

Elżbieta Kilarska, Maria Poksińska

Badania nad kolorystyką XVI-wiecznego pieca kaflowego z Dworu Artusa w Gdańsku

Ochrona Zabytków 41/4 (163), 244-255

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.

BADANIA NAD KOLORYSTYKĄ XVI-WIECZNEGO PIECA KAFLOWEGO Z DWORU ARTUSA W GDAŃSKU

Najcenniejszym zabytkiem ceramiki pomorskiej jest piec kaflowy wzniesiony na przełomie 1545 i 1546 r. Zdobił on wnętrze Dworu Artusa w Gdańsku do 1943 r. W latach 1943–1944 został częściowo rozebrany, a zdemonstrowane fragmenty ukryto. Odnalezione w 1945 r. przez polskich konserwatorów, powróciły do Gdańska.

W 1983 r. rozpoczęto prace konserwatorskie zmierzające do rekonstrukcji pieca. Towarzyszyły im badania historyczne, technologiczne i dokumentacyjne¹. Analiza kolorystyki pieca stanowiła jeden z etapów prac badawczych. Uzyskane wyniki miały służyć konserwatorom zarówno do odróżniania partii oryginalnych od późniejszych uzupełnień, jak też do podjęcia decyzji związanych z rekonstrukcją barwną tych fragmentów pieca, których pierwotny wygląd wskutek licznych przemalowań i zniszczenia polichromii trudno było określić. Kolorystyka samych kafli w ciągu wieków nie zmieniła się. Szkliva ołowiowo-cynowe barwione tlenkami metali: żelaza na złoty i brązowy, manganu na fioletowo i brązowy, miedzi na zielono, kobaltu na niebiesko po odcień czarnoniebieski, zachowały swą nasyconą, lśniąca barwę. Szkliva te, podobnie jak i białe szklivo ołowiowo-cynowe, kładzione były na delikatnej warstwie angoby². Na rzeźbionym cokole pieca³, wykonanym z piaskowca i wapienia, polichromia zachowała się w niewielkiej ilości, głównie w zagłębieniach reliefu. Na powierzchni pierwotnych, rzeźbionych elementów glinianych i pochodzących z XIX w. elementów ceramicznych, stanowiących obramowanie kafli, pozostała także niewielka ilość polichromii. Badania obejmowały również alabastrową płycinę przedstawiającą Dyla Sowizdrzała, gdzie występowały jedynie ślady opracowania malarzkiego. Zestawienie wyników badań z zawartymi w literaturze informacjami na temat kolorystyki pieca, ułatwiło podjęcie decyzji związanej z rekonstrukcją barwną tego obiektu. Ponadto uzyskany materiał może posłużyć do analizy polichromii innych zabytków kamiennych i ceramicznych z tego okresu.

Rys historyczny

Stan badań pieca jest zadziwiająco skromny. Podstawowe dane na temat jego historii zawarte są w monografii Paula Simsona *Der Artushof in Danzig und seine Bruderschaften, die Banken* wydanej w Gdańsku w 1900 r.⁴ Powtarzają je autorzy późniejszych wzmianek i omówień tego obiektu. Ten fragment, wielokrotnie już wykorzystywany, przytaczamy tu w całości.

„Podczas gdy Ławy ozdabiali dziełami plastyki i malarstwa większą, tylną część Dworu, to przednia jego część od okien aż po pierwsze jego pilastry po obu stronach, w których miała swe miejsce Rada i ławnicy pozostawała zrazu bez większej ozdoby. Natomiast zimą 1545/46 Rada poleciła wnieść ten wspianiał, 38 stóp liczący piec w północno-wschodnim narożu sali, który jeszcze dziś należy do najbardziej znanych i podziwianych dzieł sztuki Dworu Artusa. Mistrz garncarski, którego należy uważać za geniusza w swoim fachu, nazywał się Georg Stelzener. Udziałem jego stał się jak

na owe czasy dla rzemieślnika bardzo rzadki zaszczyt – 4 grudnia 1545 roku został przyjęty do Ławy Malborskiej, a w trzy dni później do Ławy Rajnolda. Lecz także on był głęboko przekonany o znaczeniu swego dzieła, gdyż do nazwiska swego w księdze bractwa Ławy Malborskiej dołączył słowa: w roku, w którym postawiłem piec w Dworze. Nie płacił natomiast opłaty dla bractwa. Również i Ława Krzysztofa okazała mu wyróżnienie, gdyż dała mu w zaszczytnym prezencie 4 talary na szaty. Cokół pieca wykonał mistrz murarski Wolf, a pomalował malarz Jost. Konstrukcję żelazną wewnątrz pieca, która łączyła między sobą kafle, dostarczył Hans Lickfett. Prace przy piecu trwały od listopada 1545 do marca 1546 roku. Koszty wyniosły około 500 marek. Wydaje się, że Ławy miały w tym skromny udział, przynajmniej w roku obrachunkowym 1545/46 znajduje się notatka przy Ławie Rajnolda o wydaniu 4 talarów joachimskich na wspomnienie prac przy piecu.

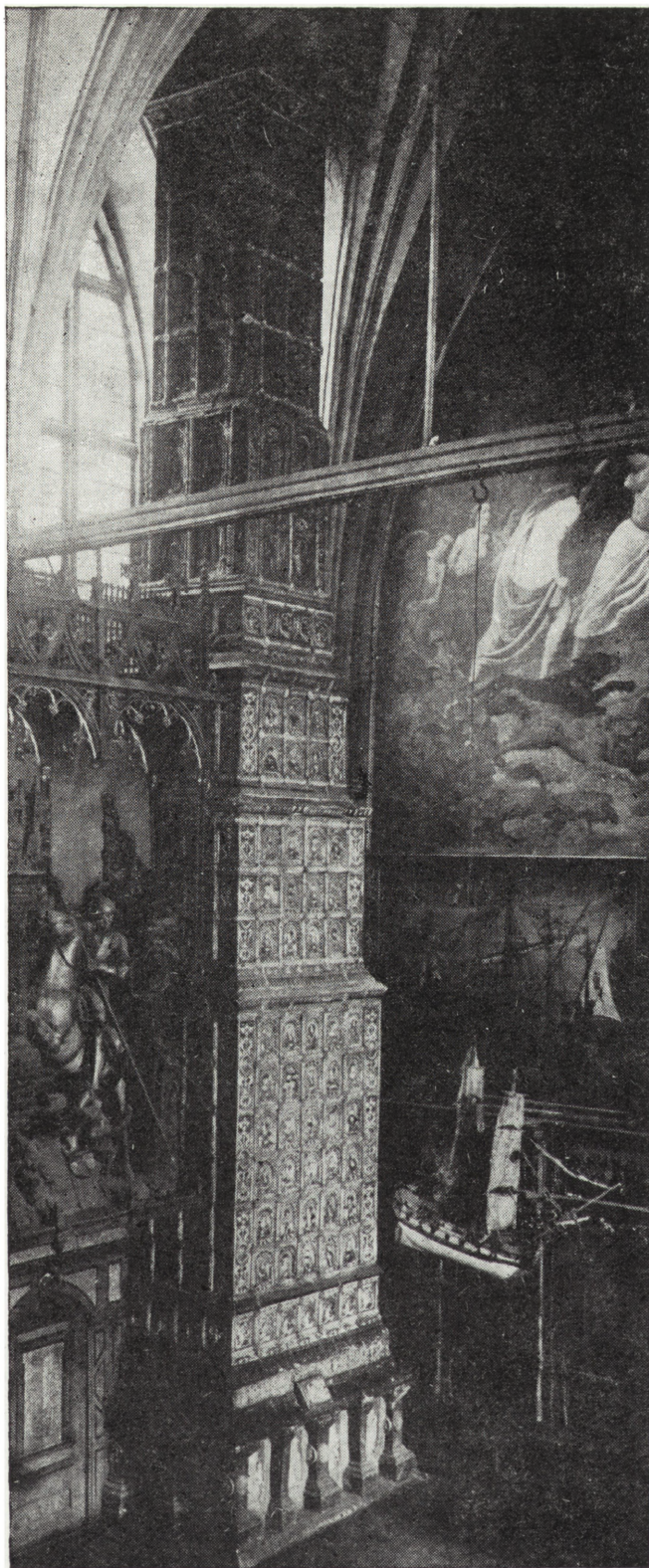
W tym miejscu można bliżej przyjrzeć się piecowi. Najniższą, obłożoną kamieniem do uskoku część wznoszącego się w 6 piętrach i znacznie ku górze zwężającego się ogromnego, wieżowego dzieła sztuki, tworzą czarne podpory w rodzaju pilastrów, pomiędzy którymi na czerwonym tle umieszczone są w reliefie damskie i męskie figury. Kolejno następuje dalszych 5 pięter składających się z tego samego typu kafli, oddzielonych między sobą białym ornamentem o motywach girlandowych. Wszędzie tło szkliwionych kafli jest ciemnożółte, na każdym znajduje się popiersie portretowe we wnętrzu arkady potraktowanej architektonicznie. W najniższym składającym się z kafli rzędzie, na wszystkich czterech stronach pieca, znajdują się postacie dzieci, w pozostałych popiersia mężczyzn i kobiet w charakterystycznych dla tego okresu kostiumach. Każdy kafel przedstawia inny obraz. Figury te niezmiernie przypominają portrety Łukasza Cranacha i jego szkoły, wydaje się, że niektóre portrety elektorów saksońskich mogły służyć jako wzory. Każdy portret jest od drugiego odmienny, tak że panuje ogromna różnorodność. Łącznie w górnych piętrach składających się z podobnych kafli znajduje się

