

# Marian Kornecki

---

## Tryptyk z Dłużca i Madonna z Lipnicy Murowanej - dwie aranżacje konserwatorskie

---

Ochrona Zabytków 34/1-2 (132-133), 29-47

---

1981

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.

## TRYPTYK Z DŁUŻCA I MADONNA Z LIPNICY MUROWANEJ — DWIE ARANŻACJE KONSERWATORSKIE

Tematem niniejszego artykułu są rozważania nad problematyką aranżacji konserwatorskich, poszukiwaniami współczesnych doktryn i próbami ich konfrontacji w praktyce<sup>1</sup>. Materiał do rozważań stanowi prezentacja dwóch obiektów: ołtarza z Dłużca i rzeźby Matki Boskiej z Dzieciątkiem z Lipnicy Murowanej, objętych konserwacją w Pracowni Konserwacji Dzieł Sztuki krakowskiego Oddziału PKZ w latach 1977—1979<sup>2</sup>. W obu wypadkach stanęliśmy przed koniecznością rozstrzygnięcia problemu aranżacji konserwatorskiej zabytków, które do naszych czasów — abstrahując od złego stanu technicznego, wymagającego oczywistych zabiegów konserwatorskich — przetrwały w stanie daleko odbiegającym od pierwotnego, zarówno w sferze treści ideowych, jak i kompozycji formalnej. Interwencja konserwatorska w obu wypadkach zapowiadała swoisty konflikt wchodzących w rachubę odmiennych teoretycznych zasad postępowania i doprowadzić musiała do daleko idących konsekwencji. Prezentacja obiektów i ich bogatej z punktu widzenia historii sztuki problematyki została z uwagi na szczupłe ramy artykułu ograniczona do charakterystyki niezbędnej do przeprowadzenia umotywowanego wywodu. Obszerniejsze dywagacje zawarte są w opracowanych dla obu zabytków dokumentacjach naukowo-historycznych<sup>3</sup>. Zamknięcie rozważań stanowią uwagi konkludujące.

### OLTARZ Z DŁUŻCA

Tryptyk z Dłużca należy do zabytków dotychczas nie opracowanych szczegółowo, zaledwie wzmiankowanych w literaturze<sup>4</sup>. Nawet cenne, późnogotyckie rzeźby, stanowiące jego najbardziej istotne części, jakby nie były dotąd dostrzegane i pozostawały poza zasięgiem zainteresowań. Ten stan rzeczy niewątpliwie uzasadniała stosunkowo trudna dostępność obiektu, jego niejednoznaczny charakter stylowy i zły stan zachowania, wpływający ujemnie na walory artystyczne. Niemniej jednak ołtarz jeszcze w latach sześćdziesiątych został objęty planami konserwatorskimi byłego województwa krakowskiego, których realizacja podjęta została dopiero w 1976 r. na podstawie zlecenia wojewódzkiego konserwatora zabytków w Katowicach (w tym województwie Dłużec znalazł się w wyniku reformy administracyjnej). Wraz z ołtarzem objęto konserwacją dwie luźno zachowane późnogotyckie rzeźby, pozostające jednak z głównym obiektem w niezaprzeczanym związku.

Tryptyk jest w pewnym sensie zabytkiem wyjątkowym wśród ołtarzy skrzydłowych, a wynika to stąd, iż nie jest on dziełem jednorodnym; trudno mówić nawet, że jest on efektem przekształceń, skoro zawiera w sobie elementy z co najmniej ośmiu faz, a raczej okresów historycznych, w których powstały jego części, należące pierwotnie do odrębnych całości. Swój kształt uzyskał stosunkowo późno w wyniku świadomego zakomponowania i najprawdopodobniej jednoczesnego montażu elementów różnystylowych. Mimo to jego kompozycja podporządkowana została przemożnej dążności nawiązywania do tradycji — średniowiecznego retabulum. Z pewnością pozostawało to nie bez związku z faktem, iż najważniejsze części pochodziły z demontażu ołtarzy tryptykowych. W ten sposób, przy budowie nowego ołtarza zastosowano jakby ideę rekonstrukcji gotyckiego tryptyku; w jej wyniku powstało dzieło w swym kształcie na ogół konsekwentne i zwarte, o dobitnym wyrazie artystycznym i dużych wartościach emocjonalnych, wynikających z samej wymowy dzieła i jego walorów historyczno-kulturowych. Natomiast treści ideowe nie są wolne od przypadkowości.

Problemy tryptyku z Dłużca nie są łatwe do rozwiązania, ponieważ wchodzi w rachubę wyjątkowo zawikłany kontekst historyczny. Dalej, pomiędzy poszczególnymi elementami ołtarza występuje znaczna rozbieżność stylowa i czasowa (sięgająca 400 lat!), a także różnica poziomu artystycznego. Złożoność zabytku utrudniała możliwość uzyskania jednoznacznego poglądu co do programu konserwacji. Należało ustosunkować się do dzieła jako całości, jak też do każdego niemal elementu oddzielnie. By odpowiedzieć na pytanie, do czego — oprócz zabiegów technicznych — ma doprowadzić postępowanie konserwatorskie, należało dokonać przemyśleń opartych na odmiennych postawach teoretycznych i konsekwencjach ich stosowania. Na pozycjach końcowych stanęły dwie tendencje: niejako purystyczna, w efekcie zmierzająca nieuchronnie do demontażu niejednorodnej całości i przemienienia ołtarza w zbiór elementów luźnych wymagających całkowicie nowej aranżacji o posmaku muzealnym — i nieinterwencji, zmierzającej do zachowania stanu zastanego. Czy można utrzymać kontekst „spontaniczny”, w jakimś stopniu przypadkowy, bez „naukowego” skorygowania? Czy można zaprzepaś-

<sup>1</sup> Temat ten poruszali m.in. K. Malinowski, *Dyskusja o zasadach konserwatorskich. Poglądy i wnioski*, „Ochrona Zabytków”, XIX, nr 2, 1966; T. Dobrowolski, *Problem kształtowania w dziedzinie konserwacji malarstwa*, „Ochrona Zabytków”, I, nr 2, 1948; J. E. Dutkiewicz, *Sentymentalizm, autentyzm, automatyzm*, „Ochrona Zabytków”, XIV, nr 1—2, 1961; L. Krzyżanowski, *Wymiana oryginału na kopię w wypadkach postępującego zniszczenia rzeźb kamiennych*, „Ochrona Zabytków”, XX, nr 2, 1967; M. Kornecki, *Granice interwencji i aranżacji konserwatorskiej*, „Ochrona Zabytków”, XXIX, nr 4, 1976 i ostatnio T. Chrzanowski, „Ochrona Zabytków”, XXXIII, nr 2, 1980.

<sup>2</sup> Autorami konserwacji byli: ołtarza z Dłużca — mgr Jadwiga Styrna (z zespołem), rzeźby z Lipnicy Murowanej — mgr Aleksandra Bogdanowska.

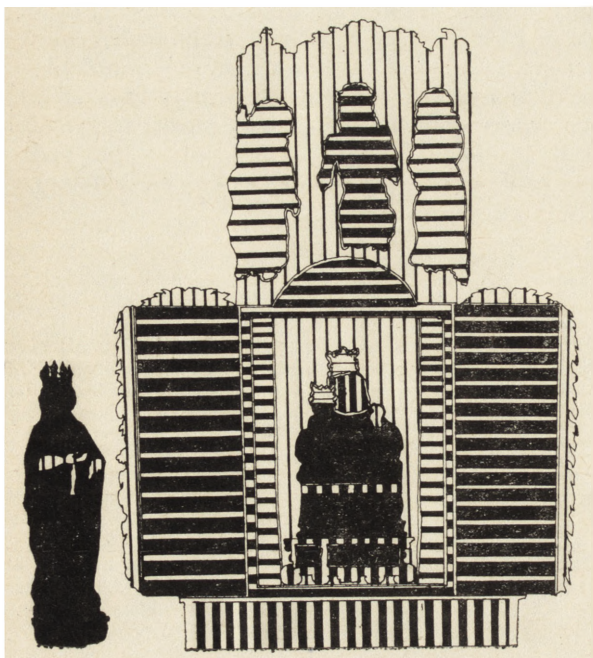
<sup>3</sup> M. Kornecki, *Dłużec. Tryptyk z posągami Tronującej Matki Boskiej z Dzieciątkiem i dwie rzeźby śś. Dziewic*, mps PKZ, Kraków 1978; tenże, *Lipnica Murowana, Rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem*, mps PKZ, Kraków 1978. Autor dokumentacji był również konsultantem obu realizacji.

