

Marian Arszyński

Malowidła sklepienne w kościele pokatedralnym w Chełmży, pow. Toruń, woj. bydgoskie

Ochrona Zabytków 16/3 (62), 32-38

1963

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.

U Heuer'a⁴ znaleźć można wzmiankę, jak w tym czasie wyglądała polichromia Mojżesza. Podaje on, że włosy i broda były czarne, twarz i szata ciemnobrązowe, podszewka rękawów niebieskawa, płomień czerwony, a liście ciemnoniebieskie. Opis kolorystyczny polichromii i wyniki badań własnych nasuwają oczywisty wniosek, że w okresie od 1916 do 1921 r. rzeźba Mojżesza była jeszcze raz polichromowana. Brunatna w kolorze szata jest chronologicznie przedostatnią warstwą, o czym świadczą przeprowadzone badania przekrojów, a szczególnie przekrojów nr nr 2 i 4. Na przekroju nr 2 brak co prawda tej warstwy, ale wierzchnia ostatnia warstwa w rozbielonym kolorze różowoczerwonym leży na olejnej warstwie niebieskawozielonkawej, zawierającej zasadowy octan miedzi. Układ ten wskazuje na to, że rozbielona warstwa różowoczerwona jest ostatnim przemalowaniem, jakie założono po 1916 r. Poprzednią niebieskawozielonkawą warstwę, zawierającą spoiwo olejne i zasadowy octan miedzi widział jeszcze Heuer w 1916 r.

Jeśli chodzi o warstwę brunatną, to wydaje się, że chronologicznie będzie ona chyba późniejsza niż warstwa niebieskawozielonkawa, znajdująca się wewnątrz rękawów. Ta ostatnia

⁴ Heuer, *Thorner Kunstaltertümer*, Heft I, Toruń, 1916 r.

⁵ *Toruń — monografia miasta*, nakładem magistratu miasta Torunia, 1929 r. Na stronie 66 czytamy: „w zakresie konserwacji zabytków wymienić

będąca pierwszym przemalowaniem obejmowała prawdopodobnie nie tylko wnętrze rękawów, ale i całą szatę. Należy przypuszczać, że proces zniszczenia wystąpił w sposób bardziej gwałtowny na powierzchni szaty niż wewnętrznych partiach rękawów, stąd też nastąpiło kolejne, drugie z rzędu przemalowanie, z tym że prawdopodobnie wnętrza rękawów pozostawiono nieprzemalowane.

W 1921 r. Rutkowski⁵ dokonał kilku zabiegów konserwatorskich w kościele Św. Jana w Toruniu. Usunął on między innymi przemalowania z rzeźby Pięknej Madonny i prawdopodobnie z rzeźby Mojżesza. Pod pojęciem usunięcia przemalowań należy chyba w tym wypadku rozumieć usunięcie wszystkich warstw polichromii, szczególnie partii luźno związanych z podłożem i osypujących się. Partie polichromii względnie związane, a tych prawdopodobnie było niewiele, pozostawiono. W konkluzji można więc tu mówić o częściowym, pobieżnym doczyszczeniu, bez prób poszukiwania pierwotnej polichromii i bez dokładnego usuwania przemalowań w rozumieniu dzisiejszych zabiegów konserwatorskich.

Zbigniew Brochwicz

należy prace wykonane w kościele Św. Jana, zwłaszcza dokonane przez prof. J. Rutkowskiego utwalenie fresków w prezbiterium, usunięcie przemalowań z rzeźby Madonny Toruńskiej, oraz restauracja obrazów z XV wieku”.

MAŁOWIDŁA SKLEPIENNE W KOŚCIELE POKATEDRALNYM W CHEŁMŻY, POW. TORUŃ, WOJ. BYDGOSKIE

WSTĘP

W sierpniu 1950 roku pożar powstały skutkiem uderzenia pioruna strawił wieże i dachy kościoła pokatedralnego w Chełmży, prawie zupełnie niszcząc uchodzące za gotyckie, malowidła sklepienne o powierzchni 1110 m². Stopień zniszczenia był tak znaczny, że Wojewódzki Konserwator Zabytków w Bydgoszczy zrezygnował z ich utrzymania i zaakceptował projekt otynkowania pól sklepiennych wraz z zachowanymi resztkami malowideł. Sprawę tę uznać by więc można za zamkniętą, gdyby nie następujące jej aspekty:

1) Fakt zniszczenia obiektu nie został dotychczas podany publicznie do wiadomości,

skutkiem czego bieżąca literatura, szczególnie obca, nadal wymienia zabytek jako istniejący¹.

2) Nie opublikowano również dotychczas motywów, dla których zrezygnowano z utrzymania malowideł. Powoduje to liczne nieporozumienia i powstawanie fałszywych opinii.

3) Dotychczasowe publikacje, zaznaczając co prawda w kilku przypadkach fakt przemalowania części polichromii w końcu XIX w., traktują ją jednak w zasadzie jako autentyk i omawiają szczegółowo jako zabytek o dużym znaczeniu. Jest więc rzeczą oczywistą, że wobec zniszczenia obiektu pogląd ten utrzymywać się może nadal, przejmowany na zasadzie cytatu do nowych opracowań, uwzględniających przecież często także zabytki nie istniejące.

¹ Na przykład — E. Gall, *Danzig und das Land an der Weichsel*. München 1953 s. 133 lub Dehio,

Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Deutschordensland Preussen. Berlin 1952 s. 82.