¹ Już w 1971 r. opracowany został w Pracowni Projektów Oddziału Gdańskiego PKZ przez inż. arch. Kazimierza Macura szczegółowy projekt rekonstrukcji pieca. Dzięki prowadzonym ostatnio badaniom można było dokonać wielu istotnych korekt w tym projekcie. Między innymi dotyczy to kolorystyki nieszkliwionych elementów pieca: kamiennego cokołu i glinianych listew osłaniających spoiny.

² S. Skibiński, *Badania materiału ceramicznego pieca z Dworu Artusa w Gdańsku, 1984–1986*. Maszynopis (badania wykonano na zlecenie Konserwatora Zabytków Miasta Gdańska).

³ M. Poksińska, *Wyniki badań polichromii kamiennego cokołu, elementów glinianych oraz płyciny z przedstawieniem Dyla Sowizdrzała z pieca z Dworu Artusa w Gdańsku, 1984–1986*. Maszynopis (badania wykonano na zlecenie Konserwatora Zabytków Miasta Gdańska).

⁴ P. Simson, *Der Artushof in Danzig und seine Bruderschaften, die Banken*. Danzig 1900, s. 176–178.



1. Piec kaflowy z Dworu Artusa w Gdańsku, 1545–1546 (na podstawie P. Simson, „Der Artushof in Danzig und seine Bruderschaften”, s. 178 – repr. R. Petrajtis)

1. A tile-stove from the Arthus' Court in Gdańsk in 1545–1546 (after P. Simson, „Der Artushof in Danzig und seine Bruderschaften”, p. 178)

268 popiersi. Wykonanie tych obrazów jest bardzo czyste. Na górnym gzymsie najniższej odsadzki, na spoczywającym na pilastrach belkowaniu przedstawiona jest wykuta w marmurze postać leżącego mężczyzny, który przygląda się w lustrze swemu obnażonemu zadkowi. Według tradycji jest to Dyl Sowizdrzał. Piec zwieńczony jest herbem Gdańska; nad gzymsem cokolu został on jeszcze raz umieszczony podobnie jak herb Polski i Prus Zachodnich. Na narożach czworobocznego pieca biegną motywy arabeskowe. Przemysłna jest konstrukcja pieca. Kafle połączone są ze sobą tylko wewnętrznymi kotwami żelaznymi. Pojedyncze kafle ustawione są pionowo na sobie jeden na drugim tak, że spoiny biegną prosto od dołu ku górze, podczas gdy w zwykłym piecu górna spoina wypada pośrodku dwu niższych. Nigdy chyba nie służył ten piec praktycznym celom. Miał on wprawdzie otwór do palenia, ku ulicy Chlebnickiej, lecz otwór ten jest teraz zamurowany. Trudno przyjąć, by piec ten rzeczywiście kiedykolwiek był rozpalony. Już dawny sprawozdawca z XVII wieku powiada, że piec ten stoi tylko «pro forma» i nigdy nie będzie gorący”⁵.

W czasie gruntownej renowacji wnętrza Dworu Artusa w 1690 r. piec odnowiono na koszt 6 Ław⁶, a następną informacją dotyczącą tego obiektu pochodzi z 1831 r.: „W 1831 r. wielki piec został ponownie postawiony na miejsce, co pociągnęło za sobą koszta w wysokości 172 talarów”⁷.

Zawarte w pracy Paula Simsona informacje dotyczące pieca mają dla nas wielką wartość nie tylko ze względu na podane fakty historyczne, lecz i opis jego wyglądu. Opis ten powinien być jednak przyjmowany krytycznie, mimo że jego autorem jest znakomity badacz historii Gdańska.

H. F. Secker, w wydanym w 1915 r. opracowaniu *Die alte Töpferkunst Danzigs und seiner Nachbarstädte*⁸ ogranicza się do omówienia kaflarstwa w XVIII w. Ostatnia relacja z okresu, gdy piec stał na swoim miejscu, pochodzi z artykułu wydanego w 1940 r. W odróżnieniu od Simsona jej autor, Günter Wendt⁹, mówi o trzech swobodnie stojących ścianach pieca, co po-

⁵ Biblioteka Gdańska PAN Ms. 51 (Erasmus Schultetus?), *Observationes in Reinholdi Curicken Chronica*, k. 19 r. „Fornax immensa altitudinis exstat gegen dem Rathause über pro forma in dem Junckerhoffe nunquam calefit licet tria habeat foramina”. Podobnie sformułowaną informację zawiera późniejszy rękopis Albrechta Rosenberga (ur. 1675, zm. 1749). B. Gd. PAN Ms. 50.

A. von Rosenberg, *Anmerkungen zu Reinhold Curicken Secretarii (...) Historische Beschreibung der Stadt Danzig*, k. 18 r. (p. 30), „ad pag.: 54. lib.: 1. cap.: 23 1 lin.: 4. Junckerhoff. Fornax immense altitudinis exstat pro forma im Junckerhoffe, wird niemalseingeheizet, licet tria magna habet foramina.”

Za pomoc w korzystaniu z tych źródeł serdeczne wyrazy podziękowania zechce przyjąć mgr Jan Michał Krzemiński z Biblioteki Gdańskiej PAN.

⁶ P. Simson, *op. cit.*, s. 250.

⁷ P. Simson, *op. cit.*, s. 288, według Księgi Rachunkowej Ławy Malborskiej z lat 1767–1850; B. Schmid, *Die Denkmalpflege in Westpreussen 1804–1910*. Danzig 1910, s. 19.

⁸ H. F. Secker, *Die alte Töpferkunst Danzigs und seiner Nachbarstädte*. „Der Cicerone”, R. VII. Leipzig 1915.

⁹ G. Wendt, *Danziger Handwerkskunst zur Zeit der Frührenaissance*. „Weichselland Mitteilungen des Westpreussischen Geschichtsverens” 1940, R. 39, z. 1, s. 7–11.

twierdziły ukończone w 1985 r. badania architektoniczne cokołu i północno-wschodniego naroża sali¹⁰. Wykazały one, że dolna część pieca złożona z kafli portretowych przylegała do ściany, a górna część wznosiła się jako swobodna budowla wieżowa. Piec oglądany od frontu mógł robić wrażenie konstrukcji wieżowej. Poznanie jego budowy od strony zachodniej uniemożliwiała szczelnie osłaniająca ścianę pieca boazeria oraz umieszczona nad nią rzeźba Hansa Brandta przedstawiająca św. Jerzego i rozpięty nad rzeźbą rozbudowany baldachim. Od strony wschodniej dostęp utrudniała ława i ściana budynku.