<sup>4</sup> J. Wiśniewski, *Historyczny opis kościołów, miast, zabytków i pamiątek w Olkuskim*, Mariówka Opoczyńska 1935, s. 56 nn i 595—596; A. Wiatrowski, *Ilustrowany przewodnik po ziemi olkuskiej*, Olkusz 1938, s. 89—90; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. I, województwo krakowskie pod red. J. Szablowskiego, z. 12, *pow. olkuski*, oprac. K. Kutrzebianka, Warszawa 1953, s. 383; M. Kornecki, *Zabytki sztuki regionu olkuskiego*, [w:] *Dzieje Olkusza*, t. II, Kraków 1978, s. 507—508.

a



b



|  |              |  |               |
|--|--------------|--|---------------|
|  | 4 ćw w XV    |  | 2 poł. w XVI? |
|  | 1527 R       |  | 3 ćw w XVII   |
|  | 1 poł w XVI  |  | po 1782R      |
|  | 2 poł. w XVI |  | 1 poł. w XIX  |

1. Tryptyk z Dłużca i rzeźby śś. Dziewic: a — rysunek inwentaryzacyjny; b — rozwarstwienie (oprac. M. Kornecki, rys. J. Kornecka)  
 1. Triptych at Dłużec and sculptures of the Holy Virgins: a — inventory drawing, b — stratification

cić niebagatelne walory historyczne, kulturowe, a także artystyczne, oparte na emocjach wynikłych z percepcji dzieła skomplikowanego — rzecz można: malowniczego? W tym stanie rzeczy rozstrzygnięcie wymagało wielostronnej motywacji.

Do czasu podjęcia konserwacji tryptyk stanowił retabulum prawego ołtarza bocznego. Stosownie do tradycyjnego schematu składały się nań wszystkie części: pole środkowe i skrzydła (unieruchomione), predella i zwieńczenie; w skrótowym opisie przytaczam wynikłą z analizy atrybucję stylową i datowanie, pomijając mniej ważne szczegóły.

Pole środkowe zajmuje późnogotycki posąg tronujskiej Matki Boskiej z Dzieciątkiem z czwartej ćwierci XV w. (silnie przekształcony, z głową Marii oraz zmieniającą proporcję rzeźby wstawką w partii nóg zapewne z drugiej połowy XVI w. i klasycystycznymi koronami drewnianymi z pierwszej połowy XIX w.), posadowiony na rzeźbionym, manierystycznym postumencie z XVI w. z wykorzystanymi gotyckimi maswerkami z XV w.; w dekoracji skrzyni znalazły się elementy snycerskie gotycko-renaesansowe z pierwszej połowy XVI w., ponadto rzeźbiona późnobarokowa draperia oraz lustra w tle, dodane zapewne po 1782 r. Dwustronnie malowane skrzydła powstały w 1527 r.; obejmują one na awersach obrazy św. Mikołaja i Stanisława Bpa oraz św. Katarzyny i Barbary, a na rewersach Zwiastowania oraz św. Małgorzaty i Doroty; ramy obwiedzione zostały późnobarokowym ornamentem snycerskim z XVIII w. Dość prymitywna predella z reliefowymi popiersiami Chrystusa i świętych w owalnych medalionach powstała zapewne w drugiej połowie XVI w. Zwieńczenie tworzy druga, nieco mniejsza skrzynia, stanowiąca jakby oddzielny mały tryptyk z dowolnie zakomponowanymi, wtórnie użytymi ornamentami barokowymi i osobliwym maswerkem o formie zbliżonej do oślego grzbietu, wykonana lub ozdobiona zapewne po 1782 r.; w niej pośrodku umieszczony został późnogotycki posąg Chrystusa Bolesiciwego z pierwszej połowy XVI w. oraz po bokach dwie drugorzędne rzeźby barokowe z trzeciej ćwierci XVII w., należące pierwotnie do bliżej nieokreślonej struktury ołtarzowej lub sprzętarskiej. Przekazane jednocześnie do konserwacji dwie późnogotyckie rzeźby pozbawionych atrybutów św. Dziewic z drugiej połowy XV w. ostatnio eksponowane były luzem.

Kościół parafialny Św. Mikołaja w Dłużcu po raz pierwszy wzmiankowany jest przez Długosza. Drewniana świątynia bezwieżowa opisywana była w kolejnych wizytacjach z 1598, 1602, 1662, 1690, 1747 i 1757 r.<sup>5</sup> Już w latach 1602 i 1690 mowa jest o jego złym stanie; w 1757 r. był bliski ruinie. Nowy, obecny kościół drewniany, zbudowany w 1780 r. kosztem Urszuli z Morstinów Rawicz-Dębińskiej i gromady Dłużec, poświęcony w 1781 r., opisany został w protokole wizytacji w 1782 r.<sup>6</sup>

Historia tryptyku trudna jest do odtworzenia, gdyż stanowi on kompilację różnych elementów. Rozpatrywać ją można w dwóch aspektach: dziejów dawnych ołtarzy do 1782 r. (w którym rozebrano stary kościół) i po 1782 r.

(kiedy omawiany ołtarz wzmiankowano). W 1662 r. istniał ołtarz główny *cum Imagine sculpta B.V.M. tenente Jesum*<sup>7</sup>, zaś w 1690 r. *Maius Altare sculptum antiquioris picturae in cuius medio est Statua Beatissimae cum dulcissimo Jesu ad stantibus alyis Personis Sculptis*<sup>8</sup>. Interpretacja tego zapisu pozwala przyjąć, że pole środkowe ołtarza, zapewne tryptyku, zawierało bez żadnych wątpliwości posąg Matki Boskiej z Dzieciątkiem, któremu towarzyszyły inne rzeźby; nie wiadomo jednak, czy chodzi tu o zachowane posągi św. Dziewic. Trudno także rozstrzygnąć, czy słowa *antiquioris picturae* odnieść należy tylko do starodawnej faktury malarskiej struktur rzeźbiarskich i posągów, czy dopatrywać się w nich jeszcze wzmianki o obrazach sztalugowych. Starodawny charakter ołtarzy podkreśla raz jeszcze opis z 1747 r., w którym jest mowa, że są one *vetustissimae structurae et antiquitatis*<sup>9</sup>. Niestety z dalszych słów wynika tylko, że ołtarz główny dedykowany był NP Marii, dwa zaś boczne św. Mikołajowi, patronowi tytularnemu kościoła, do którego *ex antiquo* ludność ma nabożeństwo (gotycka rzeźba tego świętego znajduje się do dziś w Dłużcu) i św. Antoniemu. Do 1747 r. brak również jakiegokolwiek wzmianki o posągu Chrystusa Bolesiciwego; być może, iż w XVIII w. znajdował się on w kościele w Wolbromiu, w którym takowy wizerunek wymieniany był w latach 1757 i 1782<sup>10</sup>. Jak wiadomo, w 1780 r. zbudowano w Dłużcu nowy kościół (poświęcony w 1781 r.). W 1782 r., po zakończeniu budowy, został on dość dokładnie opisany. W tym opisie występuje tylko jeden ołtarz, ofiarowany z Wolbromia. Należy wnosić, że wszystkie ołtarze ze starego kościoła nie znajdowały się wówczas w nowym. Na trop interesujących nas zabytków natrafiamy dopiero w opisie z 1829 r., w którym wymieniono znów trzy ołtarze: „główny (...) zaś boczne po lewej ręce N.M.P. i po prawej statua Pana Jezusa Miłosiernego”<sup>11</sup>.

Ołtarz Matki Boskiej — to interesujący nas tryptyk, niewątpliwie zmontowany z elementów starych ołtarzy z Dłużca. Drugi ołtarz boczny zawierał posąg Chrystusa Bolesiciwego, według wszelkiego prawdopodobieństwa przeniesiony z Wolbromia. Trudno ustalić, kiedy ten posąg znalazł się w zwieńczeniu tryptyku; łączy się to zapewne z pozyskaniem kolejnego ołtarza bocznego, który zajął miejsce prowizorycznego z omawianą rzeźbą.

Oceniając tryptyk jako całość należy stwierdzić, że mimo różnorodnych i różnoczasowych części składowych powstał ołtarz, którego komponenty składają się na harmonijną całość, zarówno w sferze formalnej, jak i treściowej. Ośrodkiem jest adoracja tronujskiej NP Marii; maryjną treść uzupełnia przedstawienie Zwiastowania na rewersach skrzydeł. Wątek ten snuć można dalej, jeśli zważymy, że częstym uzupełnieniem ikonograficznych układów gotyckich ołtarzy maryjnych był zespół św. Męczenniczek: Katarzyny, Barbary, Doroty i Małgorzaty, składający się na znane kompozycje „ołtarzy Czterech św. Dziewic”. Drugi wątek treściowy tryptyku — chryztologiczny — zasadza się na postaci Chrystusa ukazującego rany, wyrażającego głębokie treści Odkupienia, a uzupełniają go trafnie przedstawienia na predelli. War-

<sup>5</sup> Akta wizytacji kapitulnych i kanonicznych dekanatów lewowskiego i wolbromskiego w Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie: 1598 sygn. AV 15 i AV 65; 1602 sygn. AV 20; 1690 sygn. AV 13; 1747 sygn. AV 32.

<sup>6</sup> Akta wizytacji archidiaconatu i oficjałatu pilickiego 1782, tamże, sygn. AV 53.

<sup>7</sup> *Inventario de ecclesia Dłużec... Ann. Dni 1662... descripta* (w: J. Wiśniewski, op. cit., s. 595—596).

<sup>8</sup> *Akta wizytacji...*, 1690, op. cit.

<sup>9</sup> *Akta wizytacji...*, 1747, op. cit.

<sup>10</sup> *Akta wizytacji...*, 1782, op. cit.; J. Wiśniewski, op. cit., s. 472.