4) Odkrycie i przebieg renowacji malowideł w końcu XIX w. stanowią ciekawy i instryktywny przyczynek do historii konserwatorstwa, tym bardziej, że udział Steinbrechta i Dehn-Rotfelsera, czołowych przedstawicieli niemieckiej służby konserwatorskiej, nadaje całej tej sprawie specyficznego wydźwięku.

Z wymienionych względów ogłoszenie niniejszego artykułu wydaje się w pełni uzasadnione, zwłaszcza, że odnalezione ostatnio przez autora materiały archiwalne, uzupełnione wynikami nie publikowanej dotychczas ekspertyzy konserwatorskiej o stanie obiektu po pożarze, umożliwiają zajęcie w sprawie malowideł chełmińskich w pełni udokumentowanego stanowiska².

CHARAKTERYSTYKA MALOWIDEŁ NA PODSTAWIE DOTYCHCZASOWYCH PUBLIKACJI

Kościół pod wezwaniem Św. Trójcy w Chełmży, do roku 1824 katedra diecezji chełmińskiej, usytuowany jest na płd.-wschodnim skraju miasta. Jest to ceglana budowla gotycka o trójnawowym układzie halowym z pseudo-transeptem w części wschodniej. Budowę katedry rozpoczęto w 1254 roku, a do końca XIII w. wzniesiono prezbiterium oraz część ścian bocznych transeptu i naw. W następnym okresie budowy, od około 1300 do 1359 r. ukończono trójprzęsłowy korpus nawowy wraz z wieżami zachodnimi. Podłużnie prostokątne przęsła tej części kościoła jak również przęsła transeptu i prezbiterium przesklepiono sklepieniami gwiaździstymi, z wyjątkiem wschodniego przęsła nawy południowej, przesklepionego sklepieniem „piastowskim”³. Na sklepieniach tych odkryto przy okazji remontu w 1884 r. resztki zakrytych dotychczas warstwą tynku i pobiałą malowideł, które następnie poddano renowacji.

Według sprawozdania z prac konserwatorskich, opublikowanego dopiero w kilkanaście lat po odsłonięciu malowideł, oraz według późniejszych opracowań wygląd sklepień po renowacji przedstawiał się następująco: Trzy przęsła nawy głównej posiadały bardzo bogatą dekorację figuralną. Każde z przęseł podzielone było żebrami na 16 pól. Wypukłe części profilów żeber malowane były na czerwono, wklęsłe natomiast na niebiesko. Wysklepki okolone

były wzdłuż żeber białymi pasami ozdobionymi różowymi, stylizowanymi kwiatami, łączonymi w jeden motyw ornamentalny łodygami winnej latorośli, namalowanej w kolorze czerwonym.

Zamknięte taką ramą dekoracyjną pola sklepienne pomalowane były na przemian na kolory czarny i czerwony w przęsłach zachodnim i wschodnim oraz niebieski i czerwony w przęsle środkowym. Na barwnych tłach wysklepków znajdowała się żółtawo-biała kompozycja stylizowanych wici roślinnych, wypełniająca całą powierzchnię pola. W każdym z ośmiu skrajnych pól przęsła znajdowała się ponadto jedna postać ludzka. W pierwszym, od zachodu przęsła znajdowały się postacie świętych: Barbary, Urszuli, Magdaleny, Doroty, Justyny, Elżbiety, Katarzyny i Małgorzaty. Postacie męskie, rozmieszczone w środkowym przęsle podobnie jak poprzednie, zinterpretowane zostały jako wizerunki czterech proroków — Izajasza, Jeremiasza, Ezechiela i Daniela oraz czterech ewangelistów (ryc. 1, 2). Do tych zachowanych rzekomo w stanie oryginalnym — z lekkim jedynie uzupełnieniem konturów malowideł dokonponowany został w toku XIX-wiecznej renowacji wystrój malarski przęsła wschodniego nawy głównej. Wzorując się na przęsłach poprzednich namalowano tutaj od nowa osiem postaci patriarchów Starego Testamentu. Dalsze malowidła figuralne znajdowały się na podniebieniu ostrołuku, stanowiącego przejście z położonego pod wieżami zachodnimi przedsionka do nawy głównej. U wierzchołka łuku znajdował się medalion z przedstawionym frontalnie popiersiem Chrystusa. Z jednej i drugiej strony medalionu znajdowały się dalsze, podobne medaliony połączone kompozycją ornamentalną w zbiegający ku dołowi łuku fryz. W medalionach tych umieszczone były wizerunki „Panien głupich i mądrych”. Co się tyczy dekoracji naw bocznych, poprzecznej i prezbiterium literatura nie podaje żadnych bliższych danych.

