaci, a także barwę karnacji.

ŚW. ANNA płaszcz — błękitny

pasek sukni — czerwony

suknia — (?) być może także czerwona

maforion — biały

karnacja — różowa

MARIA suknia — biała

płaszcz — brak danych

karnacja — różowa

DZIECIĄTKO JEZUS chusta — biała

karnacja — różowa.

#### SZÓSTE OPRACOWANIE MALARSKIE

Trudno nazwać je opracowaniem malarskim, gdyż całą rzeźbę pokryto grubą warstwą pokostu. Nie znamy dziś przyczyny takiej decyzji. Prawdopodobnie nie chodziło tu o zabezpieczenie powierzchni rzeźby. Warstwa ta, o brunatnym odcieniu, położona na dość grubej warstwie wcześniejszych przemalowań, zmieniła charakter rzeźby. Być może chodziło o ukrycie na jakiś czas jej pierwotnej wartości?

#### PODSUMOWANIE BADAŃ

Nie ulega wątpliwości, że rzeźba Św. Anna Samotrzecia już z założenia miała być rzeźbą polichromowaną. Wskazuje na to między innymi sposób opracowania, w delikatne płytkie żłobkowania, powierzchni kamienia (fot. 4), a także delikatny rysunek rzeźbionej bordiury wypełnionej drobną kratką, na tle której umieszczono wypukłe rozetki, rauty i kaboszony. Polichromię wykonano niezwykle starannie i z wielką precyzją, bliską malarstwu tablicowemu. Według Doernera<sup>15</sup> polichromię gotyckich i barokowych rzeźb figuralnych często wykonywali najlepsi mistrzowie. Pozostały rachunki, z których wynika, że za opracowanie polichromii płacono niekiedy więcej niż za robotę rzeźbiarza.



4. Św. Anna Samotrzecia. Obiekt po konserwacji w 1991 r. Fot. W. Górski

Użyte w oryginalnej polichromii Św. Anny Samotrzeciej farby: biel ołowiana, cynober, minia, glinaka żelazowa, ugier, azuryt i ziemia zielona są typowe dla malarstwa gotyckiego. Autor polichromii wykorzystał część z palety farb tego okresu. Także malarskie opracowanie poszczególnych fragmentów wykonano w sposób przemysłowy. Użycie czerwieni w opracowaniu płaszcza Anny, sukni Marii i chusty Dzieciątka mogło służyć podkreśleniu wzajemnego związku przedstawionych postaci. Najczęściej chusta Dzieciątka Jezus miała białą lub srebrną barwę. Ten sposób przedstawienia chusty występuje we wszystkich przemalowaniach rzeźby Św. Anna Samotrzecia.

Badania wykazały, że obiekt był pięciokrotnie przemalowywany, a w każdym kolejnym opracowaniu malarskim zaprezentowano inną koncepcję kolorystyczną. Szczególnie bogaty efekt malarski uzyskano w pierwszym przemalowaniu, kładąc wielobarwne laserunki na srebrnej i złotej folii. Szczegółowe rozważania na temat chronologii poszczególnych opracowań malarskich, jak też opracowania kolorystyczne szat i karnacji postaci, zostaną podjęte w odrębnej publikacji<sup>16</sup>.

Niniejszy artykuł miał na celu uporządkowanie zebranego materiału doświadczalnego ze szczególnym uwzględnieniem oryginalnej polichromii. W wy-

niku prac konserwatorskich odsłonięto resztki zachowanej pierwotnej warstwy malarskiej. Powierzchnie scalono kolorystycznie wykonując punktowanie kropką. Szaty punktowano farbami wodno-akrylowymi firmy Rembrandt. Złocenia uzupełniono złotem proskowym ze spoiwem PAW. Na wypolerowane agatem powierzchnie złocen nanoszono lase-runki olejne. Po konserwacji rzeźba wróciła na konsolę w południowej nawie kościoła mariackiego.

#### PRZYPISY

<sup>1</sup> Obszerny opis formalny oraz datowanie rzeźby można znaleźć w artykule E. Pileckiej, *Późnogotycka rzeźba Św. Anny Samotrzeciej z kościoła Najświętszej Marii Panny w Gdańsku. Przyczynek do badań sztuki w Gdańsku*, zamieszczonym w tym zeszycie.