Szczególnie ważne są dla nas uwagi G. Wendta dotyczące kolorystyki pieca, a zwłaszcza jego polichromii: „Cokół ukazuje jasnoszare półfigury na czerwonym tle; kolor obramowań jest jasnoszary, podczas gdy zdobne w szare medaliony krótkie filarki są prawie czarne”¹¹. W kompozycji kolorystycznej podkreślono jej bogactwo i brak większych, zlewających się plam. Naroża pieca, zdobione białym reliefem z delikatnymi żółtymi akcentami umieszczonymi na niebieskim tle, porównane są przez autora z wcześniejszą o osiem lat wspaniałą snycerką ram o tej samej kolorystyce, pochodzących z warsztatu mistrza Pawła.

Opracowanie Jana Chranickiego z 1969 r. *Gdańska ceramika artystyczna*¹², przynosi analizę architektoniczną pieca i jego kolorystyki. Autor podkreśla efekt strzeżoności uzyskany dzięki odmiennemu rozwiązaniu dwu zasadniczych części pieca. W pierwszej, „portretowej”, kolejne trzy skrzynie zmniejszały stopniowo swą wysokość, podczas gdy w drugiej „alegorycznej” wysokość kondygnacji ulegała gwałtownemu zwiększeniu. Dzięki temu zwolnionemu i przyspieszonemu rytmowi bryła miała jeszcze gotycki charakter. Autor zauważa też dążenie do zastosowania „złotego podziału”. Opis kolorystyki pieca oparty jest na kolorystyce kafli zdeponowanych w Muzeum Pomorskim oraz na materiałach ikonograficznych pieca. „W polichromii – obok przejrzystych polew oliwowych: zielonej, szafirowej, brunatnej i fioletowej – zastosowano polewy kryjące: białą cynową oraz złamane przez domieszkę bieli cynowej – jasnoniebieską, jasnożółtą i brązową. W tłach arkadowych pół kafli – podobnie zresztą jak w kaflach z wcześniejszego okresu – wykorzystany został naturalny brąz wypalanej gliny, przezierający poprzez bezbarwno szkliwo”. Po omówieniu kolorystyki glazur autor podaje następującą charakterystykę kompozycji kolorystycznej pieca.

„Ogólny efekt polichromii opierał się jak w średniowiecznych witrażach na zespołowym działaniu niewielkich plam barwnych; scalały je brązowe, złotawo iryzujące tła kafli, jasne listwy kryjące spoiny oraz ramy, jakie dla płaszczyzn pieca tworzyły ciemnoniebieskie, białym reliefem zdobione kafle krawężne”.

W katalogu wystawy, która prezentowana była w 1986 r. w Schallaburgu Polen im Zeitalter der Jagiellonen¹³ zwrócono szczególną uwagę na wizerunki władców na gdańskim piecu i ich pierwowzory graficzne. Spośród 11 przedstawień portretowych określić można wizerunki panujących: cesarza Karola V i jego małżonki Izabelli Portugalskiej, ówczesnego króla Czech i Węgier – Ferdynanda, elektorów saskich (tak jak to sugerował P. Simson) – Fryderyka Mądrego i Jana Fryderyka przedstawionego z małżonką Sybillą von Cleve oraz Filipa księcia Hesji. Przedstawienia wszystkich tych osób znane są zresztą z innych kafli z terenu Węgier,

Niemiec i Polski. Są wśród nich także powtórzenia kafli z Dworu Artusa¹⁴. Różnica głębokości kołnierzy kafli portretowych (9 i 26 cm) nasunęła przypuszczenie, że kafle o płytszych kołnierzach tworzyły pierwotnie trzecią skrzynię pieca o znacznie mniejszej szerokości, złożoną zaledwie z dwu warstw kafli. Kafle te zdecydowanie wyróżnia też odmienna kolorystyka o chłodniejszej tonacji barw, wśród których dominuje rozbielony błękit. Odmiennie jest także tło postaci – mniej żywe, w odcieniach piaskowo- i oliwkowożółtym¹⁵. Między kafkami dużego formatu, o rozbudowanych ramach architektonicznych tworzących w piecu jego czwartą kondygnację, pośród personifikacji cnót umieszczone zostały dwa kafle z herbem rodziny Loitzów. Wysokie położenie tych kafli w piecu mogło być powodem pomijania tego mieszczkańskiego herbu w dotychczasowej literaturze. Szymon I i Michał II, dwaj przedstawiciele bankierskiej i kupieckiej rodziny Loitzów ze Szczecina, osiedli w Gdańsku po poślubieniu córek Reinholda Feldstedta. Umieszczenie herbu Loitzów jako jedynego herbu patryjuszowskiego pozwoliło na wysunięcie przypuszczenia o ich udziale w finansowaniu kosztów budowy pieca. Nie mamy informacji na temat przestawiania pieca w czasie ostatniej renowacji Dworu Artusa w latach 1931–1934, lecz – jeśli wierzyć wierności szczegółowej dokumentacji Jakuba Deurera sporządzonej w latach 1943–1944 – to musiała być jednak przestawiana choćby górna część pieca¹⁶. Na rysunku na ścianie czołowej widoczny jest bowiem wspomniany herb Loitzów, którego nie widzimy na żadnej ze starszych fotografii pieca. W trakcie demontażu (1943–1944) wyposażenia Dworu Artusa rozebrano górną, wolno stojącą część pieca (po gzyms ponad ostatnią warstwę kondygnacji portretowych). Kafle przewieziono do refektarza klasztoru w Kartuzach, gdzie zostały odnalezione 27 czerwca 1945 r. przez polskich konserwatorów. Wraz z kafkami i fragmentami z pozostałej we wnętrzu Dworu Artusa części „portretowej” pieca zostały zgromadzone w ówczesnym Muzeum Pomorskim w Gdańsku, by oczekiwać na przewidzianą rekonstrukcję pieca. Obecnie, po zebraniu wszystkich ocalałych fragmentów, możemy powiedzieć, że z ok. 500 kafli, z których składał się pierwotnie piec, zachowało się 461.

¹⁰ J. Labenz, J. Gzowski, *Dwór Artusa – Wielki Piec – badania architektoniczne* (cokołu i przylegających do pieca fragmentów ścian budynku), wykonane w Pracowni Badań Urbanistyczno-Architektonicznych oddziału gdańskiego PKZ na zlecenie miejskiego konserwatora zabytków, Gdańsk 1984–1985.

¹¹ G. Wendt, op. cit., s. 10.

¹² J. Chranicki, *Gdańska ceramika artystyczna*. W: *Gdańsk – jego dzieje i kultura*. Warszawa 1969, s. 405–407.

¹³ E. Kilarska, *Der Kachelofen im Artushof in Gdańsk*. W: *Polen im Zeitalter der Jagiellonen 1386–1572*. Schallaburg 1986, s. 392–39.

¹⁴ Problemem tym zajmowała się wcześniej M. Piątkiewicz-Dereniowa; por. *Die Kachelkunst der Renaissancezeit auf dem Wawel*. „Keramos” 1977, z. 76, s. 242–246.

¹⁵ Odmienną kolorystyczną trzecią skrzynię pieca zaznaczył na swoim projekcie barwnym wykonanym w 1971 r. Kazimierz Macur. Odnotowanie dwu kafli portretowych z niskimi kołnierzami przez inż. J. Labenza i inż. J. Gzowskiego (w partii przyściennych północno-zachodniej) nasunęło przypuszczenie, że z kafli tych (być może wtórnie) wykonane zostały przyścienne naroża pieca.

¹⁶ J. Deurer, *Dokumentacja wyposażenia Dworu Artusa wykonana w trakcie demontażu w 1943–1944 r.* Egzemplarz przekazany przez dr Wolfganga Deurera, przechowywany w Gdańskim Ośrodku Dokumentacji Zabytków.



Ceglany cokół wraz z kamienną okładziną pozostał po odbudowie Dworu Artusa we wnętrzu budynku. W 1964 r. przeniesiono do Muzeum Pomorskiego płyciny z fryzu przy wtórnym osadzeniu płyciny z Dylem Sowizdrzałem, Prus Królewskich i Gdańska (fragment z herbem za ginął). Przeniesiono także płyciny figuralne osadzone pierwotnie w ścianie czołowej i zachodniej (mnich z pucharem, mniszka z różańcem i pucharem, para błaznów).

Czwarta płycina odnalazła się w 1984 r. w wyniku apełu nadanego przez Telewizję Gdańską.