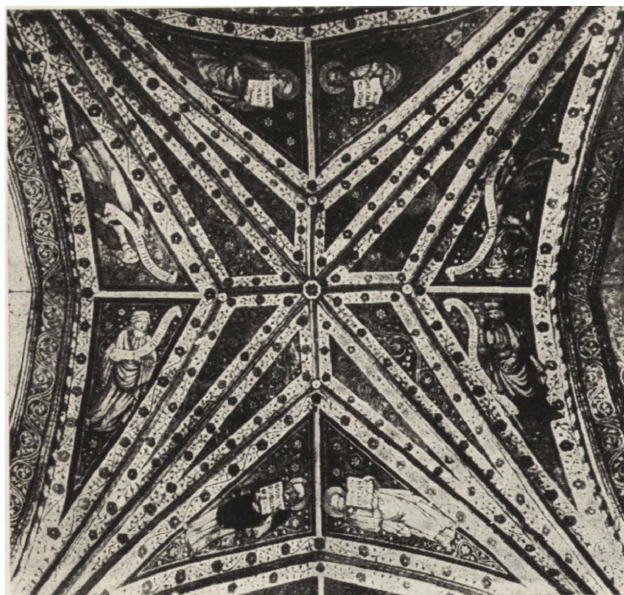
Na podstawie interpretacji faktów z dziejów budowy kościoła i w oparciu o analizę porównawczą stylu malowideł, która wykazała bliskie ich pokrewieństwo z malowidłami kaplicy Mariackiej zamku krzyżackiego w Malborku (przed 1360) oraz postacią proroka z chrzcielnicy kościoła Św. Mikołaja w Elblągu (1387), jako terminus ad quem powstania malowideł chełmińskich przyjęto rok 1359⁴. Odnosne

² Autor nie przeprowadził kwerendy archiwalnej w zespole akt konserwatorskich z XIX w. w archiwum w Gdańsku oraz w aktach archiwum diecezjalnego w Pelplinie. Wydaje się jednak, że nie zawierają one nowego materiału.

³ Na podstawie artykułu G. Chmarzyńskiego w „Słowniku Geograficznym Państwa Polskiego” pod red. S. Arnolda, Warszawa b.r. s. 261.

⁴ Opis i interpretację historii przytaczam wedle następujących, zajmujących się sprawą malowideł chełmińskich, publikacji: B o r r m a n n, *Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland*. Berlin 1897—1904; G. Brutzer, *Mit-*

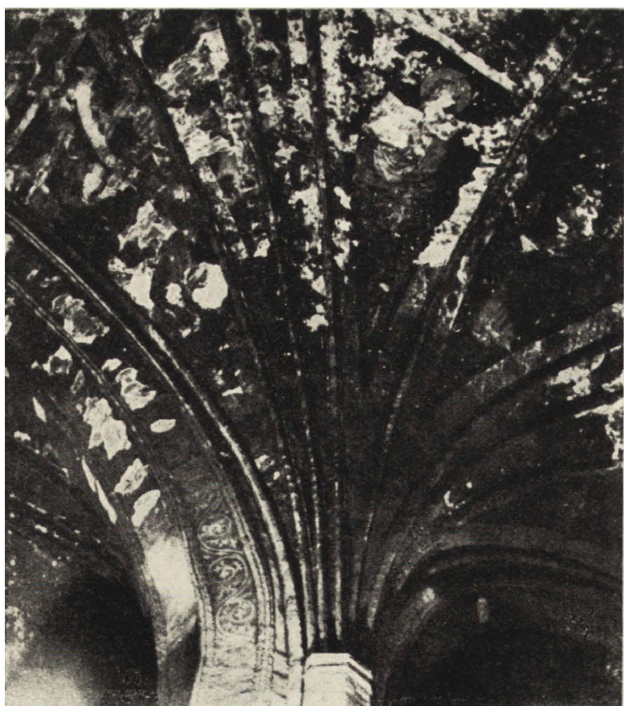
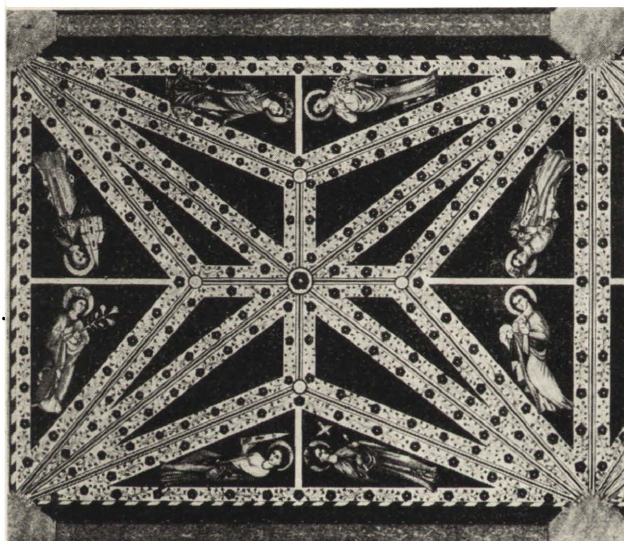
telalterliche Malerei im Ordenslande Preussen, T. I. Westpreussen. Danzig b.r.; G. Brutzer, *Mittelalterliche Malerei in Westpreussen*. „Der Deutsche im Osten”, II, 1939, H. 4; G. Chmarzyński, o. c.; *Danzig-Westpreussen ein deutsches Kulturland*. Danzig, b.r.; Dehio, o. c.; E. Gall, o. c.; J. Heise, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*. Band II, Danzig 1887—95, s. 151; B. Makowski, *Sztuka na Pomorzu — jej dzieje i zabytki*, Toruń 1932, s. 58; B. Schmid, *Die Denkmalpflege in Westpreussen 1804—1910*. Danzig 1910, s. 350; A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik. Band II. 1359—1400*, Berlin 1936, s. 92.