<sup>11</sup> J. Wiśniewski, op. cit., s. 56.



a

2. Konfrontacja rzeźb gotyckich: a — Tronująca Matka Boska z Dzieciątkiem i dwie rzeźby]śś. Dziewic z Dłużca (fot. J. Doraczek); b — posąg Matki Boskiej z Dzieciątkiem z Polipytyku Olkuskiego (fot. M. Kornecki)

2. The confrontation of Gothic sculptures: a — the Reigning Madonna with the Child and two sculptures of the Holy Virgins from Dłużec, b — figure of the Madonna with the Child from the Olkusz polyptych

to jeszcze wspomnieć, że kwatery z wizerunkami śś. biskupów: Mikołaja i Stanisława Bpa dobrze osadzają ołtarz w swym środowisku lokalnym, skoro św. Mikołaj jest patronem dłużeckiego kościoła, a Stanisław wiąże się z Małopolską i krakowską archidiecezją.

Rzeźba Tronującej Marii należy — wbrew pozorom — do nielicznych późnogotyckich zabytków rzeźby tego typu ikonograficznego w Polsce, w przeciwieństwie do wcześniejszych faz stylowych. Występuje problem kontekstu tej rzeźby w dawnym ołtarzu; w grę wchodzi bądź jej ekspozycja „samoistna”, bądź przynależność do trójfigurowej grupy. Rozważania na ten temat mają o tyle znaczenie, że analiza objąć należało w tym związku również dwa posągi śś. Dziewic. Ponad wszelką wątpliwość wszystkie trzy rzeźby wykazują zgodność stylistyczną i warsztatową. Problem ewentualnej wspólnej aranżacji musiał zatem znaleźć się w polu obserwacji; brano pod uwagę ich kontekst w formie grupy w typie *sacra conversatione*. Zestawienie rzeźb na pierwszy rzut oka zdaje się być przekonujące; jednakże pojawiają się

poważne wątpliwości: nie umiemy wskazać przykładu takiej grupy z Tronującą Marią, a ponadto zgodność skali wielkości okazała się pozorna. Pierwotnie tronujący posąg był mniejszy; jak stwierdzono, podwyższono go zręcznie dorobioną partią pod kolanami oraz zastąpiono pierwotną głowę Marii obecną, zapewne lepiej dostosowaną do zmienionej proporcji postaci. Zdumiewająca jest stylowa poprawność tych przekształceń.

Pod względem swych cech stylistycznych trzy rzeźby z Dłużca zdają się przynależeć do dość zwartej grupy występującej na Śląsku i pograniczu śląsko-małopolskim. Śląskie rzeźby pokrewne zaliczane były przez T. Dobrowolskiego i A. Ziomecką do kręgu „Mistrza Figur Lubińskich”<sup>12</sup>; w zasięgu małopolskim brak jeszcze pełnego rozróżnienia odpowiedników. Warto jednak przytoczyć stosunkowo bliskie pokrewieństwo figur dłużeckich z Madonną z Polipytyku Olkuskiego. Mogłoby ono wskazywać na wspólną proveniencję warsztatową. Problem: Kraków czy Śląsk (lub np. Olkusz, gdzie przy wyposażeniu fary bogatego, górniczego miasta mogli doraźnie wspól-

<sup>12</sup> T. Dobrowolski, *Rzeźba i malarstwo gotyckie w województwie śląskim*, Katowice 1937, s. 34—35; A. Ziomecka,

*Mistrz lubińskich figur. Z zagadnień późnogotyckiej rzeźby śląskiej*, „Roczniki Sztuki Śląskiej”, VIII, Wrocław 1971, s. 21—33.



b

pracować rzemieślnicy z obu środowisk) — wymaga jeszcze dalszych studiów.

W przeciwieństwie do trzech późnogotyckich posągów problematyka skrzydeł jest jednoznaczna. Ich analiza przyniosła jednak kilka ważnych stwierdzeń. Pod względem formalno-stylistycznym wszystkie przedstawienia odpowiadają obiegowym wzorom, zarówno pod względem technologii, ornamentyki, jak i ikonografii, w których poszczególne postacie, fizjonomicznie i kostiumologicznie dość schematycznie potraktowane, są „nosicielami” swych atrybutów. Ta powtarzalność odpowiada praktyce warsztatów cechowych, opierających się w znacznej mierze na obiegowych wzorach graficznych. Dla oma-

wianego zabytku dobitną ilustracją zapożyczeń i odwzorowań jest dostrzeżona przez M. Walickiego zbieżność postaci św. Barbary na skrzydle ołtarza z Domaradza z ryciną anonimowego drzeworytnika krakowskiego z początku XVI w.<sup>13</sup>, do których pragnę dołączyć analogiczny wizerunek na kwaterze w Dłużcu. Odnalezienie nie dostrzeżonej przedtem daty „1527” ma tu kapitalne znaczenie dla studiów nad małopolskim malarstwem cechowym: po pierwsze skrzydła z Dłużca stały się dzięki temu obiektem istotnym dla konfrontacji dzieł pokrewnych, po drugie bliskie związki ze skrzydłami z Domaradza pomagają umocnić dotychczasowe hipotetyczne ich datowanie, jak też innych jeszcze pokrewnych z nimi malowideł, wreszcie, po trzecie, relacje te wprowadzają nie dostrzegane dotąd malowidła dłużeckie w krąg małopolskiego warsztatu Czarnych, których twórczość omawiali M. Walicki<sup>14</sup>, W. Juszcak<sup>15</sup> i I. Bobrowska<sup>16</sup>, a ostatnio — w związku z konserwacją ołtarza bodzentyńskiego — A. Sudacka<sup>17</sup>.

Wreszcie na większą uwagę zasługuje posąg Chrystusa Bolesciwego umieszczony w zwieńczeniu ołtarza. Vir Dolorum, w całościowym ujęciu, występuje od końca XIII w. w malarstwie ściennym i od początku XIV w. w rzeźbie. W literaturze wyróżniono co najmniej sześć wariantów ikonograficznych tego przedstawienia<sup>18</sup> (patrz rysunek). Szósty wariant, ze Zbawicielem podnoszącym obydwie ręce w geście zbliżonym do oranta — reprezentuje rzeźba w Dłużcu. I tu ujawnia się znaczenie tego posągu: w rzeźbie polskiej wariant ten należy do prawdziwych rzadkości i reprezentowany jest w późnym gotyku — prócz omawianego — tylko przez dwa zabytki późnogotyckie: w Trzemesznie i Brzeźcach k. Koźła<sup>19</sup>. Rzeźba z Dłużca wymaga uważnego datowania, ponieważ jej wyznaczniki stylowe wydają się nie w pełni jednoznaczne. Uwaga ta dotyczy przede wszystkim przepaski, zawiązanej na duży węzeł, który to szczególnie występuje w polskich zabytkach późnogotyckich sporadycznie. Ten też element zdaje się przesądzać stosunkowo późne datowanie — zapewne ok. 1520—1530 r. Z jakim jednak środowiskiem wiązać tę piękną rzeźbę?

Jej przynależność do kręgu późnogotyckich warsztatów Małopolski wydaje się bezsporna, gdyż da się skonfrontować ją z wieloma współczesnymi zabytkami rozsianymi na tym obszarze. Dla naszych rozważań nie bez znaczenia będzie konfrontacja z krucyfiksem w niedalekiej Pilicy, w którym występuje obok innych relacji, jak opracowanie anatomii, głowy — także analogiczne potraktowanie perizonium. Nawet bliskość Pilicy i Wolbromia (przyjmując, iż stamtąd rzeźba przeniesiona została do Dłużca) w jakiś sposób umacnia ten związek, gdyby przyjąć, że ten sam rzeźbiarz wykonywał prace dla sąsiadujących ze sobą parafii.

Przedstawiona skrótowo analiza ołtarza i jego poszczególnych elementów ukazuje bogatą z punktu widzenia his-

<sup>13</sup> M. Walicki, *Złoty widnokrąg*, Warszawa 1965, fig. 53, 54.

<sup>14</sup> M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans, wczesny manieryzm*, Warszawa 1961, s. 324.

<sup>15</sup> W. Juszcak, *Tryptyk Bodzentyński*, „Studia Renesansowe”, III, Wrocław—Warszawa—Kraków 1963, s. 267—315.

<sup>16</sup> I. Bobrowska, *Tryptyk ze sceną Św. Rodziny w zbiorach Domu Matejki*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” za rok 1962, Kraków 1964, s. 42—68. Obrazy z Domaradza opublikowali: F. Kopera, J. Kwiatkowski, *Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie. Wiek XIV—XVI*, Kraków 1929, s. 46—49, nr kat. 27; T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Zabytki plastyki gotyckiej w diecezji przemyskiej*, „Nasza Przeszłość”, XLVI, 1976, s. 117.

<sup>17</sup> A. Sudacka, *Bodzentyń. Tryptyk Zaśnięcia N.P. Marii*, mps PKZ, Kraków 1977.

<sup>18</sup> G. v. d. Osten, *Der Schmerzensmann. Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300 bis 1600*, Berlin 1935; L. Kalinowski, *Geneza Piety średniowiecznej*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, X, 1952, s. 253; T. Dobrzeński, *Niektóre zagadnienia ikonografii Męza Bolesci*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, XV, 1, 1971, s. 7 nn.

<sup>19</sup> Rzeźba z Trzemeszna powołana w *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce*, t. XI, d. woj. bydgoskie, pod red. T. Chrzanowskiego i M. Korneckiego, z. 10. *Mogilno, Strzelno, Trzemeszno i okolice*, opr. Z. Białłowicz-Krygierowa, w druku. Rzeźba w Brzeźcach dotychczas nie publikowana.