W okresie powojennym zaginęła, niestety, płycina ze ściany zachodniej cokółu. Wykonany prawdopodobnie w czasie demontażu pieca odlew gipsowy pozwolił na jej wierną rekonstrukcję (przedstawiała ukazaną z profilu postać wieśniaka z dzbanem i sakiewką).

Już po wojnie zaginęły także okrągłe medaliony zdobiące co drugi słupek dźwigający kamienny gzyms.

Wszystkie zachowane elementy cokółu badano metodami fizykochemicznymi w celu ustalenia ich pierwotnej kolorystyki.

Badania kolorystyki pieca

1. Metody badań

Z elementów kamiennych (cokół pieca, płycina z Dylem Sowizdrzałem) i glinianych (obramowanie kaffli) pobrano próbki wielowarstwowej polichromii.

W celu określenia liczby warstw malarskich, ich wzajemnego ułożenia, grubości, barwy i struktury, wykonywano z próbek przekroje (naszlifty) zatapiając każdą próbkę w bloku żywicy „Duracryl O” SPOFA-DENTAL. Poszczególne pigmenty identyfikowano metodami mikrochemicznymi, po uprzednim wypreparowaniu pod mikroskopem każdej warstwy. Rodzaj pigmentu ustalano na podstawie prażenia na płytkach kwarcowych, rozpuszczalności w kwasach o różnym stężeniu, reakcji kroplowych, barwienia perły boraksowej oraz reakcji mikrokryskopowych. Dla wybranych próbek wykonano także spektralną analizę emisyjną oraz analizę chromatograficzną¹⁷. W badaniach mikroskopowych stosowano mikroskopy produkcji polskiej MB30 i radzieckiej MTC 1. Analizę spektralną wykonano na spektrografie kwarcowym Q-24, zakres widma 220–440 nm, wzorzec długości fali – widmo emisyjne żelaza, widmo emisyjne wzbudzano iskrą wysokonapięciową 10 800 V, 0,08 mH, 1200 pF.

Spoiwa w warstwach malarskich identyfikowano na przekrojach próbek w reakcjach z czernią amidową i ninhydriną. Wybrane próbki analizowano metodą chromatografii bibulowej¹⁸ i cienkowarstwowej¹⁹.

Tę ostatnią metodę wykorzystano do ustalenia obecności i rodzaju użytego oleju.



¹⁷ Z. Brochwicz i E. Mirowska, *Zastosowanie bibulowej chromatografii rozdzielczej do identyfikacji folii pozłotniczych w zabytkowych obiektach polichromowanych*. Materiały Zachodniopomorskie, t. XX. Szczecin 1974, s. 509–572.

¹⁸ Z. Brochwicz, *Badania nad identyfikacją spoiw białkowych w malarstwie ściennym*. Materiały z Konferencji w Gdańsku, 3–5 maja 1973, Warszawa 1973, s. 119–128.

¹⁹ E. Mirowska i I. Wiśniewska, *Zastosowanie chromatografii cienkowarstwowej do badań olejnych warstw malarskich*. Materiały Zachodniopomorskie 1979 t. XXV, s. 395–413.

2. Kaffle portretowe (fot. K. Augustyniak)

2. Tiles depicting portraits

2. Wyniki badań

A. Cokół pieca

Do analizy pobrano 81 próbek wielowarstwowej polichromii. Zróżnicowanie architektury cokołu i bogata forma rzeźby poszczególnych elementów kamiennych wymagały pobrania tak dużej liczby próbek. Ustalono w nich występowanie do 10 warstw malarskich. W większości analizowanych fragmentów polichromii występowała warstwa szarobłękitna. Ustalono jej obecność zarówno na fryzie, gzymsie, pilastrach, jak też w płycinach z przedstawieniami postaci. Obecność tej warstwy ułatwiła interpretację zebranego materiału. Szczegółowo analizowano warstwy leżące między warstwą szarobłękitną a podłożem (kamieniem).

Zakładając, że mogły występować różnice w kolorystyce poszczególnych części cokołu, wyniki analiz omówiono kolejno: fryz z herbami Gdańska, Polski i Prus Królewskich, następnie płycin figuralnych ze ściany czołowej i zachodniej cokołu i na koniec opisano elementy architektury cokołu, jak gzyms i pilastry.

Fryz

Warstwa 1 – tło i ornament, żółtobrunatna
Występują cząstki żółcieni, bieli, nieliczne czerni: masykot (PbO), kreda ($CaCO_3$), czern organiczna, spoiwo klejowe, miejscami niewielka ilość oleju lnianego.

Warstwa 2 – tło, błękit.

Azuryt $2CuCO_3 \cdot Cu(OH)_2$, spoiwo klejowe

Warstwa 2 – ornament, folia złota Au^0 na czerwono-brunatnym podkładzie o charakterze laserunkowym.
Występują cząstki żółcieni, czerwieni, bieli, czerni: ugier (glinokrzemiany, $Fe(OH)_3$, cynober (HgS), biel ołowiowa ($2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$), czern roślinna, spoiwa – olej lniany.

Warstwa 2 – ornament, czerwień

Cynober (HgS), spoiwo klejowe lub chuda tempera.

Warstwa 2 – tło, błękit

Biel ołowiowa ($2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$) + kreda ($CaCO_3$) + gips ($CaSO_4 \cdot 2H_2O$) niewielka ilość, spoiwo klejowe lub chuda tempera.

Warstwa 3 – ornament i tło, biel (przemalowanie)
biel ołowiowa ($2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$) + gips ($CaSO_4 \cdot 2H_2O$) Spoiwo – olej lniany (być może przeolejenie z warstwy 4).

Warstwa 4 – ornament i tło, szarobłękitna (przemalowanie)

Występują cząstki bieli, czerni, czerwieni: biel ołowiowa ($2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$), czern roślinna, spoiwo – olej ($CaSO_4 \cdot 2H_2O$), czern roślinna (duża ilość), cynober (HgS) (niewiele), spoiwo – olej lniany.

Płyciny z postaciami

Warstwa 1 – tło, postacie, architektura, żółtobrunatna

Skład warstwy analogiczny jak opisanej wyżej warstwy 1 fryzu.

Warstwa 2 – tło, błękit

Azuryt (jak w warstwie 2 fryzu).

Warstwa 2 – architektura nad postaciami, czerwień, cynober (jak w warstwie 2 fryzu).

Warstwa 2 – postacie, folia złota Au^0 na czerwono-brunatnym podkładzie (jak w warstwie 2 fryzu).

Złożono np. kielich trzymany przez mnicha, pasek sukni i berło trefnisa. Inne fragmenty postaci trudno zinterpretować, występuje barwa ugrowa lub szara.

Warstwa 3 – tło, postacie, architektura, szara (przemalowanie)

Skład warstwy odpowiada warstwie 3 fryzu. Barwa może być wywołana zabrudzeniem powierzchni lub częściowym szernieniem bieli ołowiowej.

Warstwa 4 – tło, postacie, architektura, szarobłękitna (przemalowanie)

Skład analogiczny jak warstwy 4 fryzu.

W dalszych przemalowaniach, np. karnacje postaci, miały barwę różową, habit mnicha był brązowy.

Elementy architektury cokołu

Warstwa 1 – wałki gzymsu, pilastry, żółtobrunatna

Skład analogiczny jak w opisanej wyżej warstwie 1 fryzu.

Warstwa 2 – wałki gzymsu, biała lub czerwona
Skład odpowiada warstwie 2 fryzu.

Warstwa 2 – tło pilastrów, czerwień
Czerwień żelazowa, Fe_2O_3 .

Warstwa 2 – pilastry, czerwień, miejscami czern
Cynober HgS (być może miejscami szerniasty).

Warstwa 3 – wałki gzymsu, pilastry, biała (przemalowanie)

Skład odpowiada warstwie 3 fryzu.

Warstwa 4 – wałki gzymsu, pilastry, szarobłękitna (przemalowanie)

Skład jak w warstwie 4 fryzu.

W kolejnych przemalowaniach warstwy białe, szare brunatne, czerwone.