Ryc. 1. Chełmża, kościół pokatedralny, przęsło środkowe nawy głównej przed zniszczeniem. Reprodukcja z publikacji Brutzera: *Mittelalterliche Malereien im Ordenslande Preussen* (Repr. fot. PKZ Toruń)

Ryc. 2. Chełmża, kościół pokatedralny, przęsło zachodnie nawy głównej przed zniszczeniem. Reprodukcja z publikacji Borrmanna: *Aufnahmen mittelalterlicher Wand und Deckenmalereien in Deutschland* (Repr. fot. Biblioteka Główna UMK)

Ryc. 3. Chełmża, kościół pokatedralny, część przęsła środkowego nawy głównej po pożarze (Fot. w zbiorach WKZ Bydgoszcz)



opracowania przeprowadzając wyżej przytoczony w skrócie tok analizy, przyznają malowidłom dużą wartość zabytkową i podnoszą je do rangi jednego z najważniejszych zabytków malarstwa ściennego na terenie Prus⁵. Poglądy te przyjęte zostały bez zastrzeżeń i nie zostały dotąd naukowo sprawdzone⁶.

MALOWIDŁA W ŚWIETLE BADAŃ ODKRYWKOWYCH I ARCHIWALNYCH

W 1950 r. po pożarze, który znacznie uszkodził wyżej opisane malowidła, przystąpiono do ogólnego remontu kościoła. W związku z tym Wojewódzki Konserwator Zabytków zlecił w 1953 roku Pracowni Konserwacji Malarstwa PKZ w Toruniu wykonanie badań na sklepieniach celem ustalenia stopnia zniszczenia malowideł⁷ (ryc. 3, 4). Badania kontrolne przeprowadzono na środkowych przęsłach nawy południowej, środkowej i północnej oraz na północnym i środkowym przęsle transeptu. Badania te⁸, które stały się podstawą do decyzji zatynkowania sklepień, stwierdziły bardzo zły, wykluczający w zasadzie konserwację, stan malowideł, a ponadto zaskakujący fakt, że pod całkowicie zniszczoną przez wysoką temperaturę, wodę i zakopcenie wierzchnią warstwą malarską zachowały się niewielkie

⁵ Porównaj szczególnie Brutzer, o. c.

⁶ W cytowanych opracowaniach sprawa autentyczności malowideł jest różnie traktowana. Niektóre z nich np. Makowski, o. c., czy Stange, o. c., nie wspominają w ogóle o przeprowadzonej „konserwacji”, inne, jak np. Brutzer, o. c., wzmiankują o „częściowym przemalowaniu”, które nie umniejszało ich zdaniem zabytkowej wartości obiektu.

⁷ Zlecenie WKZ w Bydgoszczy z dnia 21.I. 1953 w aktach PKZ Toruń.

⁸ Maszynopis ekspertyzy, której autorem jest mgr Z. Wolniewiczowa znajduje się w archiwum PKZ Toruń. Za łaskawe udostępnienie składam autorce i kierownikowi Oddziału w Toruniu ob. J. Piątkowskiemu serdeczne podziękowanie.

fragmenty pierwotnego tynku. Powierzchnia jego tylko miejscami nosiła ślady dawnego opracowania malarskiego w postaci fragmentów dekoracji ornamentальной i kolorowego tła. Na ogół bowiem, szczególnie w nawach głównej i bocznych, została ona celowo zdrapana dla stworzenia warunków lepszej przyczepności dla nowej warstwy malarskiej. O ile jednak kolory tła były w obu warstwach w przybliżeniu te same, to elementy ornamentальной warstwy spodniej nie pokrywały się zupełnie z ornamentem warstwy wierzchniej. Stwierdzono także ponad wszelką wątpliwość, że ... pod malowidłem figuralnym nie znaleziono śladów starego malowidła, chociaż zachowały się niewielkie kawałki starego tynku. Na ogół jednak malowano już na tynku nowym⁹. Okazało się więc, że wzmiankowana w niektórych tylko opracowaniach, i to na marginesie. „renowacja”, nie stanowiąca dla badaczy przeszkody w uznawaniu malowideł chełmińskich za wybitny zabytek, polegała w istocie na namalowaniu zupełnie nowej kompozycji. Większe fragmenty starego tynku z relikami dawnej polichromii zachowały się jedynie w transepcie, gdzie na gładkiej, szarej powierzchni wymalowany był stylizowany ornament roślinny w kolorze angielskiej czerwieni, również zresztą bardzo schematycznie i nieudolnie przemalowany¹⁰.

Zrelacjonowane powyżej wyniki ekspertyzy konserwatorskiej znalazły uzupełnienie w postaci materiałów archiwalnych odkrytych ostatnio przez autora, które jeszcze bardziej wyczerpująco wyjaśniają problematykę malowideł chełmińskich¹¹. Materiały te zawierają dokładną charakterystykę stanu i wyglądu relików dawnej polichromii po odkryciu oraz szczegółową relację z przebiegu prac renowacyjnych.

