

Witold Kasprzyk

Kamienny krucyfiks Wita Stwosza w świetle ostatnich badań konserwatorskich

Ochrona Zabytków 39/1 (152), 13-23

1986

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.

części dotyczącej CFRK mogą spowodować zacięte bi-
twy między zwolennikami przeznaczania go np. na roz-
wój amatorskiego ruchu artystycznego a obrońcami sta-
rych domów Krakowa. Zabrakło natomiast w źródłach
funduszu tych, którym Kraków zawdzięcza swój stan
i perspektywy – wpłat z tytułu zanieczyszczeń środowi-
ska, z tytułu bezpośrednich zniszczeń zabytkowej ka-
mieniarce przez kwaśny deszcz, pęknięcia murów pod
wpływem wstrząsów, jednym słowem działania w myśl
sformułowanej przez prof. Goetla zasady „co przemysł
zniszczył – przemysł winien naprawić”, która w Krako-
wie, jak nigdzie, winna znaleźć zastosowanie.

Oczywiście pozytywne jest zobowiązanie powoływana we
wstępie uchwałą RM kierowników poszczególnych resor-
tów do przedstawiania projektu zadań z zakresu ochro-
ny środowiska zmierzających do polepszenia stanu śro-
dowiska na terenie Krakowa, projektu przebudowy ukła-
du komunikacyjnego zmniejszającego uciążliwość dla
zabytków oraz preferencji energetycznych, cenowych i
płacowych. Wobec faktu jednak uznania w 1957 r.

Krakowa za miasto-zabytek, wydania pierwszej uchwały
Rady Ministrów w sprawie odnowy Starego Miasta 10
października 1961 r., powołania komisji konserwatorsko-
opiniotwórczej w roku 1971, wreszcie w świetle wiążą-
cej obietnicy władz miejskich skoordynowania planu
odnowy starej zabudowy z planem ogólnym rozwoju
miasta, uchwała ta zawiera zobowiązania, które winny
być lub już są realizowane.

Nie chciałbym być pesymistą, ale realistą być muszę,
najlepszy nawet legislacyjnie akt nie rozetnie gordyj-
skiego węzła problemów rewaloryzacji Krakowa, szcze-
gólnie jeśli zostanie się w ręce urzędnika administra-
cji, którego trudno posądzać o entuzjazm pierwszych
budowniczych stolicy i siłę Aleksandra Wielkiego, któ-
ry jak wiadomo do rozcięcia wzmiankowanego węzła
posłużył się mieczem, a nie przepisem prawnym.

dr hab. Jan Piotr Pruszyński
Instytut Państwa i Prawa PAN
Warszawa

A COMMENT ON THE LAW ON THE NATIONAL FUND FOR THE REHABILITATION OF CRACOW'S MONUMENTS

An extremely difficult situation of historic structures in the
Old Town in Cracow gives rise to numerous problems not
only of conservational but also of organizational and finan-
cial nature. On July 1, 1985 the law on the National Fund
for the Rehabilitation of Cracow's Monuments was put into
effect. State authorities resorted to a practically tried model
of a special fund, the means of which earmarked for the
reconstruction and preservation of monuments come from
different sources and have a voluntary character. In the past,
a similar fund known as the Social Fund for the Reconstru-

ction of the Capital, helped rebuild Warsaw destroyed du-
ring the 2nd World War. The same can be said about the
reconstruction of the Royal Castle in Warsaw. Still, this does
not let us to forget that the situation of Cracow is diametri-
cally different and reasons for its devastation are also diffe-
rent and they include heavy industry situated in that region.
Thus, the author of this article looks upon the effectiveness
of this solution with some dose of scepticism, especially that
it appeals to charity of the society, leaving totally aside
a clear duty of industrial plants that destroy monuments and
environment to participate in costs of Cracow's restoration.

WITOLD KASPRZYK

KAMIENNY KRUCYFIKS WITA STWOSZA W ŚWIETLE OSTATNICH BADAŃ KONSERWATORSKICH

Sztuka Wita Stwosza doczekała się wielu opracowań
naukowych wnoszących niemały wkład w poznanie tego
wspaniałego artysty i jego prac. Kamienny krucyfiks
dziwnym trafem został jakby na uboczu zainteresowań
konserwatorów i historyków sztuki. Gdy poddawano
gruntownym zabiegom konserwatorskim Ołtarz Mariacki,
krucyfiks w bocznej nawie stał niejako w cieniu
łśniącego blaskiem złota pentaptyku. Dzieje tej rzeźby
są dość niejasne, a materiały źródłowe niewiele wno-
szą informacji rzucających światło na istotne problemy
dotyczące np. jej ścisłego datowania, pierwotnego prze-
znaczenia, pierwotnej polichromii. Bardziej obszerne
opracowanie naukowe na ten temat, stanowi jedynie
praca ks. prof. Szczęsnego Dettloffa.¹

W związku z 450 rocznicą śmierci Wita Stwosza przy-
stąpiono do konserwacji kamiennego krucyfeksu w ko-
ściele Mariackim w Krakowie. Początkowy zakres czyn-
ności miał ograniczyć się do odkurzenia, odczyszczenia
i zabezpieczenia obiektu. Taki zakres prac podyktowany
był życzeniem inwestora. Krucyfiks, otoczony legendą,
słynący cudami, przede wszystkim czczony był jako

„czarny krucyfiks”! W trakcie prac okazało się, że
obiekt był kilkakrotnie przemałowany. Podjęto więc
szczegółowe badania technologiczne². Ponadto do pro-
gramu konserwatorskiego włączono usunięcie przema-
lowań i odsłonięcie pierwszej polichromii.

Kamienny krucyfiks – jedno z najwspanialszych dzieł
Stwosza, nie posiada opracowania z zakresu technolo-
gii i konserwacji. Z powodu braku badań sądzono, iż
jest to rzeźba drewniana, gipsowa, z marmuru, z pia-

¹ Sz. Dettloff, *Kamienny krucyfiks Wita Stwosza w kra-
kowskim Kościele Mariackim*, „Dawna Sztuka”, II, 1939, s.
59–63.

² Badania technologiczne zostały opracowane przez autora
w ramach pracy *Zagadnienia technologiczne i konserwator-
skie kamiennego krucyfeksu Wita Stwosza w kościele N.P.
Marii w Krakowie*, a wykonanej pod kierunkiem prof. dr. Wł.
Ślesieńskiego w Katedrze Technologii i Technik Konserwator-
skich Dzieł Sztuki Wydziału Konserwacji DS Akademii Sztuk
Pięknych w Krakowie, w latach 1982–1985.



A

B

1. Kamienny krucyfik W. Stwosza w kościele Mariackim w Krakowie, fragment postaci: A – przed konserwacją, B – po konserwacji

1. A stone crucifix by W. Stwosza in St Mary's Church in Cracow, detail of the figure: A – before conservation, B – after conservation

skowca, a nawet metalowa. Szczegółowe badania technologiczne przeprowadzone w trakcie konserwacji obiektu – petrograficzna analiza kamienia, spektralna analiza emisyjna pigmentów, analiza jakościowa pigmentów, analiza spoiw (wykonana metodą spektrofotometrii absorpcyjnej w podczerwieni) oraz badania dodatkowe elementów metalowych i drewnianych – miały na celu nie tylko ukazanie budowy technologicznej czy techniki wykonania krucyfiku, ale także podjęcie próby ustalenia historii rzeźby.

