

Ireneusz Płuska

Konserwacja zabytkowego wystroju i aranżacja wnętrza klasztoru pobenedyktyńskiego na Świętym Krzyżu

Ochrona Zabytków 44/3 (174), 154-160

1991

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.

Konserwacja zabytkowego wystroju i aranżacja wnętrza klasztoru pobenedyktynskiego na Świętym Krzyżu

Założenia konserwatorskie i aranżacyjne

Celem prac konserwatorskich prowadzonych sukcesywnie od 1969 r. w klasztorze pobenedyktynskim na Św. Krzyżu było wykonanie konserwacji technicznej, aranżacji i ekspozycji elementów zabytkowych we wnętrzach krużganków i niektórych przyległych pomieszczeniach. W zespole tym zachowało się stosunkowo niewiele dekoracji malarskich i rzeźbiarsko-architektonicznych oraz elementów ruchomego wyposażenia wnętrza. Występowanie różnorodnych materiałów nawarstwiających się w poszczególnych epokach historycznych skłaniało do przeprowadzenia prac badawczo-poszukiwawczych w maksymalnym zakresie. Odkryte w czasie badań różnorodne elementy stylowe, począwszy od romanizmu poprzez gotyk aż do neoklasycyzmu, stwarzały konieczność różnorodnego rozwiązywania problemów ekspozycji w poszczególnych częściach wnętrza.

Przyjęto generalną zasadę uszanowania i podkreślenia w aranżacji procesu nawarstwania się kolejnych stylów, przy równoczesnej tendencji do przywracania wnętrza im pierwotnych funkcji, z myślą o udostępnieniu ich szerokim kręgom społeczeństwa. Dlatego postanowiono przyjąć taką koncepcję aranżacji wnętrza, która prowadziłaby do ich uporządkowania plastycznego w drodze możliwie pełnej rekonstrukcji formy odkrytych elementów stylowych.

Krużganki klasztorne

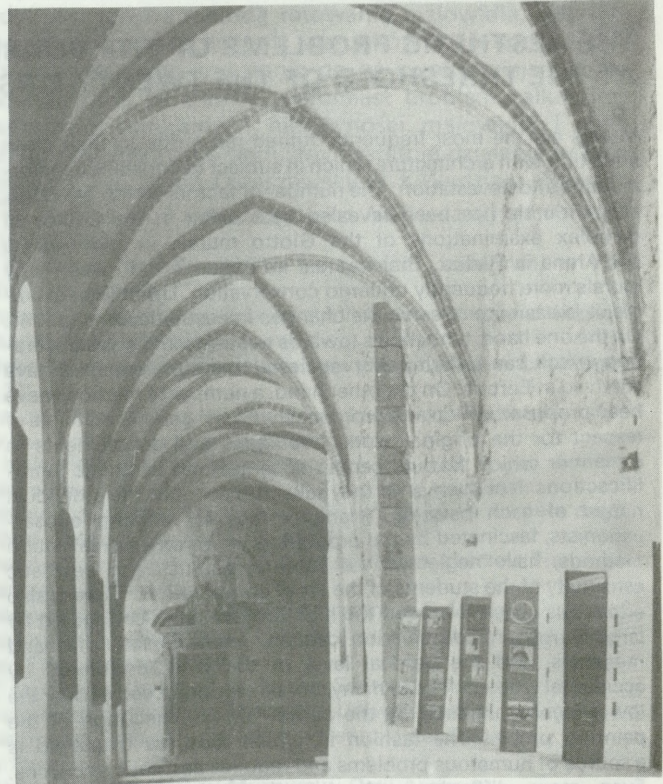
Krużganki klasztorne wzniesione w XV w. w stylu gotyckim są najstarszą częścią zespołu zabudowań przylegająca do północnej ściany kościoła. Cztery skrzydła na planie prostokąta zgrupowane wokół wirydarza, nakryte sklepieniami krzyżowo-żebrowymi stanowią jedno z cenniejszych wnętrz w kompleksie klasztornym. Zachowały się tutaj następujące elementy zabytkowe, które były przedmiotem prac badawczych, zabiegów konserwatorskich i rozważań aranżacyjnych:

- fragment romańskiego muru pierwotnego kościoła,
- ceglane żebra sklepień, kamienne zworniki i wsporniki,
- kamienne portale, ołtarz i płyty epitafijne z XVII–XIX w.,
- kraty metalowe z XVII w.,
- cykl malowideł ściennych z XVIII w., oraz malowidła z przedstawieniem iluzjonistycznego ołtarza i św. Apolonia z końca XVIII w.