Z wyżej zestawionego składu i kolejności warstw malarskich pochodzących z najwcześniejszego okresu polichromowania cokołu pieca wynika, że układ warstw w poszczególnych elementach kamiennych jest podobny. Bezpośrednio na kamieniu położona została warstwa żółtobrunatna (masykot, kreda, czern organiczna), która mogła stanowić rodzaj zaprawy lub warstwy wyrównującej kolorystykę kamienia. Jej skład potwierdziła analiza spektrograficzna wykazując występowanie Pb , Ca , Mg , Fe , Al , Si i Cu . Ten ostatni pierwiastek należy wiązać z warstwą następną, azurytem występującym w tle. Pojedyncze cząstki azurytu znaleziono w licznych próbkach pobranych z tła fryzu i tła za postaciami. Na warstwie żółtobrunatnej w partiach tła występował więc błękit. W partiach ornamentu występują złocenia. Złożono złotem płatkowym na wytrawie olejnej o ciepłym odcieniu czerwieni. Obecność złota oraz pokostu lnianego potwierdzono chromatograficznie. W skład warstwy wchodzi biel ołowiowa, ugier, cynober i czern roślinna. Poza złoceniami w rzeźbionych fragmentach fryzu występuje biel i czerwień. Biel składa



3. Polichromowana płyca przedstawiająca Dyla Sowizdrzała (fot. K. Augustyniak)

3. Polychromed panel depicting Till Eulenspiegel



4. Fragment fryzu w górnej partii cokolu pieca, herb Polski (fot. K. Augustyniak)

4. Detail of the frieze in the top of the stove's plinth, emblem of Poland

się z bieli ołowiowej, kredy i niewielkiej ilości gipsu. Czerwień to cynober. Taka sama czerwień pokrywa fragmenty architektury widoczne za postaciami występującymi na płycinach w dolnej części cokołu. Opisane warstwy traktujemy jako oryginalne. W żadnej z nich nie znaleziono pigmentów wprowadzonych do palety malarskiej w XVII–XIX w., a w XVI w. jeszcze nie znanych. Można zakładać, że oryginalna polichromia cokołu utrzymana była w kolorach błękitu, czerwieni, bieli i złota.

Opisaną polichromię pokrywa warstwa bieli, która jest mieszaniną bieli ołowiowej z gipsem. Można ją traktować jako pierwsze przemalowanie cokołu lub jego podkład pod dość grubą warstwę szarobłękitną występującą we wszystkich badanych elementach cokołu. Jest to olejna warstwa zawierająca biel ołowiową, kredę, gips, dużą ilość czerni roślinnej i niewielką cynobru.

W następnych przemalowaniach cokół bielono lub różnicowano kolorystycznie poszczególne fragmenty wprowadzając ugrową żółcień, zieleń, róż, ciemny błękit w ornamentcie. Tło w przemalowaniach miało barwę białą, czerwoną lub błękitną.

B. Wyniki badań elementów glinianych i ceramicznych umieszczonych wokół kafli

Analizowano 10 elementów glinianych datowanych na XVI w. (fot. 7) oraz 3 elementy ceramiczne określane jako późniejsze (XIX w. fot. 8)²⁰. Podobnie jak w wypadku cokołu pieca, zmierzano do odtworzenia oryginalnej kolorystyki tych detali. Ustalano także różnice w sposobie polichromowania elementów glinianych i ceramicznych, wskazujące, iż te ostatnie nie są oryginalne. Badania wykazały występowanie w elementach glinianych od 3–11 warstw malarskich, natomiast w ceramicznych liczba warstw nie przekraczała 3.

Elementy gliniane

Warstwa 1 – tło i ornament, biel
Warstwa jest gruba, kładziona trzykrotnie. Występują cząstki bieli i nieliczne czerni, kreda (CaCO_3), czerni roślinna, spoiwo – klej zwierzęcy.

Warstwa 2 – ornament, folia złota Au^0 na wytrawie olejnej.

Warstwa 2 – ornament, błękit
Smalta ($\text{CoO} \cdot n \text{K}_2\text{SiO}_3$), spoiwo klejowe.

Warstwa 2 – ornament, czerwień
Występują cząstki czerwieni i nieliczne bieli, cynober (HgS), kreda (CaCO_3), spoiwo klejowe.

Następne warstwy traktujemy jako przemalowania.

Warstwa 3 – tło i ornament, biel
Węglan wapnia (CaCO_3), prawdopodobnie pobiała wapienna.

Warstwa 4 – ornament, czerwień
Występują cząstki bieli i dwóch rodzajów czerwieni, kreda (CaCO_3), czerwień żelazowa (Fe_2O_3), minia (Pb_3O_4).

Warstwy 5–11 to dalsze przemalowania, w których występuje biel, szarość, czerwień i żółcień.

Na elementach glinianych zachowało się znacznie więcej polichromii niż na cokole pieca, stąd choć liczba warstw malarskich jest zbliżona, łatwiejsze było ustalenie kolorystyki tych detali. Pierwotnie wszystkie elementy pokryto grubą warstwą białej zaprawy kredowo-klejowej (klej glutynowy), którą nakładano w trzech warstwach. Wyrównywała ona powierzchnię tych elementów wykonanych z niewypalanej gliny i włóknistego wypełniacza (włókna roślinne i zwierzęce, wełna). Na zaprawie malowano klejowymi farbami: błękitem (smalta), czerwienią (cynober). Niektóre partie ornamentu złożono złotem płatkowym kładzionym na wytrawie olejnej. Analiza poszczególnych fragmentów wykazała, że błękit występuje w partiach roślinnych ornamentu, czerwień w stylizowanych łodygach, dzbanach, natomiast złocenia w pręcikach kwiatów, rozetkach. W tych ostatnich znaleziono resztki złocień wokół twarzy, natomiast w partiach samych twarzy pozostała wytrawa olejna, co sugeruje występowanie złocień także w tych fragmentach. W tworzących obramowanie kafli elementach glinianych wyróżniał się czerwono-złoto-błękitny ornament na białym tle.

Rodzaj zidentyfikowanych w najwcześniejszych warstwach pigmentów nie zaprzecza oryginalności tych warstw.

Warstwy następne można więc traktować jako wielokrotne przemalowania. Ich charakter wskazuje na co najmniej czterokrotne przemalowanie detali, przy czym w późniejszym okresie pokrywano je w całości bielą, nie różnicując kolorystycznie.

Analiza polichromii elementów ceramicznych (XIX w.) wykazała występowanie tylko trzech warstw malarskich. Na podłożu ceramicznym leży cienka warstwa białej zaprawy pokryta w całości farbą o barwie różowej. Na niej położono warstwę lakieru. Kolorystyka tych elementów nie odpowiada oryginalnej kolorystyce elementów glinianych, a liczba warstw (jedynie 3), stan zachowania oraz brak przemalowań wskazują, iż elementy te pochodzą z późniejszych napraw pieca.

C. Wyniki badań płyciny z przedstawieniem Dyla Sowizdrzała

Polichromia tego elementu zachowała się jedynie we fragmentach. Analizowano 10 próbek w celu porównania kolorystyki tego elementu z opisanymi wcześniej elementami cokołu i glinianych listew otaczających kafele.

Ustalono występowanie 8 warstw malarskich w próbce pobranej z karnacji i 3–5 w pozostałych próbkach.

Warstwa 1 – tło i postać, biała miejscami brunatna

Występują trzy rodzaje bieli: biel ołowiowa $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$, kreda CaCO_3 ; biel barytowa BaSO_4 , spoiwo klejowe lub temperowe.

Analiza chromatograficzna wykazała występowanie zarówno białek, jak i oleju lnianego.

²⁰ Jak wskazują fotografie archiwalne, listwy z wysuszonej gliny zachowały się do 1943 r. w górnej „alegorycznej” części pieca. Miały one zaokrąglony profil, dość silnie występujący przed lico kafele i miękko modelowaną, odcisniętą z formy bogatą dekorację ornamentalną. W części portretowej pieca wymieniono je prawdopodobnie w latach 1828–1831 na listwy ceramiczne z kremowożółtej, drobnoziarnistej gliny, dekorowane ornamentem nawiązującym w sposób uproszczony i schematyczny do rysunku oryginalnych listew.

Warstwa 2 – postać, wielobarwna:

- czerwona (minia + cynober, Pb_3O_4 + HgS) występuje na kołnierzu i mankietach kaftana,
- niebieskozielona (błękit organiczny + biel barytowa, $BaSO_4$) pokrywa kapelusz i spodnie,
- różowa (cynober + biel ołowiowa + biel barytowa) występuje w karnacji,
- ciemnoszara (czern kostna + biel ołowiowa) pokrywa włosy,
- szara (biel ołowiowa) pokrywa koszulę.