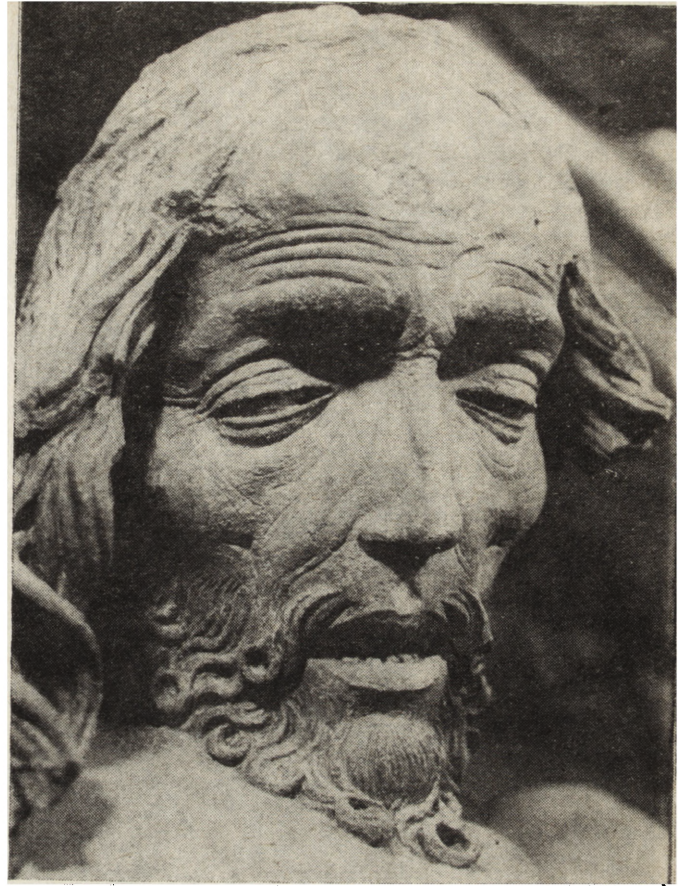
Krucyfik stanowi centralną kompozycję barokowego Ołtarza św. Krzyża w południowej nawie kościoła. Jego ogólne wymiary (w przybliżeniu): wysokość krzyża – 475 cm, wysokość pionowej, kamiennej, oryginalnej belki – 395 cm, rozpiętość ramion krzyża – 241 cm, grubość belki – 20 cm, wysokość postaci Chrystusa – 253 cm, rozpiętość ramion Chrystusa – 225 cm.

Dettloff datuje krucyfik na rok 1491, a opierając się na otwartym w 1504 r. testamencie Henryka Slackera, mincerza królewskiego, przyjmuje, że rzeźba wykonana przez Stwosza na zlecenie Slackera została umieszczona w Ołtarzu św. Krzyża, który był pierwotnym i jedynym miejscem jej przeznaczenia. Jest to opinia sprzeczna z dość powszechnym przypuszczeniem zapoczątkowanym przez W. Łuszczkiewicza, który twierdził, iż krucyfik umieszczony był „z tyłu Kościoła Mariackiego na jego cmentarzu jako konieczne obok Ogrojca jego dopełnienie”, a na miejsce dzisiejsze został przeniesiony dopiero w pierwszej połowie XVII w. W testamencie jest

polecenie pomalowania krucyfiku i figur oraz wykonania prac murarskich (zamurowanie okna w ścianie poza ołtarzem). Dettloff sugeruje obecność figur asystencyjnych Marii i Jana, stanowiących „jednostkę tematyczną” z tego samego okresu, która dość szybko uległa zniszczeniu lub likwidacji. P.H. Pruszczyk opisując w 1647 roku kościoły Krakowa nie wspomina o Pasji, zaś o krucyfiksie pisze: „Piąty Ołtarz Krzyża ś. który tu Krucifix wielce dziwnymi cudami słynie (iako wota ukazują: wszystko Corpus tego Krucifixa jest z całowitego kamienia wyrobione. Ten gdy chciano odnowić (Malarz) który był na odnowienie sporządzony (doznał zaraz) że nie iako kamienia (ale iako człowieczego ciała ciepłego się dotknął: ten dziwnie się zatrzydziwszy) napoły niemal umarł (czego potym y drudzy doświadczyli) iako manuscripta Kościoła tuteżnego opowiadają. Iest to konterfekt dziwnie barzo nabożny y piękny.”

W 1674 r. zostaje ufundowana srebrna korona na głowę Chrystusa. W roku 1723 krakowski złotnik Józef Ceypler wykonuje ze srebrnej trybowanej blachy tło dla krucyfiku i antepedium dla Ołtarza św. Krzyża. Dopiero jednak archiprezbiter bazyliki Mariackiej, Jacek Łopacki, zmienia aranżację ołtarza na nową, barokową, która istnieje do dzisiaj (1735).

Na odwrocie tytułusa znajdują się dwie inskrypcje: jedna dotyczy prac renowacyjnych wykonywanych w 1795 r., druga jest nieczytelna. Nie wiadomo jednak, jaki był zakres wykonywanych czynności.



A

2. Kamienny krucyfik W. Stwosza w kościele Mariackim w Krakowie, głowa Chrystusa: A – przed konserwacją, B – po usunięciu przemalowań

2. A stone crucifix by W. Stwosz in St Mary's Church in Cracow; Christ's head: A – before conservation, B – after removal of repaintings

B

W roku 1865 ołtarz odnowiono pod kierunkiem W. Łuszczkiewicza. Wówczas wykonano złączenia na rzeźbach drewnianych oraz na elementach architektonicznych ołtarza, odczyszczono srebrne blachy. Były również propozycje odnowienia krucyfiksów – jak podają źródła archiwalne, wyraźnie sprzeciwił się temu J. Łepkowski. Fotografia obiektu z tego okresu, wykonana przez I. Kriegera, ukazuje krucyfiks nieco zmieniony – brak metalowej korony cierniowej, złotej obwódki rany w boku, nimbu promienistego, promieni u nóg i rąk Chrystusa, srebrnego opasania z drutu, na obecność których wskazywały spisy przedmiotów z poprzednich stuleci (z 1711 i 1761 r.). Korona, obramienie rany w boku oraz nimb ponownie zostały zamontowane i taki wygląd krucyfiksów przetrwał do czasów gruntownej konserwacji rozpoczętej w 1982 r.

Pierwsze prace badawcze ujawniły kilka warstw przemalowań, rekonstrukcje oraz istnienie pierwszej polichromii na obiekcie. Niestety, w materiałach archiwalnych nie znajdujemy informacji, które ściśle określałyby czas, rodzaj i zasięg wykonywanych zabiegów na rzeźbie.

W wyniku obecnie przeprowadzonych badań ustalono, że przed konserwacją krucyfiks składał się z 9 warstw chronologicznych:

I warstwę chronologiczną stanowi wapień organogeniczny-pińczowski, w którym została wyrzeźbiona w 1491 r. postać Chrystusa wraz z krzyżem. Metalowe zaczepy u

podstawy krzyża są prawdopodobnie pierwotnym rodzajem zamontowania.

II warstwę chronologiczną stanowi polichromia obejmująca postać Chrystusa i krzyż. Wykonana w technice temperowej (lub kazeinowej), powstała po roku 1504. Leży na ubytkach poprzedniej warstwy bezpośrednio na kamieniu, bez podkładu (gruntu).

III warstwa chronologiczna powstała w trakcie budowy nowego Ołtarza św. Krzyża w pierwszej połowie XVIII w. Obejmuje nowy kamień ustawiony u podstawy gotyckiego krzyża, polichromowane rekonstrukcje palców w masie kitowej, kit łączący pękniętą w dwóch miejscach lewą rękę. W tym czasie powstało wiele ubytków w kamieniu. Przedłużono wysokość krzyża w górnej jego części drewnianą dobudową, przytwierdzoną do ściany metalowym uchwytem. Ponadto wzmocniono montaż krucyfiksów przez wprowadzenie metalowych klamer, ołowiu. Obiekt miał także metalowy tytułus i inne elementy metalowe, jak nimb, koronę cierniową, złote obramienie rany, gwoździe.