<sup>2</sup> M. Poksińska, *Wstępna analiza polichromii rzeźby kamiennej Św. Anna Samotrzecia z bazyliki N. P. Marii w Gdańsku*, maszynopis 1984.

<sup>3</sup> Pierwsze prace konserwatorskie przy obiekcie przeprowadzili już w 1984 r. dypl. konserwatorzy zabytków Maria i Leszek Zakrzewscy. W latach 1990/1991 konserwację polichromii wykonała na zlecenie parafii rzym.-kat. w Gdańsku dypl. konserwator zabytków Małgorzata Jankowska.

<sup>4</sup> A. von Ulmann, *Die restauratorische Stratigrafie*, *Restauro* 3/1991, s. 161—168.

<sup>5</sup> H. P. Schramm, B. Hering, *Historische Malmaterialien und ihre Identifizierung*, Berlin 1988.

<sup>6</sup> Stosowano spektrograf kwarcowy Q-24, zakres widma 220—240 nm, wzorzec dł fali — widmo emisyjne żelaza, wzbudzone iskrą wysokonapięciową 10800 V, 0,08 mH, 1200 pF. Analizę wykonał prof. dr hab. A. Grodzicki w Instytucie Chemii UMK.

<sup>7</sup> M. Poksińska, J. Rumiński, *Chromatography in Conservation of Monuments. PART I. Two-dimensional TLC Analysis of Protein-binding Media Derived from Old Painting Objects*, [w:] *Naukowe podstawy ochrony i konserwacji dzieł sztuki oraz zabytków kultury materialnej*, Toruń 1993.

<sup>8</sup> Analizę kamienia wykonał dr S. Krażewski w Zakładzie Mineralogii i Krytalografii Instytutu Chemii UMK.

<sup>9</sup> A. von Ulmann, op. cit., s. 166—167; M. Koller, M. Ranacher, *Untersuchungen, Dokumentation und Restaurierung des Innenraumes und seiner Skulpturenausstattung*, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XXXII /1978, Heft 1/2, s. 24—50; M. Koller, F. Mairinger, G. Zehetmaier, *Die Madonna der Friesacher Dominikanerkirche und ihre beiden gotischen Fassungen*, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XXVIII/1974, Heft 4, s. 161—173; V. Frömlova, *Polychromie kamenné plastiky v období krásného stylu*, *Polychromie*, Ahvt'a, Praha 1990, s. 85—88.

<sup>10</sup> *Schemat dokumentacji konserwatorskiej zabytków ruchomych*, BMiOZ, s. B, T. XLV, Warszawa 1977.

<sup>11</sup> C. Zieliński, *Sztuka sakralna*, Poznań—Warszawa—Lublin 1959, s. 742.

<sup>12</sup> M. Matteini, A. Moles, *The Reconversion of Oxidized White Lead in Murial Paintings: A Control After a Five Year Period*, ICOM Committee for Conservation, Roma (1981), 81/15/1—8.

<sup>13</sup> B. Muhlethaler, J. Thissen, *Smalt*, *Studies in Conservation* 14/1969, s. 47—61;

W. Slesiński, *Barwniki stosowane do celów artystycznych (zarys historyczny)*, Zeszyty Naukowe ASP, Kraków 10/1977, s. 14.

<sup>14</sup> W. Slesiński, op. cit., s. 12; J. Pokorný, E. Šimůnková, *Anorganické pigmenty a jejich použití*, Sborník Vysoké Školy Chemickotechnologické v Praze, S. 10/1983, s. 89.

<sup>15</sup> M. Doerner, *Materiały malarskie i ich zastosowanie*, Warszawa 1975, s. 267—288.

<sup>16</sup> W opracowaniu artykułu E. Pileckiej i M. Poksińskiej. Połączenie wiedzy historycznej i technologicznej pozwoli na obszerniejszą interpretację późnogotyckiej rzeźby Św. Anna Samotrzecia w odniesieniu do innych rzeźb tego okresu.