

# Monika Bogdanowska

---

## Poznanie-interpretacja-konserwacja dzieła sztuki na przykładzie rzeźby "Matka Boska" ze Staromieścia

---

Ochrona Zabytków 45/3 (178), 139-143

---

1992

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## POZNANIE – INTERPRETACJA – KONSERWACJA DZIEŁA SZTUKI NA PRZYKŁADZIE RZEŻBY „MATKA BOSKA” ZE STAROMIEŚCIA



We wczesnym średniowieczu miasto Lelów było centrum władzy kościelnej i świeckiej. Już dokumenty z 1343 r. wzmiankowały miasto jako *Antiqua Civitas Lelov*, lokowane na prawie magdeburskim w 1314 r. Książę Kazimierz Kujawski utworzył tam siedzibę powiatu i starostwa grodowego. Według tradycji niewielkie wzniesienie terenu stanowiło w czasach prastłowiańskich miejsce kultu, tu też wzniesiono pierwszy chrześcijański kościół w r. 1080 (?), który – wielokrotnie remontowany i przebudowywany – dotrwał do naszych czasów w swej piętnastowiecznej formie. Kazimierz Wielki przeniósł miasto o dwa kilometry na północny wschód na dogodniejszy teren, obwarował je, nadał nowe przywileje i ufundował kościół i klasztor franciszkanów. Od tego czasu istnieją obok siebie Stary Lelów (Staromieście) i Nowy Lelów. Po okresie rozkwitu i świetności, nadszedł czas upadku i Staromieście podzieliło los wielu innych miast polskich.

Wkrótce po autorach *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce* na początku lat sześćdziesiątych przyjechali do Staromieścia konserwatorzy Krystyna i Henryk Gujdowie. Obok remontowanego i przebudowywanego kościoła natrafili na uszkodzoną, niewielką kamienną figurę *Matki Boskiej* (pozostawioną tam zapewne po wykonaniu zdjęć do *Katalogu*, (il. 2). Uznawszy ją za cenny zabytek, poinformowali o tym ówczesnego proboszcza i sfotografowali obiekt (il.3). Zdjęcie to ponad dwadzieścia lat później zdecydowało o wyborze tematu pracy magisterskiej, wykonanej przez mnie na Wydziale Konserwacji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie<sup>1</sup>. Jej promotorem był adiunkt Ireneusz Płuska a podstawowym problemem – konserwacja figury wraz z historycznie z nią związanymi elementami, baldachimem i wspornikiem (il. 4). Tematem niniejszego komunikatu nie jest sama konserwacja, lecz pierwszy etap prac, podstawowy dla dalszych działań – poznanie dzieła sztuki.

Bazę poznania stanowią materiały źródłowe, badania obiektu, a budowana na nich interpretacja nosi pewien czynnik subiektywizmu, dlatego bywa często przedmiotem dyskusji. Podobnie było w wypadku rzeźby ze Staro-

mieścia. Brak danych źródłowych i historycznych zmusił do przyjęcia nietypowej i kontrowersyjnej drogi poznania dzieła poprzez jego interpretację, zwiększając tym samym ryzyko popełnienia błędu. Z drugiej strony, w miarę logiczna (choć dyskusyjna) klasyfikacja ikonograficzna przedstawienia, założenie istnienia hipotetycznych analogii, określiły kierunek i zakres konserwacji estetyczno-plastycznej. Dlatego też interpretacja i poznanie były z konieczności podstawą wszelkich późniejszych działań.