Na warstwie tej położona została cytrynowożółta warstwa zawierająca żółcień neapolitańską $Pb_3(SbO_4)_2$, spoiwo warstwy temperowe.

Stan zachowania polichromii nie pozwala na odtworzenie kolorystyki tego elementu. Z wykonanych analiz wynika, że był on dwu- lub trzykrotnie przemalowywany. Jego pierwotna kolorystyka nie odpowiada oryginalnej kolorystyce cokołu i glinianych listew. Także przemalowania nie odpowiadają kolorystyce wymienionych elementów. Występująca w przemalowaniu kaftana warstwa cytrynowożółta zawiera żółcień neapolitańską, której najwcześniejsza recepta pochodzi z 1758 r. Występująca w warstwie zaprawy sztucznie strącana biel barytowa dopiero od 1850 r. znajduje szersze zastosowanie jako wypełniacz w zaprawach malarskich.²¹

Wszystkie te dane potwierdzają wtórne użycie tego elementu.

3. Podsumowanie badań

Piec z Dworu Artusa, w świetle zebranej literatury i badań doświadczalnych, jest wielobarwną bryłą o niezwykle konsekwentnym opracowaniu kolorystycznym. Kompozycja kolorystyki kafli tworzy całość z kolorystyką listew stanowiących ich obramowanie oraz polichromię cokołu.

Kolorystykę kafli cechuje typowa dla kaflarstwa tego okresu wielobarwność. Powtarza się ta sama, uzależniona od ówczesnej technologii, gama kolorystyczna²², żółcienie, błękity, zielenie, fiolety i brązy od bardzo jasnych do brązowoczarnych. Jako elementu kompozycji kolorystycznej użyto też szkliska ołowiowo-cynowego o odcieniu różowym lub śnieżnobiałym. Przy bogatej i niepowtarzającej się kompozycji kafli figuralnych uniknięto łączenia się sąsiadujących kolorów. Wymagało to dużego kunsztu od zduna. Glazura nie zacierza bogatego reliefu kafli – przedstawień figuralnych i rozbudowanych, wzbogaconych postaciami obramowań architektonicznych.

Jako analogie dla kolorystyki pieca wymienić można następujące obiekty wiązane z warsztatami norymberskimi: piec portretowy z twierdzy Coburg (1530–1540)²³ i dużego formatu (23×71 cm) kafle z całopostaciowymi wizerunkami panujących, pochodzące z tego samego dziesięciolecia co piec z Dworu Artusa. Z terenu Polski przypomnieć można wczesnorenesansowe kafle wawelskie oraz nieco późniejsze kafle portretowe będące powtórzeniami gdańskich²⁴.

Widoczne na kilku kaflach, wyraźnie przypadkowe, złocenia nie są też zjawiskiem wyjątkowym w kaflarstwie europejskim. Ślady złocień zachowały się także na wymienionym już piecu, z tondami przedstawiającymi głowy monarchów, w Coburgu²⁵. Także wczesnorenesansowe piece wawelskie były złoczone, co widoczne jest na zachowanych fragmentach kafli i znajduje potwier-



5. Płyцина z postacią mnicha, z dolnej partii cokołu pieca (fot. K. Augustyniak)

5. Panel with a figure of a monk in the bottom part of the stove's plinth

²¹ W. Ślesiński, *Barwniki stosowane do celów artystycznych (zarys historyczny)*. Zeszyty Naukowe ASP w Krakowie 1977, z. 10, s. 5–17. Występująca w zaprawie biel barytowa ma drobną, równą cząstkę. Analiza spektrograficzna nie wykazała obecności strontu, który w postaci $SrSO_4$ występuje w bieli barytowej mineralnego pochodzenia. Użyta w zaprawie biel jest więc sztucznie otrzymywana.

²² M. Piątkiewicz--Dereniowa, *Kafle wawelskie okresu wczesnego renesansu*. Studia do dziejów Wawelu 1961, t. II, s. 333–337.

²³ Na piecu tym przedstawiony był wizerunek Zygmunta Staroego według medalu Hansa Schwarza z 1527 r. R. Franz, *Der Kachelofen, Czaz*. 1969, s. 80–83, tabl. barwna nr 3, il. 204 (z portretem Zygmunta Staroego).

²⁴ M. Piątkiewicz--Dereniowa, *Die Kachelkunst...*, op. cit., s. 15–26.

²⁵ R. Franz, op. cit., s. 81. Złocenia na wytrawę olejną.



6. Płyciny z postaciami błaznów (fot. K. Augustyniak)

6. Panels with figures of clowns



dzenie w rachunkach²⁶. O ile więc kolorystyka kafli jest znana i typowa dla okresu powstania pieca, to dopiero badania polichromii cokołu pieca i osłaniających wszystkie fugi glinianych listew, przyniosły nieznane dotąd informacje o ich pierwotnej kolorystyce.

Gliniane ornamentalne listwy osłaniające pierwotnie wszystkie fugi pieca oraz umieszczone na ich skrzyżowaniu gliniane rozety i maseczki pokrywa polichromia w kolorach czerwieni, błękitu, bieli i złota. Biel jest tłem barwnego ornamentu. Wykorzystano tu barwę grubej zaprawy, którą w trzech warstwach pokryto całe listwy. Złotem płatkowym kładzionym na wytrawie olejnej pozłożono niektóre fragmenty ornamentu (pręciki kwiatów, rozetki), po czym pozostałe partie ornamentu pokryto błękitem (liście) i czerwinią (łodygi, dzbany). Reliefowe listwy dzięki swej ostrej, kontrastującej z glazurami kolorystyce tworzyły ramy dla poszczególnych kafli, a jednocześnie wprowadzały wyrazisty podział całych ścian pieca, które zamknięte były po bokach kaflami narożnymi o białym ornamentem (z delikatnymi akcentami żółtymi) na niebieskim tle. Czytelny podział bryły pieca i jego ścian charakterystyczny jest dla kaflarstwa wczesnego renesansu.

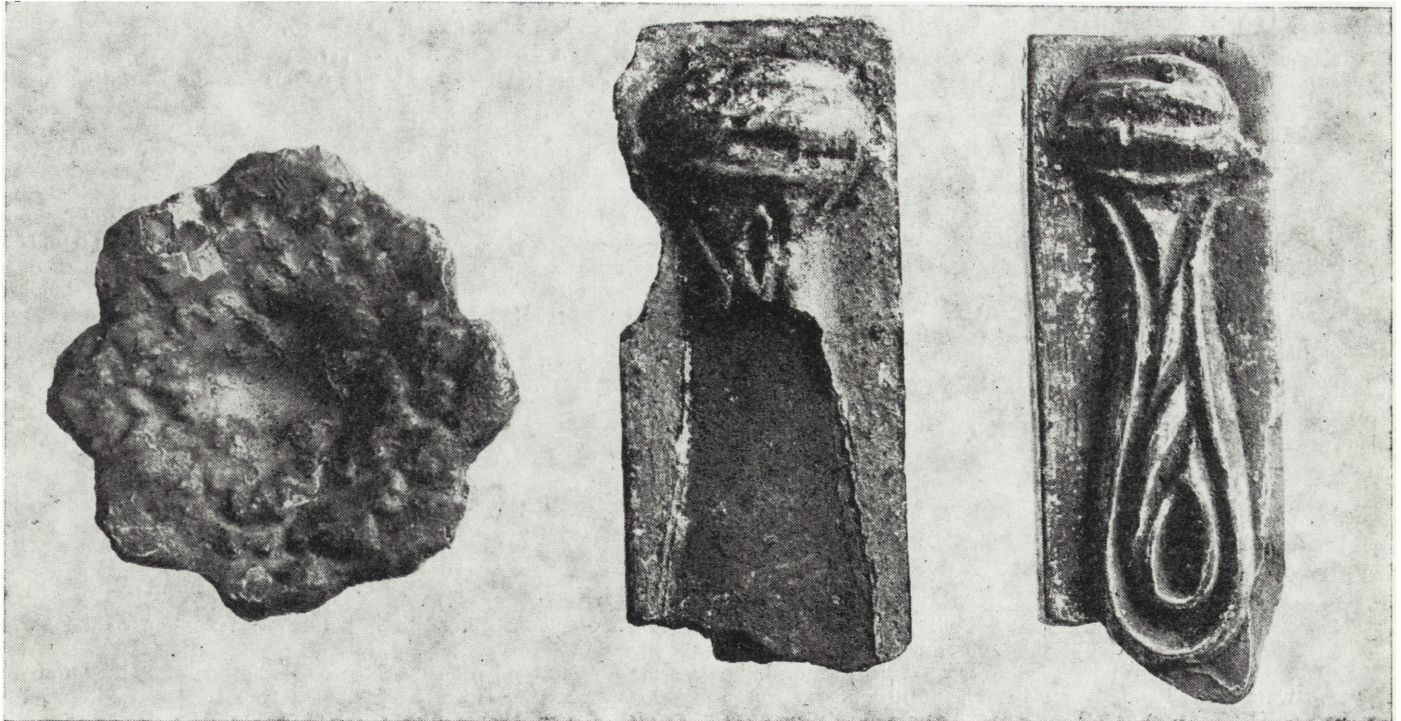
W literaturze nie znaleziono wzmianek potwierdzających opisaną wyżej kolorystykę glinianych listew, a wymieniane przez autorów kolory odpowiadają później-