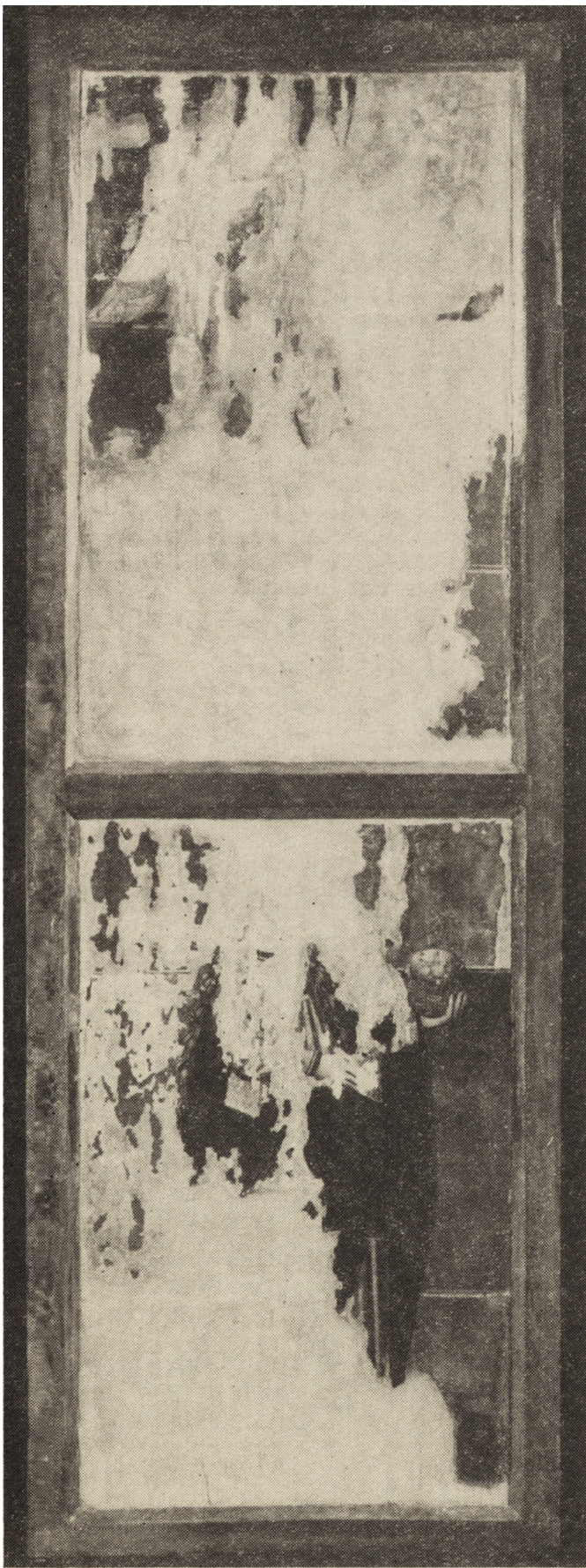


a



b

3. Malowidła na skrzydłach tryptyku z Dłużca, stan po konserwacji: a, b — awersy; c, d — rewersy (fot. J. Doraczek)



c



d

3. Paintings on the side panels of the triptych at Dlužec, condition after conservation: a, b — obverses; c, d — reverses



torii sztuki problematykę tego, tak mało dotąd znanego zabytku. Ujawniła zarazem trudność podjęcia koncepcji konserwatorskiej wobec złożonego artystycznego i historycznego kontekstu obiektu. Nad wyborem zaciążyły od samego początku wyraźne konsekwencje: w wypadku zachowania kompozycji dotychczasowej problemy aranżacji ograniczyć się muszą do drobnych korekt, natomiast przy wyborze innej koncepcji — w zasadzie rysuje się nieograniczona liczba wariantów, których uzasadnienie budzić może wątpliwości.

Autor niniejszego artykułu zawsze opowiadał się za utrzymaniem kompozycji zastanej, mając na uwadze, że siłą tej kreacji jest historyczny autentyzm dzieła, w którym zawarte są bogate kulturowe treści i niebagatelne walory artystyczne. Wartość tej całości jest większa od sumy wartości poszczególnych elementów, które nie ulegają żadnemu umniejszeniu.

1527

4. Data „1527” odkryta na kwaterze ze św. Dorotą skrzydła tryptyku z Dłużca, skala 1:1

4. The date „1527” uncovered on the square of St Dorothy's side panel in the Dłużec triptych

Zgodnie z podobnymi poglądami komisja konserwatorska zaleciła przeprowadzenie konserwacji wszystkich elementów, przewidziano jednak opracowanie innych propozycji w duchu ekspozycji bardziej „muzealnej”. Propozycje takie przygotował zespół konserwatorski w dwóch wariantach: pierwszy przewidywał nową rekompozycję tryptyku z wykonaniem nowej skrzyni na trzy posągi gotyckie (Marii i dwóch św. Dziewic); pozostałe elementy przewidziano eksponować oddzielnie: skrzydła malowane zamocować na zawiasach na ścianie nawy; posąg Chrystusa Boleściwego ustawić luźno, na konsoli; inne elementy odpadłyby właściwie z ekspozycji. Drugi wariant — to ekspozycja trzech głównych figur gotyckich, luźno zestawionych na mniejszym ołtarzu, a pozostałych elementów jak w wariantcie pierwszym.

Wariant pierwszy był prezentowany w makiecie i po dyskusji został odrzucony. Wadą była zła proporcja skrzyni, dłuższej i nie nadającej się do zamykania. Sugerowano wprowadzenie innych proporcji szafy, trójdziennej, ze skrzydłami na boczne posągi; sugestii tej jednak również zaniechano wobec postępu studiów ikonograficznych i stwierdzeniu silnych przekształceń posągu NP Marii, uznanych za nieodwracalne. Niezależnie od tego problematykę aranżacji ołtarza uznano za temat zasługujący na szerszą dyskusję środowiskową. Inicjatywa PKZ zbiegła się z inicjatywą Rady Artystycznej Sekcji



a



b

Konserwatorskiej ZPAP w Krakowie, w wyniku czego zorganizowany został pokaz pracy połączony z dyskusją. Opinia środowiska ustosunkowała się zdecydowanie za zachowaniem stanu poprzedzającego konserwację.

Ostatecznie przyjęta i zrealizowana została koncepcja następująca:

- 1) pozostawienie tryptyku w układzie dotychczasowej kompozycji, jako złożonego, ale zwartej sztuki o formie i treści wynikłej z historycznych nawarstwień i uwarunkowań;
- 2) rezygnacja z włączania do zwartej całości dwóch gotyckich figur śś. Dziewic, jednakże z sugestią ich wspólnej z tryptykiem ekspozycji;
- 3) rezygnacja ze stosowania rekonstrukcji w stosunku do poszczególnych elementów, nawet w wypadku uznania niektórych przekształceń za bezwartościowe (z wyjątkiem niektórych szczegółów);
- 4) uzależnienie eksponowania faktur malarskich i pozłotniczych od wniosków udokumentowanych badaniami.

#### RZEŻBA MATKI BOSKIEJ Z LIPNICY MUROWANEJ

Rzeźba Madonny z kościoła parafialnego w Lipnicy Murowanej należy do tych zabytków plastyki średniowiecznej, które wprawdzie wcześniej odnotowane zostały w lite-

c



raturze fachowej<sup>20</sup>, jednakże z uwagi na daleko idące przekształcenia i zły stan zachowania nie mogły budzić większego zainteresowania. Z tych też powodów, nawet datowanie posągu pozostawało dość chwiejne (pierwsza połowa XV w., lub lata ok. 1420—1430) i dopiero J. Dutkiewicz w swym korpusie małopolskiej rzeźby średniowiecznej zaliczył ją do wyodrębnionych przez siebie grup stylistycznych i środowiskowych i określił czas powstania na lata 1390—1400.

W 1976 r. rzeźba przejęta została do konserwacji przez pracownię krakowskiego Oddziału PKZ. Jeszcze przed podjęciem pracy było rzeczą jasną, że istotnym problemem stanie się aranżacja konserwatorska, która po uwzględnieniu wszystkich aspektów naukowych i artystycznych doprowadzić winna do odzyskania i eksponowania maksimum walorów tego zabytku. I tu, podobnie jak przy ołtarzu z Dłużca, zarysował się konflikt zasadniczych tendencji teoretycznych, oscylujący między utrzymaniem historycznych przekształceń, a przywróceniem pierwotnego wyglądu, nawet przy pewnych posunięciach rekonstrukcyjnych. O decyzji przesądzić miała wszechstronna analiza zabytku. W niniejszym artykule dane dokumentacyjne i wywody ograniczone zostały do minimum<sup>21</sup>.

Historia rzeźby może być odtworzona tylko fragmentarycznie, wobec braku źródeł odnoszących się do niej bezpośrednio. Pewne wiadomości uzyskać jednak możemy na podstawie interpretacji danych dotyczących dziejów kościoła, wizerunków i kultu maryjnego, a w szczególności nabożeństw różańcowych, co przynajmniej w czasach nowszych wiąże się z ikonograficznym przekształceniem posągu.