Jak już wspomniałam, figura *Matki Boskiej* ze Staromieścia nie ma danych źródłowych, jednak jej istnienie odnotowują dwa opracowania. Wzmiankuje ją K. Stronczyński w swoim *Opisie*<sup>2</sup>; tamże odnajdujemy akwarelę Chrześcijańskiego przedstawiającą usytuowanie rzeźby nad portalem północnym kościoła (il.1). Drugiej informacji dostarcza *Katalog Zabytków*<sup>3</sup>. Zdaniem jego autorów obiekt pochodzi z XV w. i umieszczony był na dzwonnicy. Po remoncie kościoła w latach sześćdziesiątych naszego stulecia rzeźbę przeniesiono do wnętrza świątyni, gdzie znajdowała się do czasu obecnej konserwacji. Są to wszystkie dane o obiekcie. Nieznany jest nie tylko warsztat czy szkoła, ale również czas powstania, pierwotne usytuowanie oraz funkcja. Dość zagadkowe było również powiązanie figury z baldachimem i wspornikiem, o którym wzmiankował *Katalog Zabytków* i tradycja miejscowa. Pomijając później dodane elementy – baldachim czternastowieczny i piętnastowieczny piaskowcowy wspornik, wtórnie przekuty na kropielnicę – wypada przedstawić samą figurę. Powstała ona – zdaniem specjalistów – w początku XIV w.<sup>4</sup>. Została odkuta w jednym kawałku wapienia (w tym samym materiale wykonano baldachim), jej wymiary zamykają się w bryle 745 x 375 x 230 mm. Przedstawia frontalnie ujętą postać *Marii*, trzymającej na prawej ręce *Dzieciątka*.

Wnikliwego obserwatora zastanawia parę szczegółów, widocznych również na zdjęciu. Przede wszystkim wyraźnie zachwiana oś figury (co szczególnie uczytelnia się

<sup>1</sup> Praca magisterska wykonana pod kier. adiunkta I. Płuski: „*Konserwacja gotyckiej rzeźby kamiennej przedstawiającej tronuującą Matkę Boską, wraz z baldachimem i konsolą, pochodzących z kościoła parafialnego w Staromieściu*”, Kraków 1989.

<sup>2</sup> K. Stronczyński, *Opis zabytków starożytności*, 1850, Gabinet Rycin Uniwersytetu Warszawskiego.

<sup>3</sup> *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t. X Woj. kieleckie, z. 12 Pow. włoszczowski*, Warszawa 1966.

<sup>4</sup> Korzystano z cennej pomocy: prof. L. Kalinowskiego, prof. J. Gadomskiego oraz dr M. Korneckiego.

po przesłonięciu prawej krawędzi będącej tłem), proporcje postaci *Marii* – duża, lekko pochylona głowa o ogromnych oczach, krótkie przedramię lewej ręki, schematycznie potraktowana prawa dłoń, bardzo skrócona część dolna i małe stopy w spiczastych bucikach. Poza *Dzieciątko* również zastanawia ujęciem. Dziwi jego kuleńkowata przylepiona do *Marii* figurka, wyraźny skręt głowy w prawo oraz silne zaakcentowanie lewego barku. W samym obiekcie nie tłumaczy się jasno kwestia ubytku prawej rączki. Rzeźba miała charakter przyściennej i została odkuta od części montażowej.

Nie mając danych źródłowych ani historycznych, znając obiekt tylko ze zdjęcia, można prosto wyjaśnić – dzieło prowincjonalne. Idąc tą linią rozumowania można umownie określić obiekt jako powstały w XV w. (datowanie katalogowe), w prowincjonalnym warsztacie małopolskim, o znikomych walorach estetycznych, znacznie zapóźniony w stosunku do obiektów z uznanych centrów artystycznych, będący przeto jakąś repliką, niemniej historycznie ciekawy i nie pozbawiony uroku.

Czy jest jednak możliwa inna interpretacja i na jakim założeniu może się ona opierać? Moim zdaniem, ma tu miejsce transpozycja dzieła sztuki w obce mu warunki. Rzeźba architektonicznie związana z kamieniarką wczesnogotyckiego kościoła, umieszczona na pewnej wysokości, w określonym otoczeniu i skali wielkości, przeniesiona w dwudziestowieczne wnętrze kurczy się, poprzez zmianę punktu widzenia staje się nieproporcjonalna, a przede wszystkim niezrozumiała. Nasza wiedza w zakresie historii sztuki, choć duża, wywołuje chęć zrozumienia i określenia nieczytelnego obiektu. Oczekujemy od niego renesansowej poprawności, mamy podświadomie trudności z przyjęciem tego typu umowności, traktując ją jako nieudolność. Gdy jednak uświadomimy sobie fakt, że od czasu powstania rzeźby minęło sześćset lat, że bardzo zmienił się sposób myślenia, estetyka wartości, które ma nam przekazać dzieło sztuki, okazuje się często, że pierwotna ocena była błędna. Dla sztuki tamtych czasów niezwykle ważny był temat, w zakresie formy dominowała umowność, a treść wyrażana była znakiem, symbolem, gestem. Potęga dzieł średniowiecza tkwi przede wszystkim w tym, że przekazują one te same idee, jakie odbierali ówczesni – piękno, dramat, dostojność, budząc w nas zachwyt, grozę czy szacunek. Nie oceniając więc anatomicznych nieprawidłowości czy umiejętności warsztatowych twórcy, można spróbować zastosować opisane kryteria odbioru.