IV warstwa chronologiczna powstała najwcześniej po 1830 r. W jej skład wchodzi pigmenty chromowe i żółta nikielowa. Na grubym podkładzie (gruncie) kredowo-olejnym wykonano w obrębie postaci polichromię olejną. Olejną polichromię na krzyżu i włosach położono bezpośrednio na dolnej warstwie malarskiej (bez podkładu).

V warstwa chronologiczna obejmuje cienko kładziony



3. Kamienny krucyfik W. Stwosza w kościele Mariackim w Krakowie, fragment postaci (perizonium) w trakcie usuwania przemalowań

3. A stone crucifix by W. Stwosz in St Mary's Church in Cracow; detail of the head (perizonium) during the removal of repaintings

retusz olejny na krzyżu, karnacji, krwi, perizonium. Warstwa ta powstała w pierwszej połowie XIX w.

VI warstwa chronologiczna – to całościowe przemalowanie krucyfiks w technice olejnej, prawdopodobnie w 1865 r.

4. Kamienny krucyfik W. Stwosza w kościele Mariackim w Krakowie, fragment (lewa dłoń): A – po usunięciu przemalowań i demontażu palców, B – po konserwacji

4. A stone crucifix by W. Stwosz in St Mary's Church in Cracow; detail (left palm): A – after removal of repaintings and disassembling of fingers, B – after conservation



A



B

VII warstwa chronologiczna – olejne przemalowanie perizonium w XX w.

VIII warstwa chronologiczna – kolejne olejne przemalowanie perizonium.

IX warstwa chronologiczna powstała w XX w., jako ostatnie przemalowanie – odnowienie. Obejmuje rekonstrukcje gipsowe brakujących palców, ubytki w kamieniu, także wzmocnienia na klej żywiczny metalowych gwoździ, kity cementowo-gipsowe.

W metalowej koronie uzupełniono brakujące kolce. Cały obiekt przemalowano półkryjąco w technice olejnej, w kolorze brunatnym.

Badania technologiczne

Petrograficzna analiza kamienia została wykonana na Politechnice Krakowskiej; badania przeprowadzono na 11 próbkach. Kamienny krucyfik został wyrzeźbiony w wapieniu organogenicznym wieku miocenijskiego, tzw. pińczowskim. Zarówno postać, jak i krzyż tworzą jedną całość – są monolitem. Nie stwierdzono w miejscach zetknięcia ciała z krzyżem tworzywa łączącego np. zaprawy, cementu lub konstrukcji dodatkowej (nośnej) w postaci np. metalowych uchwytów. Jedynie pęknięcia w dwóch miejscach prawa ręki została zamontowana wtórnie przy użyciu masy klejącej – tworzywa niemineralego. Zakładano tę masę w stanie półplastycznym, o czym świadczą występujące w niej pęchrze powietrza. Kamień wykazuje charakterystyczną dla tego rodzaju wapienia barwę oraz szorstką powierzchnię. Bardzo wyraźnie zachowały się w nim mikroskamieniałości, przyjmujące formę różnych zwierząt morskich. Zbudowane z dość dużych kawałków kałcytu, są – w przeciwieństwie do całości kamienia – gładkie, zbite i śliskie, co spowodowało brak przyczepności do tych miejsc polichromii. Podobne właściwości wykazuje smuga syngedymenacyjna ukośnie biegnąca przez pierś Chrystusa, od prawego boku ku lewemu ramieniu. Smuga i płaszczyna, w której się znajduje, mogłaby prawdopodobnie wyznaczyć płaszczynę ławicową wapienia i położenia bloku w obrębie złoża.

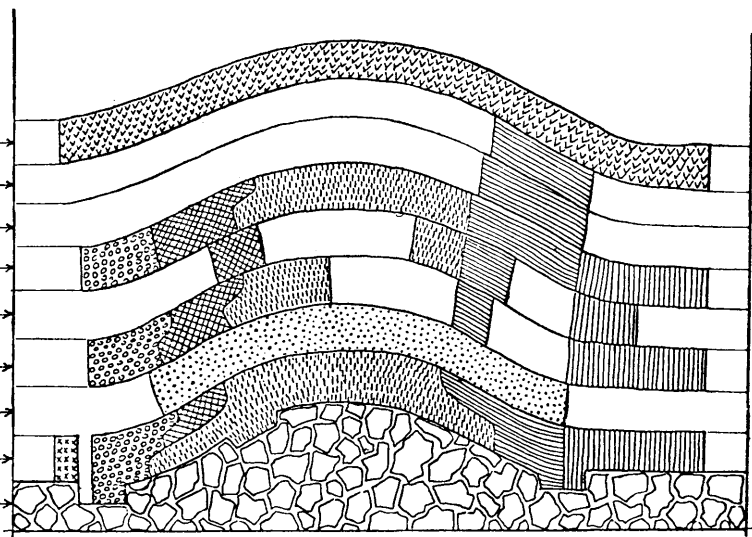
Powyższe stwierdzenia całkowicie wykluczają hipotezę o możliwości wykonania tej rzeźby w masie ze sztucz-

5. Kamienny krucyfix W. Stwosza w kościele Mariackim w Krakowie, schemat nawarstwień malarskich

5. A stone crucifix by W. Stwosz in St Mary's Church in Cracow, a scheme of painting layers

PRZEKRÓJ WARSTW MALARSKICH ORAZ KOLEJNOŚĆ MALOWANIA POSZCZEGÓLNYCH CZĘŚCI KRUCYFIKSU

przemalowanie olejne
przemalowanie olejne
przemalowanie olejne
przemalowanie olejne
retusz olejny
przemalowanie olejne
podkład kredowo-olejny
pierwsza polichromia
kamień



LEGENDA

	karnacja		korona pierwotna		krzyż
	krew		podkład		kamień
	włosienie		perizonium		przemalowanie

nego kamienia przez odlew. Dolna część krzyża również jest wykonana z wapienia pińczowskiego. Ponadto szczelinę pęknięcia, daleko w głąb, wypełniają okruchy wapienia pińczowskiego, które zostały oddane do badań, jako zaprawa. Palce lewej dłoni (kciuk, mały palec) oraz duży palec prawej stopy zostały wykonane jako późniejsza rekonstrukcja w masie kitowej (zaprawie).

Spektralną analizę emisyjną pigmentów oraz analizę jakościową wykonano w laboratoriach fizycznym i chemicznym Wydziału Konserwacji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie. Przebadano 98 próbek. Badania wykonano na 20 przekrojach bocznych (szlifach) i 41 próbkach proszkowych. Na podstawie badań pigmentów określono ich rodzaj w poszczególnych malarskich warstwach chronologicznych.

Warstwa chronologiczna I – kamień (bez polichromii).

Warstwa malarska chronologiczna II – (polichromia pierwsza):

Karnacja – biel ołowiowa, kreda, pigment ziemny, czerwień żelazowa; pigmenty te nadają karnacji barwę jasnougrową.

Perizonium – kreda z bielą ołowiową, pigmenty ziemne; ogólna tonacja jest żółtougrowa, miejscami przybierająca barwę brązowoczerwoną.

Krew – cynober, biel ołowiowa, ziemia czerwona; malowana w dwóch odcieniach: ciemniejsza o barwie karminowobrzazowej i jaśniejsza – cynobrowa.

Włosy – umbra, kreda, pigment ziemny bogaty w tlenek tytanu, biel ołowiowa; barwa brązowoszara.

Krzyż – pigment żelazowy o barwie brązowoczerwonej, kreda, umbra, pigment ziemny bogaty w tlenek tytanu; kolor jasnobrzazowy z szaroczarnymi usłojeniami.

Korona – malachit rozbielony bielą ołowiową.

Warstwa malarska chronologiczna III (polichromia rekonstrukcji palców) – czerwień żelazowa, biel ołowiowa.