Charakterystyka stanu i stopień zachowania resztek polichromii przedstawione są w materiałach zupełnie jednoznacznie¹². Stwierdza się wyraźnie, że ślady malowideł są tak nikłe, iż nie sposób chyba myśleć o ich zachowaniu. Na przykład jedno ze sprawozdań, złożone przez tak doświadczonego konserwatora jak



Ryc. 4. Chełmża, kościół pokatedralny, fragment przedstawiający część postaci ewangelisty Mateusza z przesła środkowego nawy głównej po pożarze (Fot. w zbiorach WKZ Bydgoszcz)

Dehn-Rotfeller, zawiera taką uwagę: *ślady późnogotyckiej polichromii służyć mogą jedynie jako osnowa przy projektowaniu nowej polichromii wnętrza*¹³. Jest rzeczą godną podkreślenia, że mimo bardzo drobiazgowego sformułowania sprawozdania, wskazującego na całkowite rozeznanie w stanie zachowania obiektu, nie wspomina się w dalszym ciągu o śladach jakiegokolwiek kompozycji figuralnej. Stosownie do tego rozpoznania sformułowano pierwsze zalecenia konserwatorskie idące tak dalece w kierunku uzupełnienia istniejących elementów, jak pozwalają na to zachowane ślady, bez podejmowania jakichkolwiek rekonstrukcji¹⁴.

Mimo znacznego zainteresowania, jakie wzbudziły odkrycia w Chełmży nawet w sfe-

⁹ Z. Wolniewiczowa, o. c. s. 3.

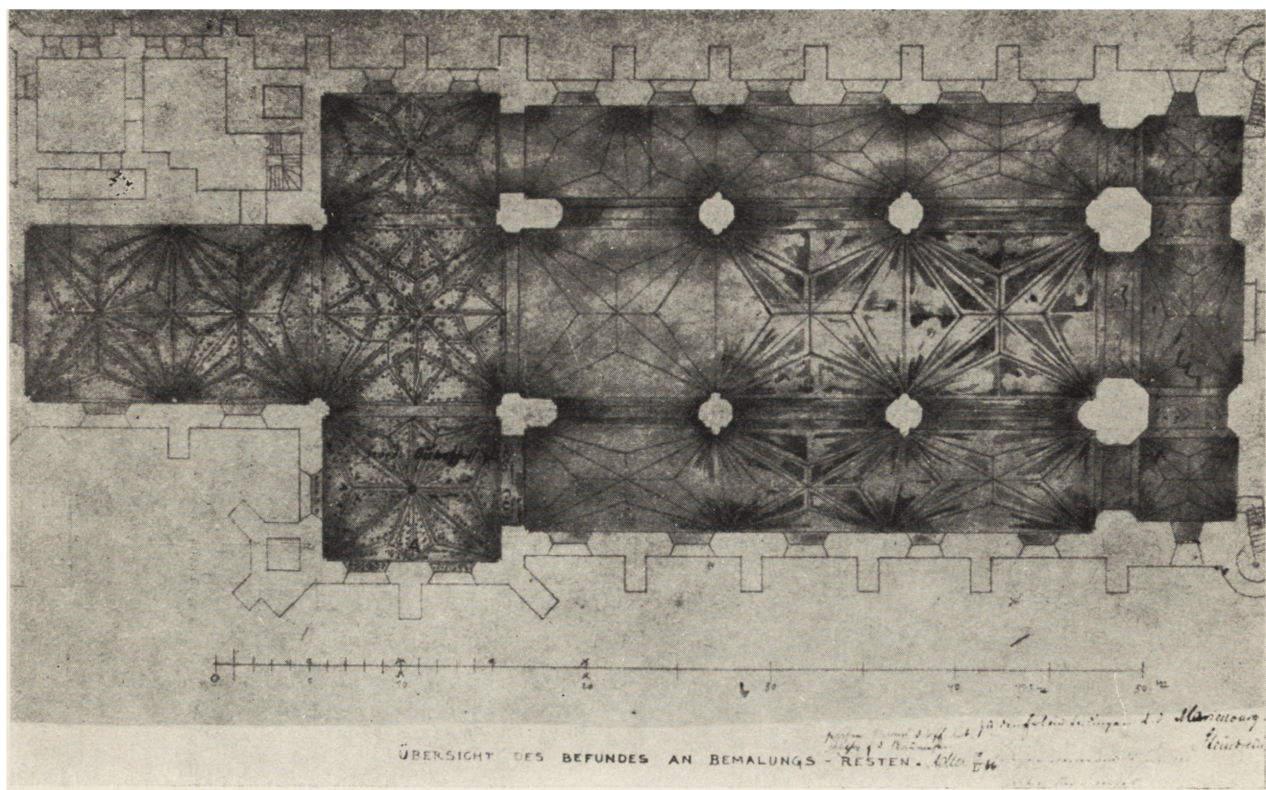
¹⁰ Ibid.

¹¹ Znajdujący się w WAP w Bydgoszczy duży zespół materiałów źródłowych podzielić można na następujące działy: a) protokoły i sprawozdania z inspekcji konserwatorskich, b) szczegółowe kosztorysy na prace malarskie, c) rachunki, d) materiały ikonograficzne w postaci szkiców inwentaryzacyjnych, projektów, kalek i rysunków roboczych (skala 1:1) przedstawiających elementy dekoracyjne i figuralne polichromii. Materiały opisowe i rachunki znajdują się w szeregu teczek z napisem „Kreisbauinspektion Thorn” (bez sygnatury). Materiały ikonograficzne znajdują się w dwóch teczkach wiązanych z sygnaturą — WAP Bydgoszcz 22—1/124.