Warto też odwołać się do danych historycznych – „prowincjonalny” to znaczy bowiem powstały z dala od ośrodka sztuki. Staromieście jednak, będąc centrum władzy, nie było prowincją, o czym łatwo zapomnieć, widząc dziś opustoszałą osadę. Ten aspekt historyczny potraktować można jako drugie założenie interpretacyjne.

Zakładam więc, że mamy do czynienia z dziełem o charakterze symbolicznym, którego deformacja nie jest wynikiem braku umiejętności, ale umowności i nic, co w formie może się wydać kontrowersyjne – nie jest przypadkowe. Tak zatem przedstawiałaby się interpretacja przeprowadzona w celu poznania dzieła sztuki: odchylenie osi figury zrównoważone jest kompozycyjnie przez ukośny układ postaci *Jezusa* i lekkie pochylenie głowy *Marii*

w jego stronę. Lewa połowa figury *Marii* jest dokładniej opracowana, podkreślony jest bark, wydobyte rzeźbiarsko jabłko i fałdy sukni, również lewy bark *Dzieciątka* jest silniej podrzeźbiony. Fałdy po stronie prawej są płytsze, a dłoń podtrzymująca *Jezusa* zaznaczona bardzo schematycznie. *Dzieciątko* najwyraźniej zwraca się w stronę prawą a ubytek prawego przedramienia świadczy, że rączka w tę właśnie stronę była wyciągnięta. Wszystkie te elementy (jeśli nie uznać ich za przypadkowe nieprawidłowości) byłyby w tej interpretacji dowodem, że figura stanowi fragment większej całości, kompozycyjnie rozbudowanej po stronie prawej.

Dalszego wyjaśnienia wymagają zmiany proporcji postaci *Marii*. Lewa ręka jest najwyraźniej zgięta i wsparta na łukowato przebiegającym fałdzie. Skrócenie dołu postaci sugeruje więc siedzącą pozę, w której *Maria* wspiera rękę na kolanie. Przecywnie podkreślono przy tym jej królewskie atrybuty – otwartą koronę oraz jabłko. Przedstawienie można więc zaklasyfikować jako *Tronującą Marię Królową z Dzieciątkiem*.

Rozbudowanie rzeźby w części górnej, powiększenie oczu pochylonych głów, brak precyzji w opracowaniu partii dolnej świadczyłoby o tym, że rzeźba umieszczona była na pewnej wysokości i przeznaczona do oglądania z dołu.

Podsumowując – rzeźba przedstawia *Tronującą Królową z Dzieciątkiem*, jest fragmentem większej kompozycji, umieszczonej pierwotnie na pewnej wysokości, którą przekazy historyczne pozwalają wiązać z piętnastowiecznym portalem, nad którym – po stronie zewnętrznej kościoła – była zamontowana w połowie XIX w.

Nasuwa się również wniosek, iż rzeźba może być fragmentem tympanonu lub płyty erekcyjnej, za czym przemawiają jej wymiary, charakterystyczne dla tympanonów tego okresu<sup>5</sup>. W najwcześniejszych przedstawieniach tego typu ani *Maria* ani *Jezus* nie biorą udziału w rozgrywającej się obok scenie. Później postaci (najpierw *Dzieciątko*, potem *Marii*) zwracają się w stronę hołdujących – co bywa podstawą datowania dzieła.