Parafia w Lipnicy Murowanej należy do najstarszych w okolicy; pierwsza pewna wzmianka pochodzi z 1325 r. Dzieje pierwotnego kościoła nie są uchwytne; obecny wymieniany jest w rzedzie fundacji Kazimierza Wielkiego z 1364 r. Kościół ten przetrwał w stanie bardzo zmienionym po kilkakrotnych zniszczeniach i przebudowach; palił się w latach 1500, 1656, 1740, 1810 i 1824<sup>22</sup>. Po każdej katastrofie kościół odnawiano. Rzeźba, pochodząca z końca XIV w., mogła należeć do średniowiecznego wyposażenia fary, o ile przyjmujemy, że ocalała w czasie kolejnych kataklizmów.

Najstarsze wzmianki o wyposażeniu kościoła pochodzą z końca XVI w. Wśród sześciu ówczesnych ołtarzy dwa

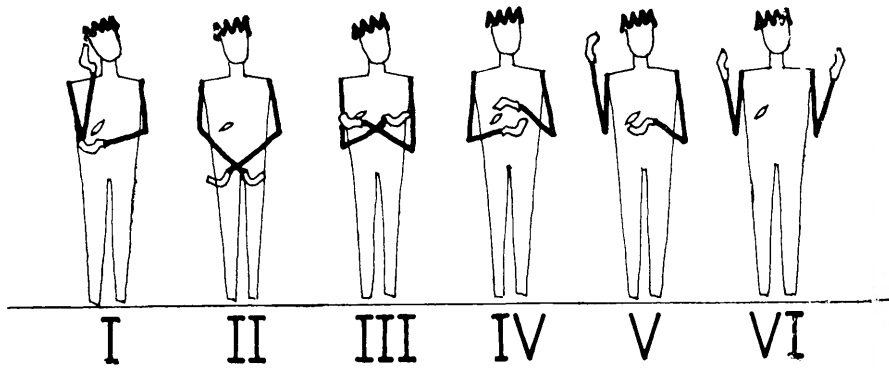
<sup>20</sup> K. Stę p o w s k a, *Trzy zabytki snycerstwa polskiego*, „Sprawozdania Komisji Historii Sztuki”, IX, z. 1—2, 1913, s. CLXXV.

<sup>21</sup> Rozwinięcie patrz K o r n e c k i, *Lipnica Murowana...*, op. cit.

<sup>22</sup> *Akta wizytacji kapitułnych i kanonicznych dekanatu lipnickiego w Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie*: 1596 sygn. AV 7; 1618 sygn. AV 40; 1665 sygn. AV 47; 1730 sygn. AV 23; 1748 sygn. AV 33; 1773 sygn. AV 49; *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego*, II; *Rocznik Diecezji Tarnowskiej*, 1972, s. 306.

5. *Relacje ikonograficzne i warsztatowe*: a — kwatera skrzydeł z Domaradza, obecnie Muzeum Narodowe w Krakowie (fot. M. Kornecki); b — św. Barbara, anonimowy drzeworyt krakowski z początku XVI w. (wg M. Walickiego); c — kwatera ze św. Barbarą na skrzydle tryptyku z Dłużca (fot. J. Doracek)

5. *Iconographic and workshop relations*: a — square of the side panels from Domaradz, at present at the National Museum in Cracow, b — St Barbara, anonymous Cracow's wood engraving from the early 16th century (after M. Walicki); c — square with St Barbara on the side panel of the triptych at Dłużec

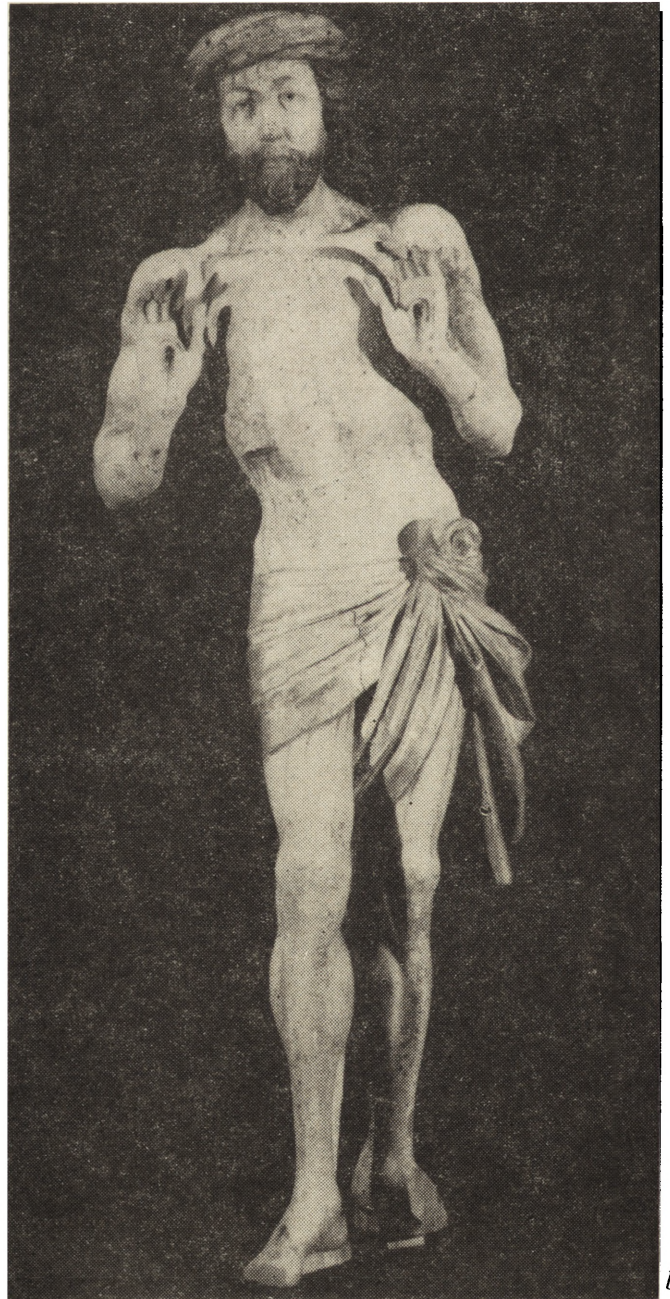


6. Schematic representation of six main iconographic modifications of Christ the Mournful: I — with the head leant against the hand, II — with the hands let down and folded, III — with the hands crossed on the chest, IV — showing a wound on His side (in different renderings), V — raising one hand and showing the wound with the other, VI — raising both His hands in the gesture resembling an orant

6. Schematyczne zestawienie sześciu głównych odmian ikonograficznych Chrystusa Bolesniwego: I — z głową podpartą dłonią, II — z rękami opuszczonymi, złożonymi przed sobą, III — z rękami skrzyżowanymi na piersiach, IV — pokazujący ranę w boku (tu kilka wariantów), V — unoszący jedną rękę w górę, drugą wskazujący ranę w boku, VI — podnoszący obie ręce do góry w geście zbliżonym do oranta (rys. J. Kornecka)



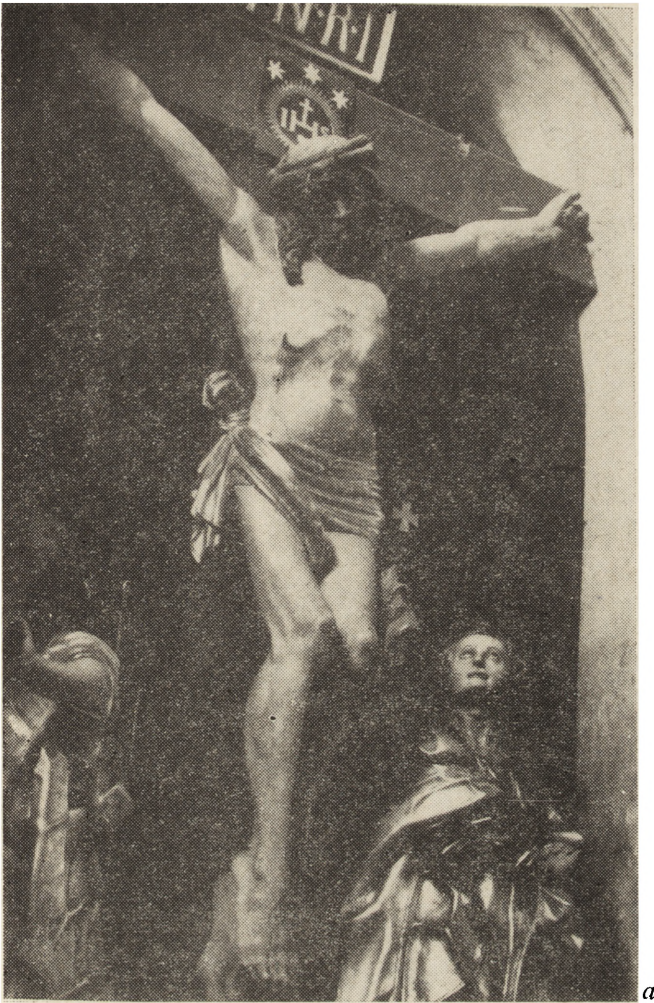
a



b

7. Rzeźby Chrystusa Bolesniwego: a — w Trzemesznie (fot. M. Kornecki); b — w Dłużcu, w trakcie konserwacji (fot. J. Doraczek)