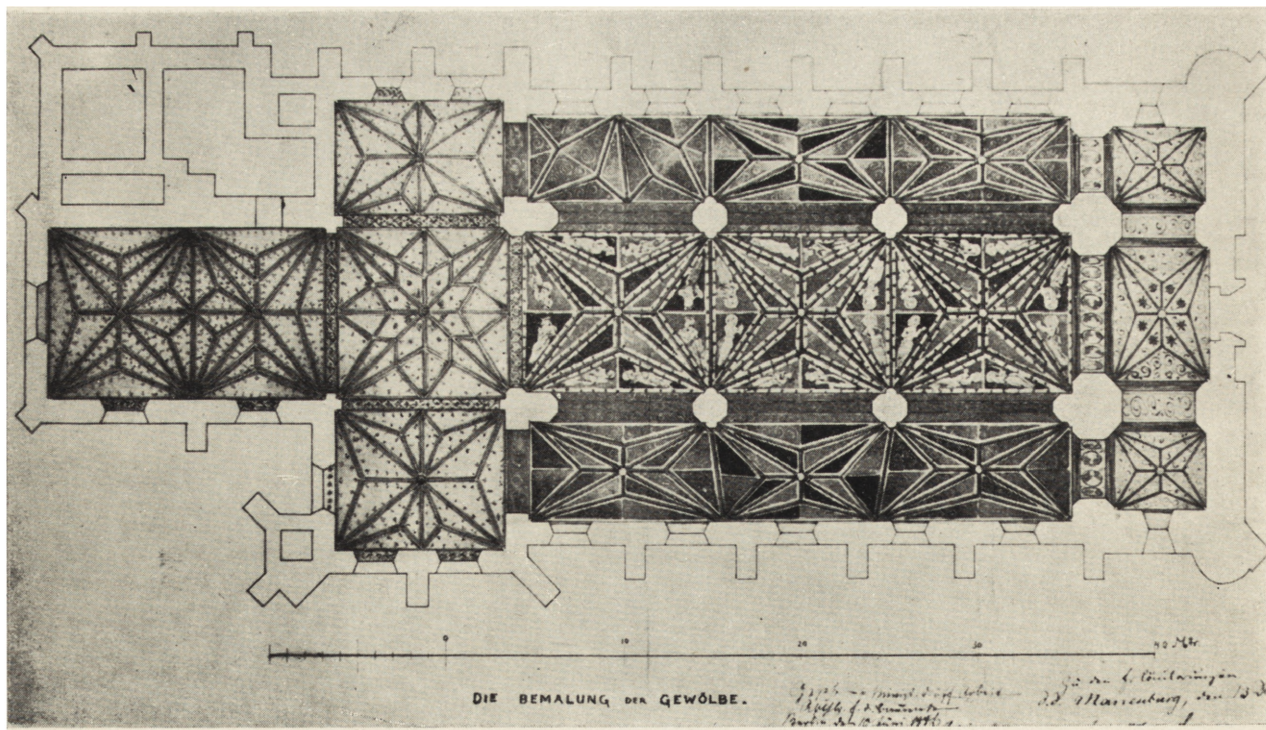
¹² Istnieje również publikowana relacja w tej sprawie — L u t s c h, *Malereien im Dome zu Culmsee*, „Zentralblatt der Bauverwaltung”, Jg. IV, 1884, nr: 39. s. 401, która widocznie z racji umieszczenia w mało popularnym czasopiśmie nie była szerzej znana. Komunikat ten zawiera szereg faktów nie wspomnianych w innych materiałach np. wzmianka o zniszczonej postaci opata, która znajdowała się na łuku między transeptem a pn. nawą boczną. Inne szczegóły tego krótkiego opisu pokrywają się na ogół z wiadomościami z materiałów archiwalnych, bardziej oczywiście wyczerpujących.

¹³ Sprawozdanie z inspekcji konserwatorskiej w dniu 18.X.1884. Akta o. c. Teczka nr 6.

¹⁴ Ibid.



Ryc. 5. Szkic inwentaryzacyjny malowideł sklepiennych przed restauracją, rys. C. Steinbrecht w Zbiorach WAP Bydgoszcz (Repr. fot. PKZ Toruń)



Ryc. 6. Szkic projektu restauracji malowideł sklepiennych, rys. C. Steinbrecht. W zbiorach WAP Bydgoszcz (Repr. fot. PKZ Toruń)