W sztuce polskiej zachowało się niewiele tympanonów z tego okresu przedstawiających *Tronującą*. Zachowane zabytki można podzielić na reprezentacyjne, donacyjne i historyczne. Temat ten występował również na płytach erekcyjnych (Wiślica) czy tablicach wotywnych (Strzelno). Najprawdopodobniej zatem *Matka Boska* ze Staromieścia stanowiła centrum tympanonu historycznego. Przemawia za tym układ postaci – ich zwrot w stronę prawą. Z początku trudno było hipotezę tę wzmocnić jakąkolwiek analogią. Zachowane tympanony polskie nie powtarzają się tematycznie; każdy ma nieco inny układ i kompozycję. Historyczny tympanon ze Staromieścia byłby więc również ikonograficznym wyjątkiem. Jednak potwierdzenia istnienia tego typu przedstawienia dokonałam zupełnie przypadkowo we Francji. Wśród fragmentów romańskiej kamieniarki w lapidarium pobenedyktynskiego klasztoru w Charlieu znajduje się tympanon przedstawiający *Hold Trzech Króli*, odbierany przez tro-

<sup>5</sup> K. Mączyńska-Pilch, *Tympanon z Olbina*, „Rozprawy Komisji Historii Sztuki”, t.IX, 1986, nr 6.

nującą *Marię* (il.4). Ponieważ pod względem kompozycyjnym i tematycznym oba przedstawienia są zbieżne, może to stanowić dowód potwierdzający istnienie tympanonu w Staromieście.

Przedstawiona powyżej próba zrozumienia dzieła sztuki wpłynęła na jego konserwację, głównie w sferze estetyczno-plastycznej. W konserwacji technicznej podstawowym kryterium było zachowanie autentyczności średnio-wiecznego dzieła, dlatego wybrano środki zapewniające w optymalnym stopniu zachowanie oryginalnej substancji zabytku. Po usunięciu wszelkich późniejszych przekształceń (przemalowań i rekonstrukcji) przeprowadzono impregnację tradycyjnym środkiem – wodą wapienną (obiekt eksponowany będzie we wnętrzu kościoła w Staromieście, dlatego nie było przeciwwskazań do użycia tego środka). Zabieg ten, jak i wszystkie pozostałe, przeprowadzono na podstawie opisu metody wapiennej, opracowanej przez konserwatorów brytyjskich, z powodzeniem stosujących ją w Walles<sup>6</sup>.

W trakcie konserwacji estetyczno-plastycznej zrekonstruowano głowę i rączkę *Dzieciątka*, dolną część twarzy *Marii* oraz uzupełniono drobne ubytki psujące odbiór optyczny rzeźby. Stosowano konsekwentnie kity tradycyjne o składzie podanym w opracowaniu brytyjskim, które modyfikowano na podstawie własnych prób i badań.

Wszelkie uzupełnienia wykonane w obiekcie mają charakter odwracalny, kity są znacznie słabsze od kamienia i zawsze możliwe do usunięcia, czego nie dałoby inne tworzywo (il.6).

Ostatnim etapem prac był projekt ekspozycji rzeźby we wnętrzu kościoła. Zaproponowano umieszczenie jej na wysokości portalu, nad którym kiedyś się znajdowała.

Monika Bogdanowska

<sup>6</sup> K. D. Ross, C. A. Pirce, *Konserwacja kamienia metodą wapienną*, „Informacje bieżące OIPKZ”, Warszawa.



1. Drzwi wejściowe do kościoła w Staromieście – akwarela T. Chrzęńskiego z 1850 r. (wg: M. Walicki, *Sprawa inwentaryzacji zabytków w dobie Królestwa Polskiego 1827-1862*, Warszawa 1931, repr. T. Chmura)

1. The entrance to the church in Staromieście – T. Chrzęński's watercolour from 1850 (after M. Walicki, *The issue of cataloguing monuments in the epoch of the Kingdom of Poland 1827-1862*, Warsaw 1931, reproduction by T. Chmura)



2. Matka Boska ze Staromieścia, stan z ok. 1960 r. – zachowana oryginalna główka Dzieciątka (Archiwum IS PAN, fot. W. Wolny)

2. „The Holy Virgin” from Staromieście – the state about 1960, the original head of the Child still preserved (the Archives of the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, photo W. Wolny)



3. Matka Boska ze Staromieścia, stan z ok. 1965 r. – w krótkim czasie uległ znacznemu pogorszeniu, widoczne nowe ubytki (fot. H. Gujda)

3. „The Holy Virgin” from Staromieście – about 1965, the state rapidly worsened over a short period, new losses visible (photo H. Gujda)



6. Matka Boska ze Staromieścia – po konserwacji i rekonstrukcji (fot. M. Kornecki)

6. „The Holy Virgin” from Staromieście – after conservation and reconstruction (photo M. Kornecki)