Warstwa malarska chronologiczna IV (przemalowanie): Karnacja – kreda, biel ołowiowa, zielen miedziowa, pigment ziemny, czerwień żelazowa, czerwień chromowa; barwa dość chłodnej bieli modelowanej zielenią. Perizonium – kreda, biel ołowiowa, pigment miedziowy, pigmenty ziemne, umbra, ochra, żółta niklowa; barwa białozółtawa.

Krew – cynober, minia, czerwień chromowa, pigment ziemny; malowana w dwóch odcieniach: ciemniejsza karminowobrzazowa, jaśniejsza różowocynobrowa.

Krzyż – mieszanina ziemnych pigmentów, biel ołowiowa, czerwień żelazowa, czerwień organiczna; barwa czerwono-brzazowa z czarnymi usłojeniami.

Warstwa malarska chronologiczna V (retusz):

Karnacja i krew – kreda z bielą ołowiową, zielen malachitowa, minia z ochrą, czerwony barwnik organiczny na bazie $Al(OH)_3$, czerwień żelazowa, cynober; barwa złocisto-ugrowo-zielonawa.

Perizonium – biel ołowiowa, kreda.

Warstwa malarska chronologiczna VI (przemalowanie):

Karnacja – biel ołowiowa, kreda, żółta niklowa, czerwień żelazowa, pigment miedziowy; barwa chłodnej bieli.

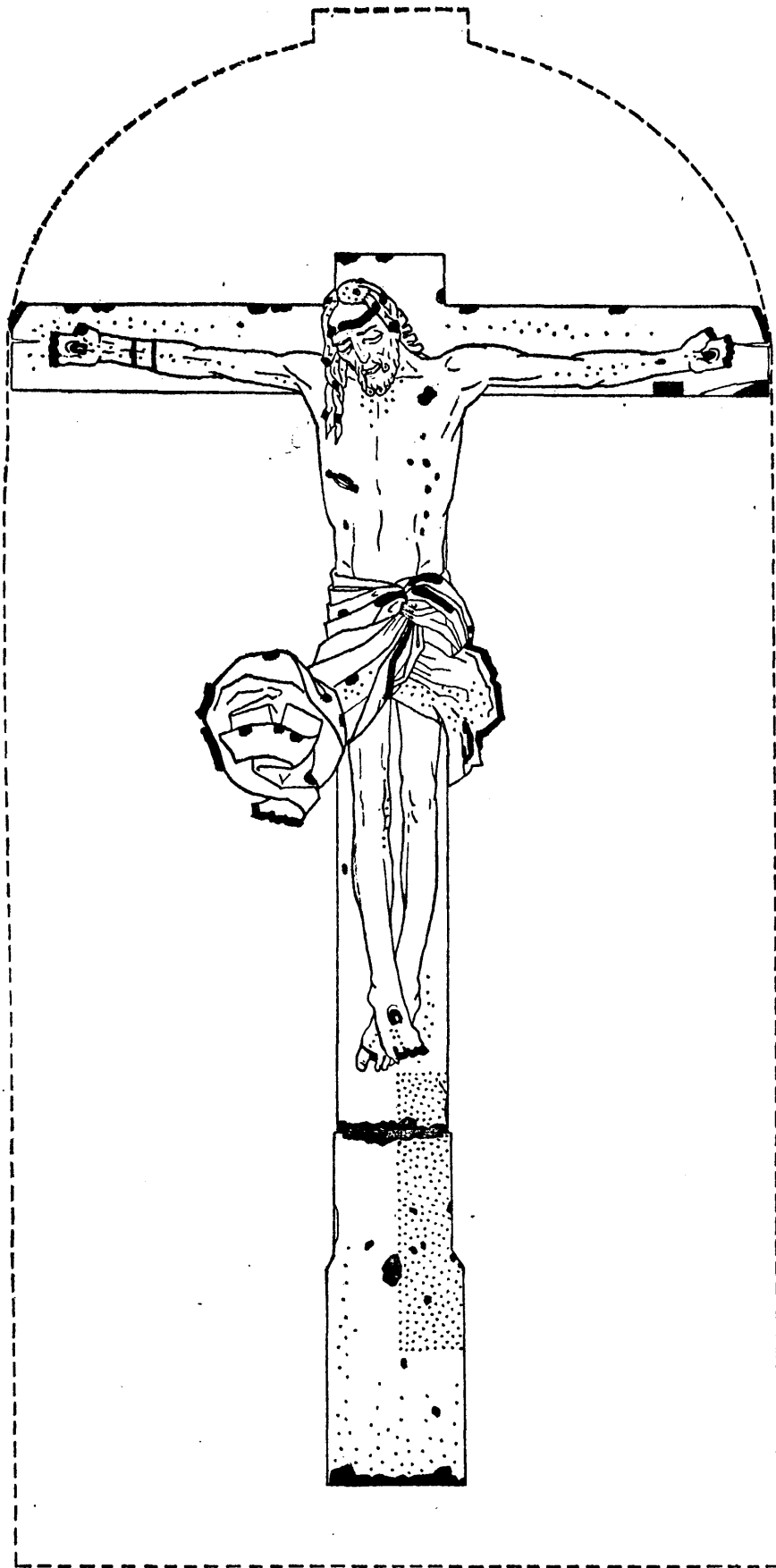
Perizonium – kreda, biała glina, biel ołowiowa, żółty barwnik organiczny, umbra, czerwień żelazowa; barwa białoszara.

Krew – minia, kreda z żółtą niklową, cynober, pigment ziemny, czerwień chromowa; malowana w dwóch odcieniach: karminowym i minii.

Włosy – brzy żelazowe, czerń (sadza); barwa brązowoczarna.

Krzyż – czerwień żelazowa, czerwień chromianowa, czerń (sadza); barwa ciemnobrzazowa.

Warstwa malarska chronologiczna VII (przemalowanie na perizonium): barwa szara – kreda, ziemia czerwona, czerń (sadza).