rach rządowych¹⁵ zamierzone prace nie doszły chwilowo do skutku. Nastąpiła prawie roczna zwłoka, która wobec toczących się prac przy ogólnym remoncie kościoła, była dla malowideł z pewnością mało korzystna¹⁶. Dopiero we wrześniu 1885 r. władze konserwatorskie przystąpiły do bardziej energicznego działania. Do Chełmży przyjeżdża Steinbrecht, któremu Ministerstwo Wyznań zleciło zbadanie i ewentualną inwentaryzację odkrytych malowideł¹⁷. Badając sklepienia kościoła odnajduje on w zachodnim przęśle nawy głównej ślady malowideł figuralnych (o odnalezieniu śladów w innych miejscach materiały nie wspominają). O nikłości tych śladów świadczy najlepiej opinia samego Steinbrechta, który stwierdza, że: ... o restauracji nie ma co myśleć ... trzeba brać pod uwagę możliwość namalowania ich od nowa¹⁸. Wymowę tego źródła pisanego uzupełnia wykonany przez Steinbrechta na miejscu szkic inwentaryzacyjny, który dość wyraźnie ustala procent zachowania malowidła (ryc. 5). Ze szkicu wynika, że w niektórych polach sklepienia nie zachował się ani jeden fragment dawnego opracowania malarskiego, ale nawet w miejscach lepiej zachowanych istniały w zasadzie tylko fragmenty tła, szczegóły natomiast uległy całkowitemu zatarciu. Jedynie polichromia prezbiterium i nawy poprzecznej wykazywała lepszy stan zachowania. Z tego też względu oraz z powodu całkowitego przemilczania tej części malowideł w publikacjach warto może dla orientacji podać, że: wszystkie pola sklepień prezbiterium i nawy poprzecznej posiadały tło w kolorze przełamanej ciepło bieli, a każdy z wysklepków obwiedziony był zielonym pasem. Bardziej ku środkowi wysklepka rozmieszczony był rząd zielonych ornamentów palmetowych z czerwonym akcentem na zakończeniu. Główny zwornik każdego przęśla stanowił centrum ornamentu w postaci czerwonego, promienistego słońca. Przęsło środkowe nawy poprzecznej posiadało jeszcze dodatkową dekorację w postaci kręgu czerwonych kwiatów, stylizowanych na gwiaz-

dy. Natomiast na sklepieniu południowego przęśla transeptu istniały wyraźne ślady minuskułowych napisów¹⁹.

Po wyjeździe z Chełmży Steinbrecht pracuje nadal nad powierzonym mu zadaniem²⁰. Wynikiem tych prac jest wieloplanszowy projekt renowacji malowideł, którego większa część zachowała się w zbiorach Wojewódzkiego Archiwum Państwowego w Bydgoszczy²¹ (ryc. 6). Również analiza tych materiałów wskazuje, że mimo dokumentowanej wielokrotnie nikłości elementów autentycznych, zdecydowano się na rozwiązanie, które nie mieściło się już chyba w pojęciu rekonstrukcji. Projekt przewidywał bowiem w zasadzie namalowanie nowej polichromii, która pozostawała prawie bez żadnego związku z relacjonowanymi w opisach i ujętymi w inwentaryzacji śladami starej polichromii. Pomijając już bezpodstawne „rekonstrukcje” elementów nie istniejących, stwierdzić trzeba, że nie respektowano nawet istniejących dowodnie fragmentów. Pominięto np. wiele szczegółów, o których istnieniu wiemy na podstawie wiarygodnych materiałów opisowych, jak np.: napisy na sklepieniu transeptu, czerwone „słońca” wokół wszystkich zworników prezbiterium i wiele innych. Z elementów nowo wprowadzonych wymienić trzeba przede wszystkim całą kompozycję sklepienia wschodniego nawy głównej oraz historię „Panien głupich i mądrych” na podłuczcu pomieszczenia pod wieżami.

Przyjęcie projektu Steinbrechta do realizacji spowodowało konieczność zmiany dotychczasowego programu prac. Do malowania zaprojektowanych kompozycji powołany został malarz dekoracyjny z Berlina August Grimmer. Większość jednak prac wykonuje podporządkowany mu zespół rzemieślników budowlanych firmy Ulmer z Chełmży, który jeszcze przed rozpoczęciem prac malarskich, bez nadzoru konserwatorskiego *oczyścił ściany i sklepienia i wybił otwory wentylacyjne w sklepieniach, przyczyniając się tym z pewnością do dalszego*

¹⁵ Wielkie zainteresowanie wykazywał prezydent regencji kwidzyńskiej — von Massenbach.

¹⁶ Wgląd w charakter prac dostarczają rachunki firmy Ulmer z Chełmży. Akta o.c.

¹⁷ List Steinbrechta do Powiatowej Inspekcji Budowlanej w Toruniu z dnia 31.VII.1885. Ibidem.

¹⁸ Cytaty pochodzą z prywatnego listu Steinbrechta do znajomego pracownika Inspekcji Budowlanej. Ze względu na wagę wypowiedzi autora i wymowę pewnych faktów w nim opisanych podaje brzmienie oryginalne w nieznacznym skrócie: „Culmsee den Sonntag früh” (14.IX.1885). Gestern habe ich meine Arbeit hier beschlossen. Die perpetuellen Alkohol- und Nikotin Vergiftungen einerseits und das trübe Wetter

anderseits haben bewirkt, dass ich in der beträchtlich langen Zeit dennoch *sehr wenig gefunden und geleistet habe*. Wichtig ist nur das, dass in den Feldern des Mittelschiffs figürliche Darstellungen sich vorfanden*An die Restaurierung ist nicht zu denken*. Jedoch spielen die Figuren bei dem Dekorationsystem eine wichtige Rolle. Sie gehören zum Ganzen, drum muss man auf die *Neumalung* derselben Bedacht nehmen.” (podkr. aut.)

¹⁹ Sprawozdanie Rotfelfera cytowane powyżej.

²⁰ Akta o.c. Teczka nr 6.