²⁶ T. Mańkowski, *Dzieje wnętrz wawelskich*. Warszawa 1952, s. 19–20; M. Piątkiewicz-Dereniowa, *Kafle wawelskie...*, op. cit., s. 336: „Efekt kolorystyczny podnosiły złocenia, niekiedy bardzo obfite. Płatki złota w kształcie małych kwadracików o boku około 1,5 cm zdobią powierzchnię kafli, podkreślając żywe barwy szkliwa. Malarz złocąc piec nie brał pod uwagę tematyki kafli. Potwierdzają to choćby wizerunki królów, gdzie płatki złota położono na mniej istotnych miejscach, jak architektura czy draperie, a nie na koronie, berle i jabłku królewskim”; s. 350: „Do złocenia kafli użyto dwóch rodzajów złota malarskiego w płatkach: droższego „feyngoltu” (zwanego „aurum bonum”) i tańszego „czwisgoltu”. Pracę pozłotniczą wykonywali ci sami malarze, którzy malowali piece. Zdobienie pieca wymagało znacznej ilości złota. Tak np. na pozłocenie pieca w Kurzej Stopie otrzymał malarz Sebald Singer trzy funty „czwisgoltu”, a na dwa wspomniane poprzednio piece w komnatach królowej zużyto cztery funty złota. Ślady złota widniejące na zaprawie glinianej wskazują, że kafle złocono już po postawieniu pieca”. Por. też. s. 342 i 349.



7. Rzeźbione listwy gliniane tworzące obramowanie kafli, XVI w. (fot. A. Skowroński)
7. Carved glue lintels framing the tils, 16th century

8. Rzeźbione listwy ceramiczne, wtórne, XIX w. (fot. A. Skowroński).
8. Carved glue lintels, re-made, 19th century



szym przemalowaniom pieca, J. Chranicki²⁷ wspomina o „jasnych listwach”, nie różnicując ich kolorystycznie. Także u P. Simsona²⁸ znajdujemy wzmiankę o „białych listwach między kafłami”. Odnosi się to do prostych listew dziewiętnastowiecznych; rzeźbione listwy gliniane nie były im znane.

Podobnie jak o malowaniu fug, tak i o malowaniu cokołów pieców pisze w swej pracy o kafłach wawelskich M. Piątkiewicz-Dereniowa²⁹: „Najczęściej nadawano im wygląd kamienia lub marmuru (*malowanie lapideo lub marmoreo colore*). Malowano również przypiecki, a niekiedy nawet ściany wokół pieca”.

G. Wendt³⁰ pisze o piecu z Dworu Artusa: „Cokół ukazuje jasnoszare półfigury na czerwonym tle; kolor obramowania jest jasnoszary, podczas gdy niskie pilastry pomiędzy nimi, ozdobione częściowo szarymi medalionami są czarne”. Podobną kolorystykę podaje P. Simson: „na czerwonym tle figury damskie i męskie, pilastry cokołu czarne”. Badania potwierdziły występowanie czerwieni jedynie w górnej partii tła za postaciami. Pokryto nią stylizowane łuki architektoniczne, natomiast w dolnej partii tła za postaciami występuje błękit. Nie udało się określić jednoznacznie polichromii samych postaci. Pokrywa je farba o barwie ugrowej lub szarej, co byłoby zgodne z literaturą, lecz ponadto znaleziono tam fragmenty złocień (pasek sukni, berła błaznów).

Wymienieni autorzy wspominają również o czarnych lub prawie czarnych pilastrach. Według badań doświadczalnych miały one, podobnie jak inne elementy architektury cokołu (gzyms), barwę czerwoną. Brak w literaturze informacji o barwach innych fragmentów cokołu. Doświadczalnie udało się określić sposób polichromowania kamiennego fryzu biegnącego nad gzymsem. Na błękitnym tle ornamentu odcinał się czystymi barwami czerwieni, bieli i złota. Kolory użyte w opracowaniu cokołu pieca i glinianych listew były więc takie same.

Jaskrawa kolorystyka zwracała uwagę widza na satyryczne przedstawienia na cokole, gdzie zakonnik i zakonnica umieszczeni byli obok pary błaznów i chłopca. We fryzie zamykającym cokół, w ścianie czołowej znajdowały się trzy herby: herb Polski, herb Prus Królewskich oraz herb Gdańska (fragment płyciny z tym herbem zaginął).

Tarcza z orłem polskim pokryta jest czerwinią. Podobnie malowane jest półkoliste, ceramiczne zwieńczenie pieca z herbem Gdańska, gdzie szkliwo zastąpiono polichromią kładzioną na zimno. Podobną praktykę stosowali zduni krakowscy, którzy tła tarcz herbowych pokrywali zgodnie z zasadami heraldyki czerwinią (tlenkiem żelaza) lub zastępowali kolor czerwony niebieską glazurą³¹.

Wspomnieć też trzeba o przedstawieniach pieca w dawnym malarstwie. Znane są dwa widoki wnętrza

Dworu Artusa z bryłą pieca w głębi, oba oglądane z południowo-zachodniego naroża sali. Na wcześniejszym obrazie Domenica Quaglio z 1833 r. widok pieca przecina jeden z filarów dźwigających gwiaździste sklepienie, a w górnej części drewniane ściąggi. W mrocznym narożu (okno zamurowane jest do drugiego śłemia) rysuje się smukła sylweta pieca w szarobrazowej tonacji. W kolorystyce cokołu na szarym tle zaznaczone są ciepłe w tonacji, piaskowożółte filarki.

Na późniejszym obrazie Johana Karola Schultza (ok. połowy XIX w.) okno zamurowane jest tylko do trzeciego od góry śłemia, wewnątrz rozjaśnia światło odbite od elewacji kamienic przy ulicy Chlebnickiej. Piec przysłonięty jest w dolnej „portretowej” części przez figurę Augusta III stojącą pośrodku sali (na obrazie D. Quaglio stała ona jeszcze w południowo-zachodnim narożu). W sylwetce pieca widoczne są niebieskie naroża kafli krawężnych i jasne fugi.

Obrazy prezentują więc już piec po przemalowaniu cokołu i i częściowej wymianie listew. W relacjach odwiedzających Dwór Artusa w Gdańsku odnajdujemy słowa zachwytu nad piecem. Nie przynoszą one jednak żadnych, ważnych dla nas informacji³².

W *Dziejach wnętrza wawelskich* T. Mańkowski³³ podkreśla integralny związek pieców z kolorystyką portali. Tak może było i w Dworze Artusa, gdzie wspaniała snycerka (jak już wspomniano: biały relief umieszczony na błękitnym tle) mistrza Pawła i Adriana Kafrycza znalazła współbrzmiający ton z błękitem, bielą, czerwinią i złoceniami występującymi w cokole i listwach pieca.

mgr Elżbieta Kilarska
Muzeum Narodowe w Gdańsku

dr Maria Poksińska
Instytut Zabytkoznawstwa
i Konserwatorstwa UMK w Toruniu

²⁷ J. Chranicki, op. cit., s. 407.