SCHEMAT UBYTKÓW



kamień

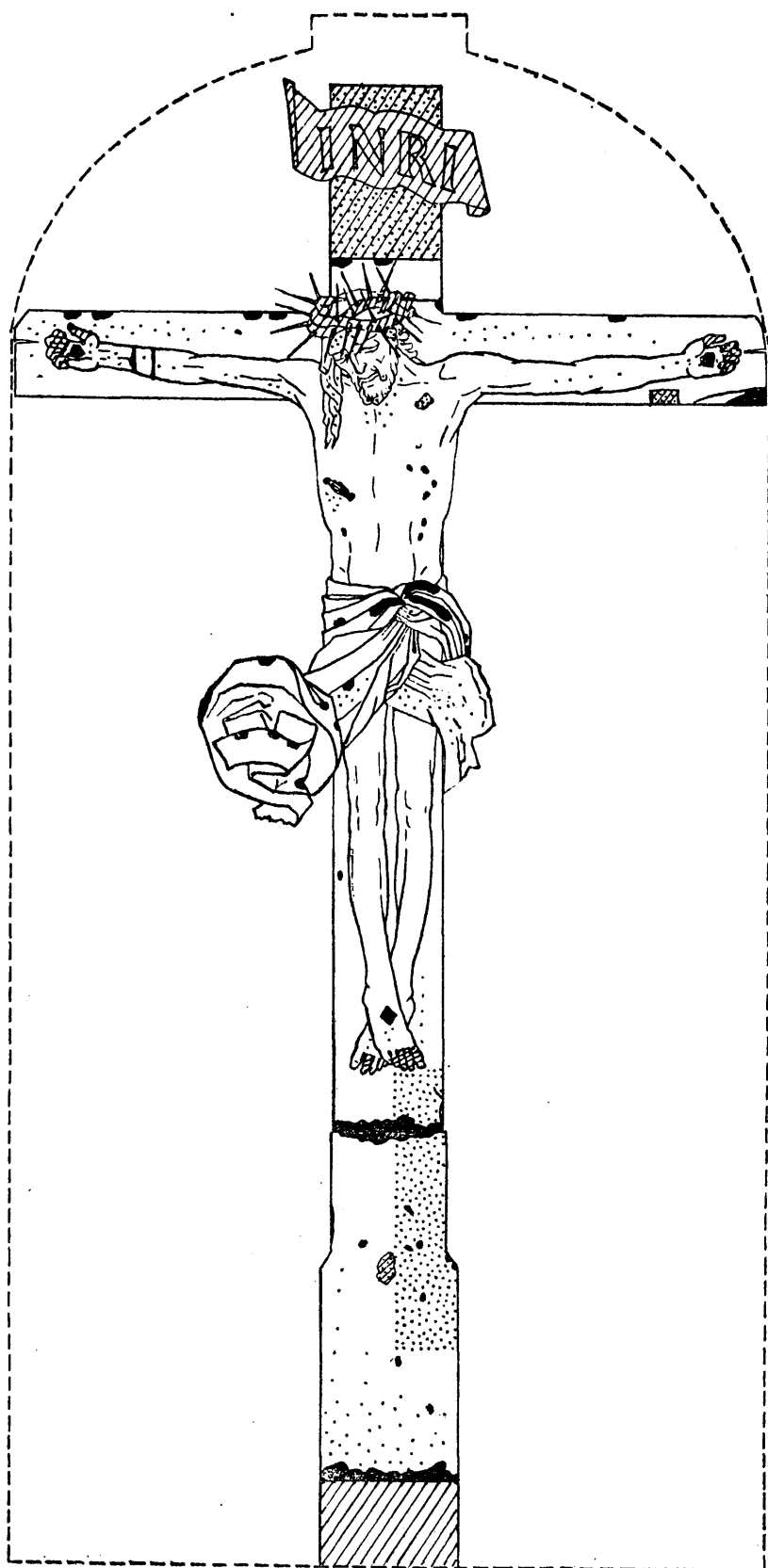


polichromia

SKALA 1:22

6. Kamienny krucyfik W. Stwosza w kościele Mariackim w Krakowie, schemat ubytków

6. A stone crucifix by W. Stwosz in St Mary's Church in Cracow, a scheme of missing parts



SCHEMAT UZUPEŁNIENI

SKALA 1:22



uzupełnienia dawne /pozostawione/



uzupełnienia współczesne /1983 r./
kamień i polichromia



polichromia

7. Kamienny krucyfik W. Stwoża w kościele Mariackim w Krakowie, schemat uzupełnień

7. A stone crucifix by W. Stwoż in St Mary's Church in Cracow, a scheme of making-ups

Warstwa malarska chronologiczna VIII (przemalowanie na perizonium): barwa białoróżowa – biel barytowa, biel ołowiowa, czerwień żelazowa, ziemia czerwona z organicznym pigmentem na siarczanie baru.

Warstwa malarska chronologiczna IX (przemalowanie): Jest to ostatnia warstwa przemalowania o barwie brunatnej, półkryjąca. W jej skład wchodzi: pigment ziemny – umbra, czerwień żelazowa, czerwień chromiowa, proszek metaliczny (złoty).

Analizę spoiw wykonano metodą spektrofotometrii absorpcyjnej w podczerwieni; przebadano 25 próbek. W próbkach warstw pochodzących z pierwszej polichromii wykryto obecność spoiwa białkowego. W pozostałych próbkach stwierdzono obecność spoiwa olejnego.

Wykonano także badania dodatkowe:

- badanie trybowanej blachy w tle obiektu oraz innych elementów metalowych,
- badanie dendrologiczne kamieni wykonanych z drewna u podstawy krzyża oraz
- obserwacje obiektu w świetle ultrafioletowym i podczerwonym.

Podejmując działania konserwatorskie przyjęto zasadę jak najmniejszej ingerencji w materię zabytkową obiektu. Chodziło o to, by rzeźba tak wysokiej klasy pozostała prawie nienaruszona w formie rzeźbiarskiej, kolorystycznej i w strukturze wewnętrznej. A zatem – jeżeli wykonywać rekonstrukcje, to tylko takie, które są niezbędne, np. w obrębie rażących, drobnych ubytków zakłócających rzeźbiarsko-plastyczną czytelność i wtedy, gdy istnieje pewność co do prawidłowego odczytania brakującej formy;

– jeżeli punktować ubytki polichromii, to na zasadzie scalenia kolorystycznego z otaczającą je oryginalną polichromią, tak by nie raziły swoim destruktem;

– dobór techniki punktowania nie powinien powtarzać pierwotnie użytych materiałów;

– jeżeli struktura kamienia i polichromii nie wymaga wzmocnień w postaci impregnacji, to nie wprowadzać profilaktycznie tworzyw obcych substancji zabytkowej, z wyjątkiem koniecznych np. miejscowych zabezpieczeń;

– w wypadku istniejących już rekonstrukcji palców, zachować je, gdyż mają one wartość historyczną i nie ma gwarancji, że współczesna rekonstrukcja będzie poprawniejsza.

Wykonano natomiast rekonstrukcję gwoździ w masie ze sztucznego kamienia. Formę tych elementów opracowano na podstawie analogii w sztuce gotyckiej. Problematyczne jest pozostawienie metalowej korony cierniowej na głowie Chrystusa. Swoją agresywną formą zakłóca ona wyraz twarzy i całej postaci.³ Po usunięciu olejnych przemalowań zostały uzupełnione drobne ubytki kamienia na postaci i krzyżu (masa kitowa ze sztucznego kamienia). Wykonano retusz i właściwy montaż niektórych palców. Scalenie kolorystyczne uczyniło walory malarskie rzeźby.

Po przeprowadzonej konserwacji obiekt składa się z 10 warstw chronologicznych. Usunięto warstwy przemalowań (od IV–IX), pozostawiając jedynie 11 „świadków” tych przemalowań. Warstwa chronologiczna X (1983 r.)

obejmuje rekonstrukcje i uzupełnienia w sztucznym kamieniu oraz punktowanie.

Zarówno obserwacje dokonane w czasie prac konserwatorskich, jak i szczegółowe badania analityczne pozwoliły na sprecyzowanie konkretnych informacji dotyczących krucyfiksu. Łącząc te dane z faktami archiwalnymi, podjęto próbę zarysowania historii rzeźby. Zwrócono również uwagę na te problemy, których rozwiązanie drogą badań laboratoryjnych wydaje się niemożliwe, przynajmniej na obecnym etapie. W dotychczasowych publikacjach określano krucyfiks (na podstawie starszych źródeł) jako kamienny, wykonany z piaskowca. Były również sugestie, iż jest to rzeźba drewniana, gipsowa, a nawet metalowa. Z przeprowadzonych badań wynika, że krucyfiks został wyrzeźbiony w wapieniu pińczowskim. Jest monolitem w obrębie postaci i krzyża. Właściwości teksturalne materiału (duża porowatość), wielość i wielkość skamieniałych w wapieniu organizmów zwierzęcych oraz brak śladów łączeń wykluczają również możliwość zastosowania odlewu ze sztucznego kamienia. Forma rzeźbiarska krucyfiksu przetrwała do naszych czasów ze znacznymi uszkodzeniami. Główne ubytki – to brak drugiego końca perizonium (z lewej strony Chrystusa), korony cierniowej, lewego pękła włosów, palców dłoni i częściowo stóp oraz pierwotnych gwoździ. Ujawniono ubytek belki pionowej krzyża w miejscu łączenia dwóch jej części oraz dwa pęknięcia na prawym przedramieniu postaci.