²¹ W tym miejscu składam podziękowanie pracownicze WAP w Bydgoszczy dr Z. Perlińskiej za cenne wskazówki w poszukiwaniach.

zniszczenia śladów dawnej polichromii²². Do zadań malarza dekoratora należało wedle kosztorysu²³:

1) *Skomponować i wymalować 24 postacie po 3,5 m każda ... oraz dekorować tło ornamentem.*

2) *Dekorować ornamentem 24 pozostałe wysklepki nawy głównej oraz 6 gurtów.*

3) *Dekorować ornamentem 10 łuków między nawowych.*

4) *Dekorować ornamentem 6 przęseł naw bocznych.*

5) *Wykonać dekorację ornamentalną sklepień w pomieszczeniu pod wieżami i namalować na łuku wyjściowym tego pomieszczenia 11 medalionów z historią Panien głupich i mądrych.*

Na szczególną uwagę zasługuje tu punkt 1 kosztorysu wyceniający łącznie namalowanie 24 postaci. Kosztorys nie robi bowiem różnicy między opracowaniem malarskim 16 rzekomo istniejących postaci przęseł zachodniego i środkowego a 8 postaciami patriarchów, uznanymi przez literaturę za nowe kompozycje. Jednakowe traktowanie w kosztorysie jest chyba równoznaczne z jednakowym traktowaniem w czasie prac malarskich wszystkich postaci.

W prezbiterium i nawie poprzecznej rola Grimmera ograniczyć się miała jedynie do nadzoru nad czeladnikami firmy Ulmer, których zadaniem było „odrestaurowanie” istniejących tam resztek polichromii, według odkrytych śladów.

Malowanie kościoła rozpoczęto dopiero latem 1887 r. a ukończono jesienią 1889 r. Analiza bardzo drobiazgowych kosztorysów i rachunków rozprasza wszelkie mogące dotychczas istnieć wątpliwości co do charakteru przeprowadzonych prac „konserwatorskich”. Z porównania tych dokumentów wynika bowiem niezbicie, że malowidła sklepienne rzeczywiście namalowane zostały wszystkie od nowa, zarówno jeśli chodzi o ich części ornamentalne jak i figuralne. Wyraźnie mówi się bowiem przy wszystkich pozycjach oddzielnie o *zskomponowaniu* i oddzielnie o *namalowaniu* odnośnego elementu polichromii²⁴. Cały w ogóle charakter kosztorysów i rachunków wyceniających pracę ściśle według metrów bieżących i kwadratowych namalowanej powierzchni kompozycji czy tła, wskazuje na całkowicie rzemieślniczy, prowadzony zupełnie mechanicznie na podstawie dostarczonych szablonów tok pracy, wykonywanej na domiar złego przez bardzo miernych, prowincjonalnych rzemieślników i jednego malarza dekoratora o nie najlepszych chyba kwalifikacjach²⁵.

Zgodnie z przeprowadzoną powyżej analizą oraz interpretacją materiałów archiwalnych i ekspertyzy konserwatorskiej, zespół malowideł sklepiennych w Chełmży, który w odnośnej literaturze omawiany jest jako jeden z cenniejszych zabytków malarstwa, traktować należy jako całkowicie nową kompozycję. Pewną wartość zabytkową przedstawiała chyba tylko ogólna koncepcja kompozycyjna i kolorystyczna, oparta ściślej na polichromii pierwotnej. Jedynie malowidła na sklepieniach prezbiterium i transeptu, aczkolwiek również całkowicie przemalowane, utrzymały, dzięki lepszemu stanowi zachowania, charakter bardziej zbliżony do pierwotnego.

Przebieg XIX-wiecznych prac „konserwatorskich” ocenić należy ujemnie. Odczyszczanie odbywało się metodami rzemieślniczymi, bez nadzoru konserwatorskiego. Inwentaryzacja przedsięwzięta zbyt późno, wykonana została niestarannie, a sporządzony z dala od obiektu projekt „rekonstrukcji” nie mieścił się chyba nawet w ramach ówczesnej doktryny konserwatorskiej. Prace malarskie wykonane zostały sposobem rzemieślniczym, według dostarczonych rysunków oraz szablonów i w zasadzie nie respektowały istniejących relikwów. W większości wypadków tynk z resztkami starej polichromii został zbity lub zdrapany dla stworzenia warunków lepszej przyczepności dla nowych malowideł.

W tej sytuacji decyzja pokrycia tynkiem pozostałych po pożarze resztek nie powinna budzić zastrzeżeń, tym bardziej, że tynki zakładano po uprzednim doświadczalnym stwierdzeniu, iż dają się łatwo usuwać bez uszkodzenia pokrytych nimi relikwów. Umożliwia to w każdej chwili powrót do tego zagadnienia²⁶.

Sprawa malowideł nawy głównej i bocznych wydaje się jednak w świetle przedstawionych dowodów raz na zawsze przesądzona. Pole do ewentualnej dyskusji daje tylko polichromia nawy poprzecznej i prezbiterium. W wypadku powstania odpowiednich warunków należałoby więc mieć na uwadze możliwość ponownego, dokładnego przebadania jej stanu celem ewentualnego odkrycia i konserwacji. Dotyczy to również medalionów na podłuczcu przejścia z pomieszczenia pod wieżami do nawy głównej. Kompozycja ta, aczkolwiek nowa, nie zasługiwała na zakrycie, tym bardziej że nie ucierpiała wcale w czasie pożaru.

Marjan Arszyński

²² Patrz przypis nr 16.

²³ Akta o.c. Teczka z lat 1890—95.

²⁴ Ibid.

²⁵ Za miernik jego kwalifikacji uchodzić może w pewnym sensie brak wzmianki w słowniku Thieme-Beckera.

²⁶ Z. Wolniewiczowa o.c.