7. Figures of Christ the Mournful: a — at Trzemeszno, b — at Dłużcu, under conservation



a



8. Relacje warsztatowe: a — krucyfiks w Pilicy; b — Chrystus Boleściwy w Dłużcu (fot. M. Kornecki)

8. Workshop relations: a — crucifix at Pilica, b — Christ the Mournful at Dłużec

z nich zawierały przedstawienia maryjne. W XVII w. istniały dwa wizerunki NP Marii otoczone kultem, świadczą o tym m.in. wzmianki o koronach z 1655 r.: jedna była *ex imagine B.M.V. altaris maioris*, druga *ex imagine Altaris Rosarii* (korony te wymieniano jeszcze w 1748 r., później zapewne przepadły)<sup>23</sup>. Wzmianki te jednak nadal tylko hipotetycznie wiązać można z omawianym zabytkiem, ale związek ten umacnia fakt, że późnobarokowe przekształcenie rzeźby dotyczy ikonografii różańcowej. Od kiedy rzeźba związana była z tym kultem — nie wiadomo; nie wcześniej niż w 1612 r., kiedy wzmiankowano powstanie *Confraternitatis SSmi Rosarii B.V.M.* W każdym razie dane z czasów nowszych są konkretne: do 1880 r. stała w ołtarzu bocznym, skąd została wyrugowana przez sprawioną wówczas nową figurę i nie później niż od 1908 r. znajdowała się na postumencie w grubości muru arkady północnej kaplicy.

Rzeźba Matki Boskiej z Lipnicy Murowanej, rozpatrywana w swej pierwotnej, gotyckiej i dobrze czytelnej postaci — należy do szerokiego kręgu małopolskiej plastyki drugiej połowy XIV w., stanowiącego odpowiednik ówczesnych ponadregionalnych prądów artystycznych epoki.

W niniejszym artykule nie ma możliwości szerszego nakreślenia problematyki rozróżnień poszczególnych nurtów (przede wszystkim krakowskiego i sądecko-spiskiego, wyróżnianych przez Dutkiewicza<sup>24</sup>), jakie panowały aż do przełomu stylowego około r. 1400 i zamykały się w zasadzie w obrębie konsekwentnych, powtarzalnych typów ikonograficznych i formalnych o nieznacznych odchyleniach (jak przy rzeźbach Matki Boskiej z Dzieciątkiem warianty „lewo- lub prawostronne” — w rozumieniu ukierunkowania kontrapostu i sytuacji Dzieciątka na ramieniu Marii), mniej lub więcej konsekwentnie występujących niektórych wyznacznikach stylu „Madonn na lwie”<sup>25</sup> lub wreszcie finezji mistrzowskiej w przeciwstawieniu do obiektów o prymitywnej czy „rustykalnej” redakcji.

Dla celów naszego wywodu nie od rzeczy będzie przytoczenie kilku cech charakterystycznych, odnoszących się do omawianej rzeźby i jej kręgu. Rzeźba, na ogół drążona, w przeciwieństwie do reliefowych, klasycznych rzeźb stylu „Madonn na lwie”, wykonana jest wprawdzie z zamilowaniem do płaskiego opracowania formy i powierzchniowej okazałości, jednakże cechuje ją kształ-

<sup>23</sup> *Akta wizytacji...*, 1748, op. cit.

<sup>24</sup> J.E. Dutkiewicz, *Małopolska rzeźba średniowieczna 1300—1450*, Kraków 1949.

<sup>25</sup> Zagadnienie kręgu „Madonn na lwie” ma obszerną literaturę; z najnowszych prac por. Z. Białłowicz-Krygierowa, *Ze studiów nad kręgiem Madonn na lwach. Motyw i system*, [w:] *Z dziejów sztuki śląskiej*, Warszawa 1978, s. 247 nn.



9. Tryptyk z Dłużca po konserwacji, 1979 r. (fot. J. Doraczek)

9. Triptych at Dłużec after conservation



10. Rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem w tryptyku z Dłużca po konserwacji, 1979 r. (fot. J. Doraczek)

10. The figure of the Madonna with the Child in the triptych at Dłużec after conservation, 1979

towanie przestrzenne, zbliżone do rzeźby pełnoplastycznej. Finezję wiotkiej formy, sięgającej wyżej kanonu artystycznego, akcentuje silnie zaznaczający się esowaty kontrapost, który przy zastosowaniu przestrzennego pogłębienia, stwarza niekiedy efekt niemal manierycznego przerysowania, wywołanego świadomie, jakby w wyniku fascynacji ustalonym kanonem formalnym. Efekty te pogłębia w szeregu posągów charakterystyczne umiejscowienie ręki Marii, przyciśniętej do biodra, najczęściej trzymającej berło. Piękna głowa Madonny oddaje cechy

swego stylu, z typowym półuśmiechem, dużymi oczami, wypukłym czołem i charakterystycznym, „barankowym” puklem włosów. Bardzo typowe w swej pozie „zygzakowatej” Dzieciątko powtarzane jest w wielu zabytkach konsekwentnie, a różnice (ubrane lub na wpół obnażone) mają znaczenie dla bardziej szczegółowej systematyki i datowania.

Rzeźba z Lipnicy Murowanej należy do bardziej charakterystycznych. Dutkiewicz umiejscowił ją w obrębie „typu krakowskiego”, jednakże niezbyt przekonująco łącząc



ją z innymi obiektami z Małopolski i Czech. Oczywiście nie było łatwo dokonywać wnikliwej analizy rzeźby w okresie, gdy przeróbki i prymitywne przemalowania silnie ingerowały w jej wyraz artystyczny. Obecnie, gdy po usunięciu późniejszych dodatków przywrócono jej pierwotną formę, do kręgu dzieł bliskich zaliczyć można przede wszystkim rzeźby: z klasztoru krakowskich klarysek, Sromowiec Niżnych, Bodzanowa, Hebdowa, Słatwiny i Regulic, a dalej z Lipinek, Prandocina, Jangrota; wreszcie z Tylmanowej, Łukowicy i Woli Drwińskiej<sup>26</sup>. Lista ta nie jest wyczerpująca. Jak z niej wynika, chodzi tu o rzeźby zaliczane przez Dutkiewicza zarówno do typu krakowskiego, jak i sądecko-spiskiego. Zajęcie stanowiska co do datowania rzeźby lipnickiej obecnie ułatwia nie tylko analiza przeprowadzona w swoim czasie przez Dutkiewicza, ale również ustalenia dotyczące rzeźb przytoczonych jako pokrewnych. Wszystkie znalazły się w ogólnych ramach między 1360 a 1400 r.; a niektóre nie powołane w tym artykule analogie czeskie datowane są przed połową XIV w. i wskazują hipote-

<sup>26</sup> Rzeźby z krakowskiego klasztoru klarysek, Sromowiec Niżnych, Bodzanowa, Hebdowa, Słatwiny, Regulic, Lipinek, Prandocina, Tylmanowej i Łukowicy publikowane u Dutkiewicza, op. cit.; rzeźby z Jangrota (obecnie w Muzeum w Nowym Sączu) i w Woli Drwińskiej dotychczas nie publikowane.

11. Rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem z Lipnicy Murowanej, stan przed konserwacją, 1970 r. (fot. M. Kornecki)

11. The figure of the Madonna with the Child from Lipnica Murowana, condition in 1970 prior to conservation

|                                |                          |                              |                             |                                 |                             |                       |                                |                               |                          |                         |  |                                        |  |
|--------------------------------|--------------------------|------------------------------|-----------------------------|---------------------------------|-----------------------------|-----------------------|--------------------------------|-------------------------------|--------------------------|-------------------------|--|----------------------------------------|--|
| TYP KRAKOWSKI<br>grupa I.      |                          |                              |                             | grupa II                        |                             |                       |                                |                               |                          |                         |  |                                        |  |
| TYMOWA<br>4cw XIVw.            | ŁĘKI GORNE<br>4cw XIVw.  | GRUSZÓW<br>1370-90           | LIPNICA M.<br>(1390-1400)   | SROMOWCE NIZNE<br>3cw XIVw.     | KR. SWANDRZEJA<br>3cw XIVw. | SŁATWINA<br>1360-70   | REGULICE<br>3cw XIVw.          | KR. KARMELITANKI<br>4cw XIVw. | LIPINKI<br>1390-1400     | PRANDOCIN<br>1390-1400  |  |                                        |  |
| TYP SADECKO-SPISKI<br>grupa I. |                          |                              |                             |                                 |                             |                       |                                |                               |                          |                         |  |                                        |  |
| HEBDÓW<br>ok 1400              | RACŁAWICE OL.<br>ok 1400 | CZCHÓW KOZIENEC<br>2cw XIVw. | SROMOWCE NIZNE<br>4cw XIVw. | NOWY SĄCZ I<br>ok. poł. XIVw.   | TYLMANOWA<br>ok 1360        | ŁUKOWICA<br>1370-80   | NOWY SĄCZ II<br>ok. poł. XIVw. | NOWY SĄCZ III<br>3cw XIVw.    | RUSKINOWICE<br>3cw XIVw. | SZAFŁARY<br>ok 1380     |  |                                        |  |
| grupa II                       |                          |                              |                             | TYP ŚLĄSKO-POMORSKI<br>grupa I. |                             |                       |                                | grupa II.                     |                          |                         |  | Nie objęte opracowaniem J. Dutkiewicza |  |
| TOPORZEC<br>4cw XIVw.          | ŁUDZMERZ<br>ok 1400      | UJANOWICE<br>ok 1400         | ŁAPSZE NIZNE<br>pocz. XVw.  | ZAWADA<br>3cw XIVw.             | RADZIECHOWY<br>4cw XIVw.    | ŚWIĘCANY<br>4cw XIVw. | STRASZĘCIN<br>ok 1390-1400     | BODZANÓW<br>4cw XIVw.         | JANGROT<br>ok 1390-1400  | CZULICE<br>ok 1390-1400 |  |                                        |  |
| RZEŻBY CZESKIE                 |                          |                              |                             |                                 |                             |                       |                                |                               |                          |                         |  |                                        |  |
| MICHEL<br>2cw XIVw.            | PROŚNICE<br>2cw XIVw.    | DYSZYN<br>ok. poł. XIVw.     | IGŁAWA<br>ok. poł. XIVw.    | IGŁAWA (STJAKOŁ)<br>ok 1380     | SARAS<br>3cw XIVw.          |                       |                                |                               |                          |                         |  |                                        |  |