Sposób opracowania rzeźbiarskiego przekrojów końców belki poziomej krzyża, tj. wyraźne zaznaczenie usłojeń i pęknięć „drewna” sugeruje, iż krucyfiks był przeznaczony do oglądania co najmniej z trzech stron.

Belka pionowa składa się z dwóch części, jednakowych pod względem materiału kamiennego oraz stratygrafii warstw malarskich. Można by przypuszczać, że pierwotnie krzyż był rzeźbiony z jednego bloku kamienia, a podział (pęknięcie) nastąpił w późniejszych wiekach. W takim wypadku blok kamienia wyjęty ze złoża musiałby mieć wymiary około 4×2,40×1 m i wagę około 16,8 t. Wydaje się, iż w miejscu obecnego łączenia było także łączenie pierwotne. Wówczas monolit bloku (postaci i krzyża) miałby około 3×2,40×1 m i wagę około 12,5 t, co wydaje się bardziej prawdopodobne. Różne szerokości na styku tych dwóch części krzyża wskazują na to, że belka pionowa rozszerzała się lekko ku dołowi, a w tym właśnie miejscu brakuje fragmentu kamienia. Brakujący ubytek został uzupełniony nowym kamieniem u podstawy krzyża, choć jego wysokość nie musi być równoznaczna z ubytkiem oryginalnej belki.

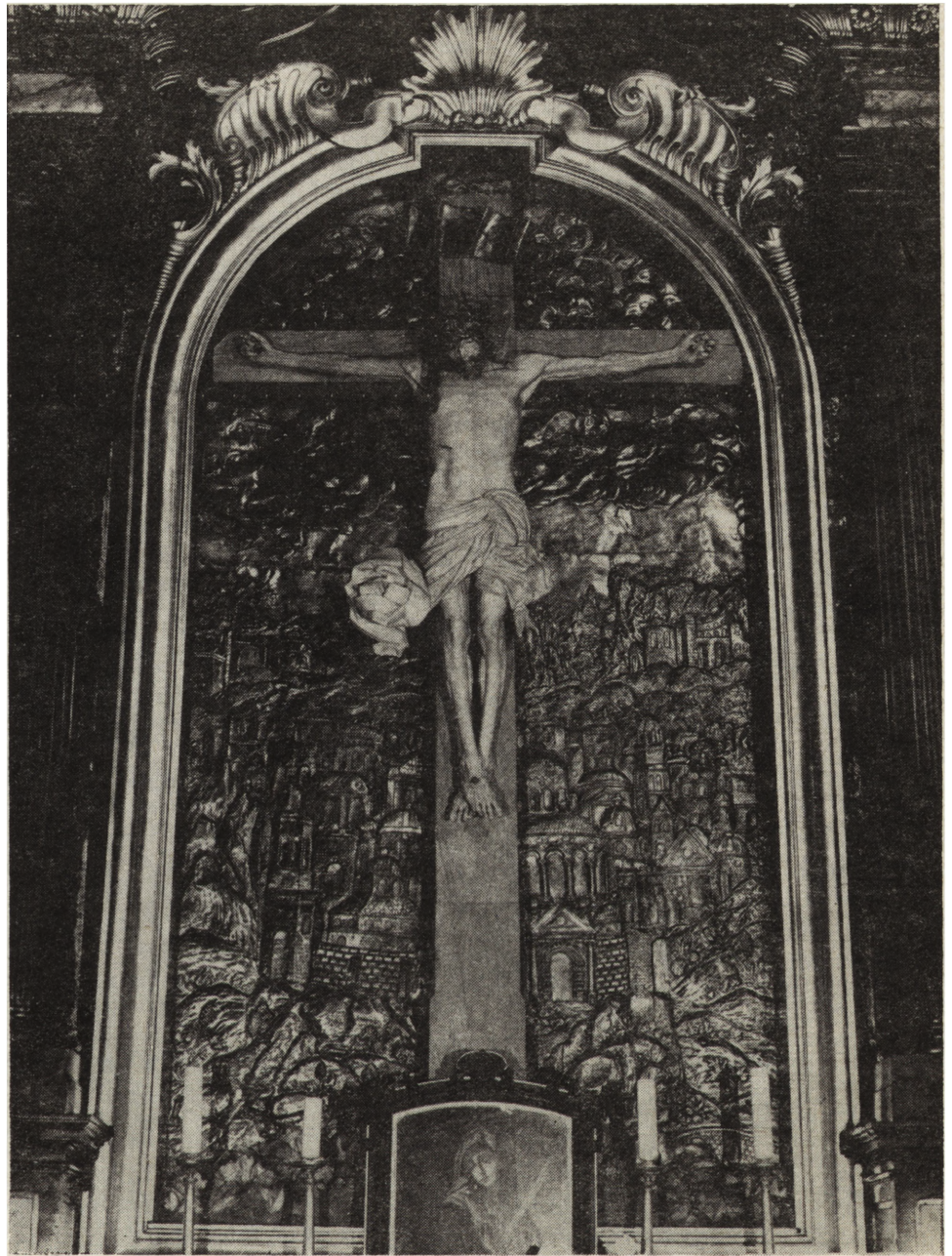
Dobry stan zachowania kamienia (jego powierzchni) wyklucza możliwość przebywania obiektu w zmiennych warunkach atmosferycznych. Pierwsze poważne uszkodzenia mogły zatem powstać w czasie prac remontowych, polegających na zamurowaniu okna w ścianie. Zgodnie z wolą Slackera uszkodzoną rzeźbę pomalowano nie uzupełniając ubytków. Krucyfiks, mimo iż historia sztuki jednoznacznie wypowiedzi się co do jego autorstwa, nie został oznaczony charakterystyczną dla Stwosza sygnaturą (gmerkiem) na frontalnej części obiektu. Być może znak ten istnieje z tyłu rzeźby.

Pierwsza polichromia została położona na ubytkach (także na kurzu w zagłębieniach formy rzeźbiarskiej). Leży m. in. na przelomie ubytku po perizonium, częściowo na ubytkach włosów korony oraz w drobnych uszkodzeniach na całej postaci i krzyżu. Można więc wnioskować, że odsłonięta polichromia nie była zamierzona

³ Sugerowałem i nadal proponuję zaprojektowanie na podstawie zachowanych śladów i Stwoszkowskich analogii nowej ruchomej korony w masie ze sztucznego kamienia.

8. Kamienny krucyfik W. Stwosza w kościele Mariackim w Krakowie, po konserwacji, centralna część Ołtarza św. Krzyża (zdjęcia: W. Kasprzyk)

8. A stone crucifix by W. Stwosz in St Mary's Church in Cracow, after conservation, central part of the Holy Cross' Altar



i wykonana przez Stwosza, a więc krucyfik pierwotnie ekspozowany w czystym kamieniu pińczowskim. Oceniając wartości estetyczne pierwszej polichromii można przypuścić, iż jej autor znał zamierzenia Stwosza, a dobór techniki i barw został wybrany nieprzypadkowo. Subtelna w kolorze nie przeszkadza koncepcji rzeźbiarza. Jak wynika z badań, obiekt zachował pierwszą polichromię do XIX w. Położona była bezpośrednio na kamieniu, być może przeklejonym, czego nie udało się dokładnie stwierdzić. Brak gruntu pozwala całkowicie czytelnie widzieć ostrość bryły rzeźbiarskiej, zaś delikatność koloru prawie nie zakłóca barwy samego kamienia. Usunięcie przemalowań ujawniło wiele subtelnych szczegółów w modelunku rzeźbiarskim, jak np.: sieć drobnych zmarszczek na twarzy, kolanach, dłoniach czy też zaskakujący brak oznaczenia pępka. Technika temperowa (kazeinowa) nadaje powierzchni lekki półmat. Rzeźba w tonacji jasnej i cieplej, w obrębie postaci przybiera barwę bladougrową. Szczególnie dyskretny kolor karnacji wydaje się prawie niezauważalny i nieraz

mylnie utożsamiany z barwą samego kamienia. Położony jest bardzo cienko, dość równomiernie na całej powierzchni ciała. Jest to rodzaj podbarwienia kamienia. Jedyne w partii rąk (przedramiona) oraz w górnej części klatki piersiowej (zwłaszcza od lewej strony) warstwa karnacji jest nieco grubsza, kładziona kryjąco, stwa karnacji jest nieco grubsza, kładziona kryjąco, wadzony w tych wypukłych miejscach.