4. Charlieu (Francja) rympanon z XI w. (?) z Holdem Trzech Króli (rys. M. Bogdanowska)

4. Charlieu (France), a tympanum from the 11th c. – „The Homage of the Magi” (illustration by M. Bogdanowska)

5. Matka Boska ze Staromieścia – przed konserwacją, 1987 (fot. A. Nowak)

5. „The Holy Virgin” from Staromieście – before conservation, 1987 (photo A. Nowak)



# THE EXAMINATION, INTERPRETATION AND CONSERVATION OF AN ARTWORK UPON THE EXAMPLES OF THE STATUE „THE HOLY VIRGIN” IN STAROMIEŚCIE

The article is a fragment of a M.A. dissertation written under the guidance of Ireneusz Płuska in the Department of Conservation of Artworks at the Academy of Fine Arts in Cracow. The topic is the conservation of a stone sculpture depicting the Holy Virgin and Child in the church of Staromieście, from the beginning of the fourteenth century.

The work conducted on this subject was based on an attempted interpretation of the sculpture, which has no distinct analogies in Polish art.

Due to the absence of source and iconographic data, this examination involved an interpretation of the object itself which produced a hypothesis that the sculpture depicts Holy Mary Enthroned, and constitutes a frag-

ment of a large whole – a tympanum or erection stone plate. A comparison with extant works from that period provides an argument for assuming that the tympanum was of an historical or donative nature. An analogous object was discovered among the lapidarium of the Charlieu monastery.

Iconographic investigations determined the trend and range of the aesthetic-plastic conservation, the extent and range of reconstruction and the subsequent display of the sculpture.

The conservation work resorted to the British version of the traditional limestone method.

(translated by A. Rodzińska-Chojnowska)

MAŁGORZATA SCHUSTER-GAWŁOWSKA



## NIETYPOWE METODY BADAWCZE W ANALIZIE DZIEŁ SZTUKI \*

*Pamięci Mojej Matki*

\* Niniejszy artykuł jest częścią opracowania problemu międzyresortowego (nr I/6/IX/A/1e) oraz tematu przewodu kwalifikacyjnego II stopnia w ASP w Krakowie pt. „Wybrane metody identyfikacji obrazów sztalugowych w pracy konserwatora”, opracowanego w r. 1985. W tym miejscu pragnę serdecznie podziękować wszystkim, którzy pomogli mi w zbieraniu materiałów i przyczynili się do powstania niniejszego artykułu, a przede wszystkim dr Magdalenie Piwockiej, doc. dr. hab. Krzysztofowi Kaczanowskiemu i mojemu mężowi Januszowi Gawłowskiemu, któremu zawdzięczam całą dokumentację fotograficzną, dr Jaqueline Folie z Brukseli i Krystynie Fuster z Madrytu za przysłanie materiałów i kserokopii.

Nauki przyrodnicze niejednokrotnie przychodziły z pomocą w trudnych problemach identyfikacji dzieł sztuki, m.in. prowadzono próby wykorzystania w historii sztuki metod stosowanych w antropologii. Antropologia zajmuje się m.in. wzajemnymi zależnościami morfologicznymi cech ludzkich, ich identyfikacją, procesem starzenia, dziedziczeniem itp. W związku z tym podsuwa bada-

czowi dzieła sztuki metody stosowane w analizie antropologicznej do analizy tego dzieła, w wypadku kiedy jego forma to uzasadnia. Przy analizie dzieł malarskich można spodziewać się ze strony antropologii pomocy w odpowiedzi na następujące pytania:

1. Czy preferowany przez artystę typ postaci przedstawiany na jego obrazach (z wyłączeniem portretów) może mieć odpowiednik w konkretnych współczesnych mu osobach?
2. Czy można te osoby określić, porównując z innymi przedstawieniami, również innych artystów?
3. Czy możliwe jest rozróżnienie między przedstawieniami malowanymi wprost z „modela” a kopiami czy powtórzeniami tego obrazu?
4. Czy można prześledzić zależności dziedziczne i stwierdzić stopień pokrewieństwa pomiędzy poszczególnymi modelami danego artysty?
5. Czy interpretacja autorska (maniera) nie przekreśla możliwości prawidłowego odczytania np. cech dziedzicznych na obrazie czy obrazach?
6. Czy można na podstawie identyfikacji modeli na