12. Tabela analityczna układów formalnych małopolskich i czeskich rzeźb Matki Boskiej z Dzieciątkiem z XIV w. Podział na typy i grupy według J. E. Dutkiewicza (oprac. M. Kornecki, rys. J. Zieliński)

12. An analytical table of formal arrangements found in Little Poland and Czech sculptures of the Madonna with the Child, 14th cent., division into types and groups by J. E. Dutkiewicz

tyczne drogi formowania się charakterystycznych cech grupy małopolskiej.

Sumując, Madonna lipnicka rysuje się na tle szerokiej rodziny plastyki środkowoeuropejskiej jako dzieło niepoślednie, powstałe z kultowej kontynuacji najstarszych wzorów monumentalnej plastyki, w takiej redakcji formalnej, jaka wykształciła się na obszarze południowo-małopolskim pod wpływami idącymi z krajów austriacko-czeskich. Ze swych prawzorów zachowała ogólną kompozycję i ową „powierzchnową okazałość”, właściwą dla epoki i zamierzonej formy oddziaływania. Wiotka i finezyjna postawa, przemyślny układ draperii odpowiadają tym tendencjom, które leżały u podstaw kształtowania najbardziej wytwornych i wyrafinowanych dzieł. W takim świetle nie można rzeźby lipnickiej traktować w porównaniu z kręgiem pokrewnych za dzieło marginalne lub zapóźnione. Dalej, nic nie stoi na przeszkodzie, aby w posągu tym dopatrywać się obiektu należącego do najstarszego wyposażenia kościoła ufundowanego przez Kazimierza Wielkiego w 1364 r., a jej czas powstania przesunąć na końcowe lata trzeciej ćwierci XIV w.; dzieło to powstać mogło w warsztacie krakowskim.

Jak wynika z ustępu poprzedniego, analiza rzeźby lipnickiej wykazała jej ogromną wartość naukową i artystyczną, przede wszystkim jako zabytku gotyckiego. Dlatego inaczej rysować się musi jej ocena jako efektu przekształceń barokowo-ludowych, z licznymi mankamentami natury artystycznej. Przekształcenia objęły „poszerzenie” rzeźby o dodane z obu stron elementy draperii; po jednej stronie wraz z sterzącą, nieforemną ręką wysuniętą ku przodowi; analogicznie ukształtowano rączki Dzieciątka (służyło to do zawieszania różańców). W dalszym ciągu zdublowano podstawę, osadzając rzeźbę na bryle uformowanej na kształt skalistego pagórka, na którym klęczą silnie pomniejszone proporcjonalnie postacie śś. Dominika i Katarzyny Aleksandryjskiej; dodatkowym uzupełnieniem podstawy stał się półksiężyc, wreszcie luźno ustawiony model kościoła. Do drobniejszych, aczkolwiek nader ujemnych przekształceń należało zastąpienie „prostoduszne” gotyckiej ciężkiej bosą stopą wspartą na owym półksiężycu i analogiczną drugą w miejscu wyciętego fragmentu szaty (rzeźbiarz nie zauważył przy tym, iż popełnił rażący błąd, gdyż lewa noga Marii jest cofnięta). Zagubienia cech pierwotnych dopełniły kolejne, prymitywne przemalowania. O małych zdolnościach twórcy przekształceń, który nie tyle był rzeźbiarzem ludowym, co podrzędnym rzemieślnikiem, świadczy to, że nie tylko nie odczuwał finezji formy gotyckiej, doprowadzając do jej zatracenia, nie odczytał prawidłowo postawy Marii, ale również w swej kreacji nie ujawnił żadnej indywidualności. Przekształcenia te mogły nastąpić jeszcze w XVIII w., choć trudno nazwać je dziełem baroku.

W tym stanie rzeczy konfrontacja wartości zabytku gotyckiego i jego wersji zastanej musiały jednoznacznie doprowadzić do odrzucenia utrzymywania stanu przerobionego, jako degradującego istotne wartości zabytku. Tak więc słusznie przeważyły tendencje odmienne, niż przy aranżacji ołtarza z Dłużca. Jednakże w praktyce zarysowały się dwie możliwości: a) potraktowania zabytku bez jakichkolwiek uzupełnień autentycznych, według współczesnych kryteriów muzealnictwa (rzeźba po usunięciu uzupełnień i warstw przemalowań wykazywała silny stopień destrukcji); b) dokonania ograniczonej rekonstrukcji w zakresie nie przekraczającym elementów drobnych i nie budzących wątpliwości formalnych.



13. Rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem z Lipnicy Murowanej, w trakcie konserwacji, stan po usunięciu przekształceń i prymitywnej warstwy malarskiej (fot. J. Doraczek)

13. The figure of the Madonna with the Child from Lipnica Murowana during conservation; condition after the removal of transformations and a primitive painter's layer





a



b

c



Z pozycji ściśle „naukowej” należało zastosować aranżację o charakterze „konserwatorskiego preparatu” i przeznaczyć rzeźbę do ekspozycji muzealnej poza kultem. Doszły jednak do głosu równie słuszne racje użytkowe, możliwości ekspozycyjne w kościele jako obiektu kultu, a nawet względy bezpieczeństwa, wynikające ze wzmożonej opieki nad dziełem sztuki będącym w stałej obserwacji miejscowej społeczności. Po tej więc linii poszły wskazania konserwatorskie, poprzedzone, podobnie jak w wypadku ołtarza dłużeckiego, dyskusją środowiskową:

- wykluczyć należy takie formy rekonstrukcji — rzeźbiarskiej i fakturowej — które uszczupliłyby naukową wartość autentyku;
- dopuścić można ograniczoną rekonstrukcję rzeźbiarską („mobilną”, tj. umożliwiającą każdoczesne odjęcie elementów uzupełniających braki);
- faktura malarsko-pozłotnicza winna być ograniczona wyłącznie do najlepiej zachowanej warstwy zabytkowej, z uzupełnieniami o charakterze scalenia.

W 1979 r. konserwacja rzeźby została ukończona. Odjęto wszystkie części przydane do gotyckiego autentyku.



d



e

14. Przykłady rzeźb pozostających w związku z posągiem z Lipnicy Murowanej: a — z Dyszyna (Czechy, ok. połowy XIV w.), jeden z hipotetycznych pierwowzorów formalnych (wg A. Kutala); b — z krakowskiego klasztoru klarysek (wg J.E. Dutkiewicza); c — z Regulic (obecnie Muzeum Narodowe w Krakowie) (fot. M. Kornecki); d — z Bodzanowa (obecnie Muzeum Metropolitalne w Krakowie) (fot. M. Kornecki); e — z Jangrota (obecnie Muzeum w Nowym Sączu), kompozycja „w lustrzanym odbiciu” (fot. M. Kornecki)

14. Examples of sculptures associated with the figure from Lipnica Murowana: a — from Dyszyn (Czechs, mid-14th century), one of a hypothetical formal archetypes (after A. Kutal); b — from the Cracow's cloister of St Clare; c — from Regulice (at present at the National Museum in Cracow); d — from Bodzanów (at present at the Metropolitan Museum in Cracow); e — from Jangrot (at present at the Museum at Nowy Sącz; the composition „in the mirror's reflection”



a



b

15. Rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem z Lipnicy Murowanej, konfrontacja aranżacji konserwatorskiej: a — rysunki inwentaryzacyjne przed i po konserwacji; b — dokumentacja aranżacji (po lewej ciemnym walorem zaznaczone partie usunięte, po prawej ciemnym walorem zaznaczone partie rekonstruowane) (oprac. i rys. J. Kornecka)

15. The figure of the Madonna with the Child from Lipnica Murowana; confrontation of conservation arrangements: a — inventory drawings prior to and after conservation; b — documentation of arrangements; on the left in dark value: elements removed, on the right in dark value: elements reconstructed



16. Rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem z Lipnicy Murowanej, stan po konserwacji (fot. M. Kornecki)

16. The figure of the Madonna with the Child from Lipnica Murowana, condition after conservation

W ich miejsce zrekonstruowano tylko niewielkie brakujące elementy: fragment zestruganego ramienia Marii, jej lewą dłoń oraz u dołu ciżemkę i uszkodzony szczegół płaszcza. Zrekonstruowano również rączki Dzieciątka. Wszystkie wchodzące w grę, dorzeźbione elementy zostały wystudiowane na podstawie analizy czterdziestu zabytków (patrz tabela). W końcu, jako nowy element mobilny, wykonano berło Madonny, formą nawiązując najogólniej do drewnianego, pochówkowego berła królowej Jadwigi ze skarbca katedry wawelskiej.<sup>27</sup>

#### UWAGI KONKLUDUJĄCE

Dwie aranżacje konserwatorskie, zrealizowane w krakowskiej Pracowni Konserwacji Dzieł Sztuki PKZ, ukazują nam, jak w wyniku starannych przemyśleń i licznych dyskusji zastosowano odmienne drogi postępowania, które zdają się pozostawać ze sobą w sprzeczności. W jednym wypadku utrzymano rozliczne przekształcenia obiektu, dopatrując się w dziele niejednolitym, ukształtowanym historycznie wysokich walorów kulturowych i artystycznych, zawartych w fascynującym, skomplikowanym i malowniczym kontekście; nie zniszczyła ta aranżacja naukowej wartości jej poszczególnych elementów. W drugim wypadku usunięto historyczne nawarstwienia, chociaż z pewnym wahaniem. Dokonane przekształcenia przekreślały jednak walory wybitnego dzieła sztuki, które po konserwacji staje w rzędzie czołowych reprezentantów małopolskiej rzeźby gotyckiej XIV w. To znaczenie uzasadniało w pełni interwencję „purystyczną”, a nawet ograniczoną rekonstrukcję okaleczonego zabytku.

W końcowym rozrachunku trudno mówić o sprzecznościach. U podstaw prawidłowego działania konserwatorskiego leży dostrzeżenie i uszanowanie istotnych wartości zabytków, nie zaś teoretycznych doktryn, których znajomość winna być jedynie pomocna w działaniu. Doktryny ulegają zmianom, wartości zabytku winny przetrwać. Każdy zabytek, każde dzieło sztuki ma swą indywidualną problematykę, której istotę odnaleźć trzeba w żmudnym procesie przemyśleń, konfrontacji oraz naukowych dyskusji, których nigdy nie jest za wiele, skoro działanie przynieść musi skutki nieodwracalne.

<sup>27</sup> Rekonstrukcję rzeźbiarską wykonał Ryszard Ochęduszek na podstawie propozycji M. Korneckiego.

mgr Marian Kornecki  
PP PKZ — Oddział w Krakowie  
IS PAN w Warszawie

#### A TRIPTYCH FROM DŁUŻEC AND THE MADONNA FROM LIPNICA MUROWANA — TWO MODES OF CONSERVATION

The article deals with problems involved in the modes of conservation of works of art, searches for contemporary doctrines and attempts to confront them with practice. The altar from Dłużec and a sculpture of the Madonna with the Child from Lipnica Murowana provide the subject-matter for discussions. The two items represent historic monuments which have been preserved till to-day not only in a very bad condition but also heavily disfigured formally and substantially. In this context, conservation interference had to bring about far-reaching effects.

The triptych from Dłużec is a complex work of art. As can be seen from historical studies, it is a „recomposition” of a traditional Gothic triptych executed at rather a late date (after 1780) with the use of a number of elements coming from the church at Dłużec and representing different periods from Gothic onwards. Nevertheless, the altar can be regarded as a compact entity both in terms of its formality and substance.

When trying to find a proper way of conservation procedure, two possibilities were taken into consideration: either to maintain the

existing arrangement seeing in it real historical, cultural and even artistic values, or to put down the altar and to exhibit individual elements in museums.

After thorough studies and analyses, which have brought quite a lot from the viewpoint of the history of art, and after professional discussions, it was decided to carry out the conservation of the entire object as it was.

The second presented monument is a Gothic sculpture of the Madonna with the Child from Lipnica Murowana, dating back to the late 14th century. In the 18th century the figure was altered and adapted for the purpose of rosary worshipping. This alteration in a primitive Baroque style did not create a sufficient equivalent of values as was the case with the altar from Dłużec but resulted in the degradation of this work of art. And so, following studies and discussions, it was decided to remove subsequent layers and to reconstruct the altar and thus to restore its use as an object of cult. It is easy to separate the elements added from the genuine ones.

The reconstructed elements were based on a comparative analysis. The conservation restored a valuable monument representative of the 14th-century-wood carving in Little Poland.

The conservation of the two monuments was carried out in 1977—1979 in a Cracow branch office of the Enterprise for the Conservation of Art.

The modes of procedure employed in both cases were different with regard to the doctrine. In the first case it was the intentional maintenance of transformations and historical stratifications, while in the second case it was their removal. Still, one can hardly speak of a discrepancy. A proper conservation practice is based on the observance and respect paid to essential values of monuments and not on the use of rigid doctrines, the knowledge of which should play an advisory role only. Each monument has its individual features, the essence of which must be found in an arduous process of considerations, confrontations and scientific discussions.

KRZYSZTOF BURACZEWSKI

## NIKTÓRE OGÓLNE PROBLEMY KONSERWACJI MEBLI ZABYTKOWYCH

Pod pojęciem meble rozumiemy w najogólniejszym zarysie przedmioty wykonane z drewna, pełniące wielorakie funkcje we wnętrzach mieszkalnych, reprezentacyjnych, sakralnych itp. Oczywiście występują różne odstępstwa pod tym względem, znane są bowiem meble wykonane z kamienia, metalu, papieru, trzciny, a ostatnio także z tworzyw sztucznych, a także meble mające zastosowanie wyłącznie w ogrodach i parkach; ze zrozumiałych względów obiekty te nie będą stanowiły przedmiotu niniejszych rozważań. Podkreślenie wielofunkcyjności mebli nie jest bynajmniej przypadkowe. Funkcja bowiem stanowi podstawowy wyznacznik stopnia złożoności obiektu, a z kolei stopień ten jest wprost proporcjonalny do ilości problemów, z jakimi spotykamy się w realizacji zamierzeń konserwatorsko-restauratorskich. Zagadnieniu relacji pomiędzy funkcjami mebla a szeroko rozumianą problematyką konserwatorską w odniesieniu do tej grupy zabytków poświęcić należy zatem nieco więcej uwagi.

Podstawową funkcją mebla jest funkcja użytkowa i tu stajemy wobec niezwykle szerokiej z historycznego punktu widzenia gamy możliwości i wynikających z niej konsekwencji dla stopnia złożoności obiektu. W ramach tych mieści się przede wszystkim architektura mebla, której elementem składowym jest jego konstrukcja stanowiąca szkielet, na którym typ zabudowy wyznacza możliwości użytkowania danego obiektu. Owa zabudowa, a w wypadku mebli szkieletowych także sama konstrukcja, jest jednak nośnikiem wszelkich rozwiązań wyznaczających drugą, wydawać by się mogło, podrzędną funkcję, jaką jest zaspokojenie wymagań estetycznych w odniesieniu do stylu i smaku reprezentowanej przez nie epoki historycznej. To pierwsze wrażenie należy jednak poddać pewnej weryfikacji. Podrzędność funkcji estetycznej — nazwijmy ją tak umownie — wydaje się słuszną w odniesieniu do pojedynczego, konkretnego przedmiotu, wyrwanego z kontekstu szeroko rozumianego celu, w jakim

został wytworzony. Dominacja funkcji użytkowej ginie jednak w wypadku rozpatrywania mebla przeznaczonego do wnętrza historycznego i wszystkich stanowiących jego wystrój elementów. Taki punkt widzenia każe spojrzeć na mebel jako integralną część zbioru obiektów wyznaczających estetyczny kształt zamkniętej, celowo zorganizowanej całości.

Wzajemne przenikanie się obydwu funkcji, zróżnicowane jeszcze przez niejednorodność w poszczególnych epokach dominacji jednej nad drugą, stanowi podstawową wykładnię problemów widzianych od strony zagadnień warsztatowych, konserwatorskich. Podstawowym, jeśli nie jedynym celem przeprowadzenia zabiegów konserwatorskich w odniesieniu do mebli jest przywracanie im pierwotnie zamierzonych funkcji.

Na zły stan zachowania mebli, polegający na drastycznym naruszeniu jednej lub obydwu podstawowych ich funkcji, składa się wiele przyczyn, których znajomość ma praktyczne znaczenie dla rozwiązywania bieżących problemów konserwatorskich. Przyczyny te można ogólnie podzielić na trzy zasadnicze grupy. Pierwsza związana jest z naturalnymi właściwościami tworzywa, jakim jest drewno, w drugiej mieszczą się przyczyny wynikające z wadliwej obróbki tego tworzywa, do trzeciej należy zaliczyć uszkodzenia powstałe wskutek nieprawidłowego użytkowania lub przechowywania mebli. Jest rzeczą oczywistą, że wymienione grupy przyczyn destrukcji mebli zabytkowych wzajemnie się przenikają i najczęściej występują łącznie, determinując stan zachowania sprowadzający się niejednokrotnie do całkowitej degradacji użytkowej i estetycznej przedmiotu.

Drewno jako materiał niejednorodny o złożonej budowie fizykochemicznej podlega wielorakim czynnikom wpływającym na jego wytrzymałość i trwałość. Zależy to od procesu wzrostu pnia w określonym środowisku klima-