Do pierwszej polichromii zastosowano przede wszystkim pigmenty ziemne, często zawierające tlenek tytanu, umbrę, czerwień żelazową, cynober oraz minię. Charakterystyczna jest obecność kredy w połączeniu z bielą ołowiową, która nadaje całej polichromii ton pastelowy. Kreda natomiast jest nośnikiem dla pozostałych pigmentów, wpływa na grubość warstwy malarskiej, a wypełniając pory kamienia tworzy powierzchnię bardziej gładką, choć niecałkowicie fałszującą fakturę kamiennego podłoża, co mogłoby nastąpić w wypadku położenia oddzielnej warstwy gruntu.

Opisując tę warstwę należy zwrócić uwagę na sposób jej wykonania. Jako pierwsza została namalowana karnacja, następnie perizonium, krew, włosy z modelunkiem oczu oraz krzyż tworzący rodzaj tła dla postaci. Ogólnie cechuje ją dyskretny realizm. Karnacja nie jest malowana gładko – szarougrowy modelunek podkreśla formę rzeźbiarską żeber, twarzy. Czerwień krwi sugeruje jak gdyby krew żylną i tętniczą. Wąskie, przepłatające się strugi urywają się w krople lub tworzą większe plamy czerwieni (na czole, poniżej rany w boku). Warstwa malarska perizonium jest nieprzypadkowo znacznie grubsza od pozostałych, co nadaje jej „miękość” zaznaczającą odmienność materii, jaką jest tkanina. W podobny, sugestywny sposób wykonano polichromię krzyża. Jasnobrązowy z ciemnoszarymi usłojeniami, sprawia wrażenie, że jest drewniany o wygładzonej powierzchni. Fragment kamienną korony zachował śladowo barwę w odcieniu malachitu. Realizm malarza przejawia się także w drobnych szczegółach, jak zaznaczenie spływającej krwi na krzyżu pod dłońmi, owłosienie lub cień w dolnej części brzucha, cień za głową, za fałdami perizonium czy „wpływająca” pod perizonium krew, które w tym miejscu jest intensywniejsze w kolorze. Krew pokrywa ubytki w obrębie fałdów skóry przy otworach w dłoniach i w stopie. Uszkodzenia te powstały przed malowaniem obiektu, prawdopodobnie podczas ubicia oryginalnych, kamiennych gwoździ.

Z badań konserwatorskich wynika, że brakujący lewy pukiel włosów oraz kamienna korona cierniowa w głównym zarysie zostały zbite (ubite) po namalowaniu pierwszej polichromii.

Podczas prac odkryto małe fragmenty dwóch warstw polichromii na ścianie, poza tłem ze srebrnej blachy. W testamencie Slackera jest mowa o malowaniu krucyfiksu oraz figur (Marii i Jana). Obecna aranżacja obiektu zmusza do rozpatrywania i analizy jego kolorystyki w pewnym oderwaniu od, jak się wydaje, większej kompozycyjnej całości, powiązanej z malowidłem ściennym. Malowidło takie, o tematyce pasyjnej lub pejzażowej, być może istnieje w tle rzeźby.

Dalsze dzieje Ołtarza św. Krzyża wyznacza działalność Jacka Łopackiego. W związku z przebudową ołtarza w latach 1732–1735 krucyfixs został ruszony z pierwotnego zamontowania i ustawiony na marmurową podstawę poza mensą. W tym to właśnie czasie musiały nastąpić kolejne uszkodzenia obiektu, m.in. na łączeniu belki pionowej krzyża, u jego podstawy i prawdopodobnie w górnym zakończeniu, a także pęknięcia na prawym przedramieniu postaci. Łopacki nie wprowadził nowej polichromii.

W końcu XVIII w., tj. w 1795 r. – jak podaje inskrypcja z tyłu titulusa, przeprowadzono renowację, niestety nie wiadomo, czy krucyfiksu, czy też raczej ołtarza.

Pierwsze przemalowanie olejne nastąpiło po roku 1830, a przed kolejnym odnowieniem w 1865 r. W skład tego przemalowania weszły pigmenty: czerwień chromowa i żółta niklowa. Wykonane starannie technologicznie i estetycznie, zasługuje na uwagę w zestawieniu z pierwszą polichromią. Kolorystycznie częściowo nawiązuje do poprzedniej warstwy, co widać w polichromii krzyża imitującej usłojenia czy też dwójakie strużki krwi. Zmienia się jednak tonacja postaci – z ciepłej na chłodną, przez wprowadzenie modelunku ciała zielenią malachitową. Perizonium na barwę gruntu – białą. Charakterystyczną cechą jest użycie dużej ilości kredy i bieli ołowiowej, stanowiącej grubą warstwę gruntu, modelo-

wanego kolorami zieleni, czerwieni, żółci. A więc białe pigmenty zostały tu użyte nie jako konieczny nośnik, ale jako podstawowa warstwa, narzucająca barwę i kryjąca całkowicie podłoże. Warto zaznaczyć, że na twarzy grunt był cieńszy, aż do zaniku w zetknięciu z włosami. Podobnie polichromia krzyża leży bezpośrednio na dolnej warstwie (bez gruntu).

Kolejne przemalowanie, przyjmujące formę miejscowego retuszu, kładzione cienko, nastąpiło w niedługim czasie. Z datą 1865 można wiązać powstanie VI warstwy chronologicznej. W jej skład wchodzi m.in. pigmenty: żółta niklowa i czerwień chromowa. Malowana kryjąco i dość grubo, powtarza zasadę kolorystyczną poprzedniego przemalowania, choć jest bardziej chłodna. Strugi krwi na twarzy i piersi zaznaczono czerwieniami, nadając farbom fakturalną grubość. W tym czasie wykonano czyszczenie blach w tle.

Następne dwa przemalowania objęły jedynie perizonium. Położone zostały dość niestarannie, dolne w kolorze szarym, górne – lekko różowawe, zawierające m.in. biel barytową.

Warto zaznaczyć, że w drugiej połowie XIX i na początku XX w. następowały zmiany w eksponowaniu krucyfiksu, co ukazuje zdjęcie I. Krigera czy litografia L. Wyczółkowskiego.

Prace renowacyjne na obiekcie przeprowadzone przed 1983 r. objęły wykonanie gipsowych uzupełnień brakujących palców i innych drobnych uszkodzeń, wzmocnienie na klej żywiczny obłuzowanych gwoździ, uszkodzonej prawej ręki oraz całościowe przemalowanie obiektu, częściowo z tłem na kolor brązowy. Badania fizyczne tej warszwy wykazały obecność w niej m.in. pigmentów ziemnych (umbr), czerwieni chromianowej oraz złotego metalicznego proszku. Chodziło tu o stworzenie iluzji metalu (brązu). Przemalowanie o charakterze półkryjącym zdecydowanie przyciemniło rzeźbę i tło zmieniając nastrój ołtarza.