²⁸ P. Simson, op. cit., s. 117.

²⁹ M. Piątkiewicz-Dereniowa, *Kafle wawelskie...*, op. cit., s. 350.

³⁰ G. Wendt, op. cit., s. 10.

³¹ M. Piątkiewicz-Dereniowa, op. cit., s. 336.

³² Martona Csombora *podróż po Polsce*. Warszawa 1967, s. 67, Węgierski nauczyciel, który w latach 1616–1618 odbył podróż po Polsce, w opisie wyposażenia Dworu Artusa wspomina: „Piec jest wielki na dwanaście łokci”. J. Bernoullis, *Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preussen, Curland, Russland und Polen in den Jahren 1777 und 1778*. Leipzig 1779, s. 156: „Einer sehr gro en und alter Art zierlichen Ofen”.

³³ T. Mańkowski, *Dzieje wnętrza wawelskich*. Warszawa 1952, s. 19.

STUDIES ON THE COLOURING OF THE 16TH-CENTURY TILE STOVE FROM THE ARTHUS' COURT IN GDAŃSK

A tile stove from the Arthus' Court, built in 1545–1546, is the most valuable example of the Pomeranian ceramics. In 1943–1944 free-standing part of the stove was dismantled. The tiles were transferred to a cloister in Kartuzy. They were uncovered in 1945. The tiles and non-disassembled part of

the stove were preserved with the reconstruction of the stove in mind.

In 1983 conservation work was initiated with the aim to reconstruct the stove. At the same time conservation, technological and documentation work was carried out. The analysis

of the colouring of the stove was one of the stages of research work. Physical and chemical examinations covered polychromy of a stone plinth, clay listels constituting the framing of the tiles and an alabaster panel placed at its moulding. Detailed results of the studies made by the author are presented in this article. Results of the studies as well as

information contained in literature on the colouring of the stove made a colour reconstruction of the object much easier. Moreover, the obtained research material may be employed in the analysis of polychromy of other stone and ceramic objects of that period.

BOGUSŁAW SZMYGIN

ZABYTEK ARCHITEKTURY JAKO ZNAK

Nie będzie chyba zbyt dużym uproszczeniem stwierdzenie, że ostatni wielki spór o metodę, o sposób podejścia i postępowania z zabytkami architektury miał miejsce po ogłoszeniu przez prof. J. Zachwatowicza programu odbudowy po kataklizmie II wojny światowej. Przyjęty wówczas program określający zasady postępowania ze zniszczonymi zabytkami okazał się bardzo żywotny. Jego konsekwencją była restytucja Zamku Królewskiego w Warszawie, dokonanie wielkie i słuszne z wielu powodów, ale również przejawiająca się w codziennej praktyce skłonność do odbudowywania tam, gdzie mogły i powinny być zastosowane inne zabiegi konserwatorskie.

Skłonność do odbudowy, zabiegu łatwiejszego, mniej żmudnego i pozornie efektywniejszego w powszechnym odbiorze, rozciągnęła się na całe dziesięciolecie i nadal niezupełnie wygasta.

Odbudowana warszawska Starówka czy gdańskie Głównie Miasto w kształcie uznanym przez świat, popyt za granicą na pracę naszych konserwatorów działały uspokajająco i nie inspirowały do intensywnych badań nad doktryną konserwatorską.

Jak napisał A. Misiorowski¹, „owocnie prowadzona działalność praktyczna opiera się na empirycznie wypracowanych zasadach metodycznych, umiejętnościach technologicznych i manualnych”.

To jednak zdaje się nie wystarczać. W „Ochronie Zabytków” pojawiły się artykuły T. Chrzanowskiego, A. Misiorowskiego i J. Tajchmana² omawiające kwestie podstawowe ochrony zabytków. Każdy z wymienionych autorów porusza inne zagadnienia, ale publikacje te łączą widzenie pryncypiów. Autorzy ci zabrali głos nie tylko, by podzielić się swoimi doświadczeniami, ale również z przekonania, że owe pryncypia należy zmieniać lub ciągle jeszcze wyjaśniać i przypominać. Można z tego wysnuć wniosek, że dyskusja o podstawach teoretycznych i filozoficznych ochrony zabytków, a nawet o rozumieniu pewnego zjawiska, jakim jest zabytek architektury, jest nadal celowa.

Wszelka dyskusja jest, jak wiadomo, łańcuchem pytań i odpowiedzi, przy czym waga i charakter odpowiedzi zależy od wagi i charakteru pytań. Jeżeli przyjmujemy to stanowisko, to zgodzimy się, że sprawą podstawową dla poznania danego problemu jest sposób widzenia, zainteresowania, wiedza i oczekiwania pytającego. Te cechy nie tylko określają, ale i ograniczają odpowiedź, a tym samym dyskusję. Gdybyśmy ograniczyli pytania tylko do oczekiwań przeciętnego właściciela czy użytkownika obiektu zabytkowego – kierownika przyszłego domu kultury w adaptowanej kamienicy, dyrekcji PGR remontującej dworek na przed-

szkole czy księdza nadzorującego modernizację kościoła – to efekt konserwacji tych obiektów odbiegałby od ogólnie przyjętych zasad. Inaczej na te pytania odpowiedzą ludzie zawodowo zatrudnieni przy konserwacji zabytków.

Każdy kto pracował w PP PKZ lub obserwował pracę tej firmy wie, jak różne są oczekiwania specjalistów z różnych branż. Jak różne jest widzenie obiektu przez konstruktora, przez instalatora sanitarnego, przez sztukatora. Ile trudu wymaga podporządkowanie ich oczekiwań całościowej wizji odpowiedzialnego za końcowy efekt architekta-konserwatora. To właśnie architekt-konserwator jest instancją decydującą i ostateczną (pomiaram tu jako nieistotne z punktu widzenia tych rozważań wymagania inwestora).

Można w związku z tym postawić pytanie: czy jego widzenie, jego oczekiwania są doskonałe? Czy nie można ich jeszcze uzupełnić, wzbogacić?

Walter Frodl³ zwrócił uwagę, że rozwój historii sztuki wywiera wpływ na rozumienie konserwacji zabytków. W ramach historii sztuki prowadzone są od kilkudziesięciu lat owocne próby analizy dzieł sztuki za pomocą metod semiotycznych. Właśnie ten sposób można również zastosować do analiz obiektu zabytkowego. Omówienie tej propozycji warto rozpocząć od przypomnienia informacji o samej semiotyce.

Semiotyka, lub inaczej semiologia, jest „nauką polegającą na badaniu życia znaków na łonie życia społecznego oraz dociekanie z czego znaki się składają i jakie prawa nimi rządzą”⁴. Znakiem natomiast, w najszerszym pojęciu, jak to rozumiał klasyk semiotyki – Ch. S. Peirce, jest „cokolwiek”, każdego rodzaju byt lub też „coś, co w jakikolwiek sposób daje dowolne określone pojęcie o jakimś przedmiocie”⁵. Znakiem może być więc wszystko – zdarzenie, zjawisko, rzecz (a więc również dzieło sztuki i również zabytek).

O tym, że człowiek żyje w świecie znaków, wiedzieli już greccy filozofowie. Oni też jako pierwsi zastana-

¹ A. Misiorowski, *Rozważania nad kształtem prawa o ochronie dóbr kultury*, „Ochrona Zabytków” 1986, nr 2.

² T. Chrzanowski, *Waloryzacja zabytków – wspomnienia, doświadczenia, refleksje*, „Ochrona Zabytków” 1986, nr 2; A. Misiorowski, *Rozważania nad kształtem...*, op. cit.; J. Tajchman, *Badania i prace projektowe w zabytkach architektury w świetle ogólnej problematyki ochrony i konserwacji zabytków*, „Ochrona Zabytków” 1985, nr 3–4.

³ W. Frodl, *Pojęcia i kryteria wartościowania zabytków*, Warszawa 1966, s. 11.

⁴ J. Pełc, *Wstęp do semiotyki*, Warszawa 1984. Określenie semiotyki przytacza J. Pełc za F. de Saussure’em.

⁵ Tamże, s. 71.