Piękno gotyckiej rzeźby przez prawie dwa stulecia pozostało ukryte pod 6 warstwami olejnych przemalowań, zniekształcających prawidłowy odbiór tego wspaniałego dzieła, prowadzący do określonych przyzwyczajęń kulturowych ze szkodą dla plastycznej wymowy obiektu. Czas powstania przemalowań zamyka się w XIX i XX stuleciu. Trudniej określić czas powstania pierwszej polichromii, tym bardziej że badania technologiczne nie ujawniły typowych a zarazem pomocnych w datowaniu pigmentów. W roku 1504 otwarto testament Slackera, w którym było zalecenie pomalowania rzeźby. W roku 1674, kiedy zakładano srebrną koronę cierniową, polichromia już była. Zauważając tę dość dużą rozpiętość czasową, należy wziąć pod uwagę realizację testamentu, a przede wszystkim wartości estetyczne i rodzaj samej polichromii. Kierując się takimi względami, można by określić czas jej powstania na początek wieku XVI.

Kamienne rzeźby z okresu norymberskiego również zachowały fragmenty polichromii. I tak:

1. Madonna z Dzieciątkiem w Weinmarkt (1500–1503) – piaskowiec; resztki polichromii: płaszcz niebieski, podszewka zielona, suknia czerwona, księżyc złoty. Prawdopodobnie nie jest to polichromia pierwotna (według przypuszczeń konserwatora P. E. Oellermann).
2. Tryptyk Pawła Volckamera z kościoła Św. Sebald w Norymberdze (1499) – relief z piaskowca; rzeźby mają polichromię tylko oczu i ust.
3. Zwiastowanie Marii z kościoła parafialnego w Legezenn (1513) – piaskowiec powierzchniowo barwiony (kolorowany).

4. Madonna z Unteren Thalgasse, Nr 20 (warsztat Stwosza); resztki polichromii na głowie.

5. Wskrzeszenie Łazarza z kościoła Św Sebalda (1529); bez śladów polichromii. Ze względu na zły stan zachowania kamienia nie można nic powiedzieć o polichromii, nie wiadomo nawet czy w ogóle była. Zastanawia, czy niepełna polichromia na tryptyku P. Volckamera, obejmująca jedynie oczy i usta, oraz podbarwienie kamienia w Zwiastowaniu Marii są Stwoszowskie.

Rzeźby kamienne Stwosza (nie marmurowe) nie zachowały tak pełnej i całościowej polichromii. W krakowskim Muzeum Narodowym znajduje się kamienny, polichromowany Ogrojec wykonany przez Stwosza (około 1480). Przeprowadzona w 1911 r. przez J. Makarewicza jego konserwacja ujawniła spod przemałowań polichromię olejną (cynober, kobalt, złoty, ugiel, biel, czerń). Zdaniem Makarewicza nie jest ona współczesna Stwo-

szowi i pierwotnie rzeźba nie była malowana. Na podstawie uzyskanych informacji można jedynie zaryzykować stwierdzenie, że pierwotnie kamienne rzeźby Stwosza nie miały polichromii. Bez względu na rodzaj i autorstwo polichromii, krucyfiks Slackera, mimo częściowych zniszczeń, zachwyca i zdumiewa technicznymi możliwościami Stwosza, który z wielką precyzją i mistrzostwem odtworzył w materiale kamiennym tak trudny temat, jakim jest to właśnie przedstawienie Człowieka. Fragmentaryczne zachowanie polichromii rzeźb okresu norymberskiego a ponadto zbyt skromny materiał badawczy rzeźb w Niemczech, nie pozwala na przeprowadzenie dokładnej analizy porównawczej z wynikami badań nad krucyfiksem.

*mgr Witold Kasprzyk
Wydział Konserwacji Dzieł
Sztuki ASP w Krakowie*

A STONE CRUCIFIX BY WIT STWOSZ IN THE LIGHT OF RECENT CONSERVATION STUDIES

In the years 1982–83 a stone crucifix by Wit Stwosz in the Church of Our Lady in Cracow was subjected to conservation. During the work it appeared that the crucifix had been repainted several times. Thus, detailed technological studies were undertaken. The stone was subjected to a petrographic analysis, spectral emission analysis of pigments, qualitative analysis of pigments and analysis of bondings by means of absorptive infra-red spectrophotometry. Additional studies on metal and wooden elements were also carried out. The studies were made in the Department of Technology, Conservation Techniques and Works of Art at the Faculty of the Conservation of Works of Art in Cracow's Academy of Fine Arts.

Observations carried out during conservation works as well as detailed analytical results made it possible to draw concrete conclusions. The crucifix was made from organogenic material, i.e. Pińczów limestone; it is a monolith comprising the figure and the cross.

The removal of oil layers of repaintings revealed the existen-

ce of the original polychromy, a number of missing parts (lack of fingers, part of perizonium, a curl of hair, nails, tone crown of thorns, and some parts of the cross). The first polychromy was put on the missing parts after 1504 and thus it could not be done by Stwosz. Originally, the sculpture was not covered with polychromy. The condition of the stone shows that from the very beginning the crucifix was inside the church. The study revealed a distemper bonding agent (casein) in the first painting layer and oil adhesives in 6 repainting layers which were put after 1830.

On the basis of the open work it has been assumed that the wall which provided the background for the crucifix was polychromed. At present it is screened with silver repousse metal sheet. No signature has been found on the front part of the object. Hitherto studies on the crucifix do not contain technological and conservation information. The studies allowed to examine this work of art in detail, expanding available information on it as well as on medieval polychromies on stone sculptures, which have been examined only roughly.

PIOTR DOBOSZ

OCHRONA NAZW HISTORYCZNYCH W OBRĘBIE PRAWNEJ OCHRONY ZABYTKÓW

W obowiązującej regulacji ustawowej zabytkiem może zostać tylko przedmiot materialny. Uzasadnienie konieczności rozszerzenia zakresu przedmiotowego konstrukcji prawnej „zabytku” na proponowane kategorie nazw rozpoczniemy od strefy faktycznej – od przykładów z praktyki. Skupmy uwagę na takich nazwach o utrwalonej historycznie tradycji, które choć zasługują na pozostawienie i prawną ochronę, to jednak znikają z naszej rzeczywistości na skutek przede wszystkim nazbyt pochopnych zmian w nazewnictwie obiektów nieruchomości. Przykłady obrazujące rangę tego problemu nie należą niestety do nielicznych. Wymieńmy więc kilka z nich.

Najczęściej zmieniane są nazwy ulic i placów. Jako pierwszy przykład obrazujący tę problematykę może zostać przedstawiony przypadek o tyle szczególny, co i charakterystyczny, gdyż dotyczy zmiany nazwy ulicy zabytkowej, znajdującej się w krakowskim centrum historycznym i architektonicznym, objętym ochroną prawną jako kompleks zabytków. Ścisłej rzecz biorąc, ochroną

objęte są wszystkie obiekty znajdujące się w tym centrum, a także każdy z nich z osobna. Nie są natomiast chronione prawnie nazwy poszczególnych ulic pomimo tego, że rodowód nazw liczy się już od kilku stuleci. Jedną z uliczek znajdujących się w tym centrum nosi nazwę ulicy Ludwika Solskiego. Do niedawna była to ulica Św. Tomasza. Wydaje się, że uświetnianie i uwiecznianie pamięci tego sławnego, zasłużonego dla kultury narodowej aktora poprzez zmianę dawnej, historycznej nazwy ulicy (również historycznej) nie jest rozwiązaniem najlepszym. Nowa nazwa różni się w sposób bardzo jaskrawy od nazw pobliskich ulic, znajdujących się w centrum architektoniczno-historycznym. Ulice te zachowały swoje dawne nazwy w brzmieniu nie zmienionym. Mamy więc ulice: Floriańską, Św. Jana, Sławkowską, Św. Marka, Św. Krzyża, Św. Anny, Jagiellońską, Grodzką itd. Wskazane byłoby zatem, aby imię i nazwisko tego znakomitego aktora otrzymała któraś z nowo powstających ulic, szkół itp. „Centrum historyczne i architektoniczne Krakowa” figuruje na ósmej pozycji