Fragment romańskiego muru pierwotnego kościoła

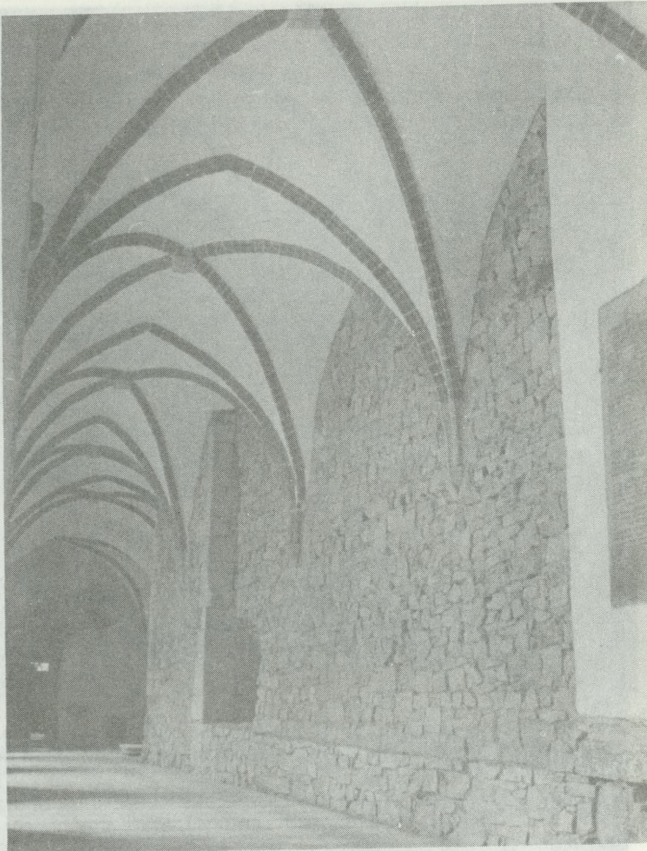
Odmienny architektonicznie wygląd przylegającej do kościoła ściany południowego ramienia krużganków z charakterystycznym uskokiem muru oraz wyodrębnioną ławą przyścienną intrygował swą nietypową formą w zestawieniu z pozostałymi ścianami (fot.1). Zarówno przekazy historyczne, jak i ciosy kamienne widoczne pod opadającymi warstwami tynku na narożach uskoju muru, wykazywały, że może to być ściana romańska pierwotnego

kościola. W czasie odsłaniania wątku okazało się, że są to wprawdzie elementy romańskie, ale użyte wtórnie w czasie gotyckiej przebudowy. Dalszą część muru, z wyjątkiem piaskowcowych ciosów naroży, wypełnia wątek gotycki z łamanego kamienia kwarcytowego. Odkryty w dalszym ciągu prac – w miejscu styku kościoła z wysuniętym na krużganki uskokiem muru – niewątpliwy fragment romańskiego wątku odsłonięto i wyeksponowano. Dalszy ciąg pierwotnej ściany romańskiej w kierunku zachodnim, wraz z zachowanym na niej fragmentem nie zidentyfikowanego do tej pory malowidła ściennego, ukazano we wnęce wykonanej w gotyckiej ścianie krużganków. Wyeksponowanie najwcześniejszego elementu architektury kościoła przez odsłonięcie jedynie niewielkich fragmentów jego muru nie pozwalałoby na jednoznaczne zlokalizowanie położenia pierwotnej budowli w stosunku do krużganków. Całkowite odsłonięcie romańskiego muru lub pokazanie jego większych fragmentów jest prawie niemożliwe ze względów technicznych, gdyż wiązałoby się z usunięciem ściany, na której wsparte jest sklepienie krużganków. Ukazanie natomiast gotyckiego muru z użytymi wtórnie ciosami romańskimi, nie pokrytego warstwą tynku – daje lepsze pojęcie o zasięgu i charakterze pierwotnej ściany romańskiej, którą zasłania (fot.2).



1. Krużganek, skrzydło południowe – widok ogólny. Stan przed konserwacją

1. Holy Cross. Cloister – south wing. General view. State prior to conservation.



2. Krużganek, skrzydło południowe – widok ogólny. Stan po odsłonięciu wątku gotyckiego z wtórnie użytymi elementami romańskimi

2. Holy Cross. Cloister – south wing. General view. State after the uncovering of the Gothic theme with reapplied Romanesque elements.

W tym celu podkreślono kontrast pomiędzy gładką powierzchnią zatynkowanych ścian krużganków a odsłoniętym, bogatym fakturalnie wątkiem gotyckiego muru, którego spoiny wypełniono jaśniejszą zaprawą. Surowość eksponowanej ściany harmonizuje z monumentalną architekturą krużganków, ukazuje technikę budowy i kolejność historycznych nawarstwień.

Ceglane żebra sklepień, kamienne zworniki i wsporniki

W trakcie prac remontowo-budowlanych w latach pięćdziesiątych częściowo odsłonięto spod warstw tynku ceglane żebra sklepienne. W tym samym czasie odbudowano część zburzonych sklepień krzyżowo-żebrowych, rekonstruuując brakujące żebra z cegły formowanej fabrycznie, różniącej się nieco kolorem i kształtem.

W trakcie prac aranżacyjno-konserwatorskich przyjęto następujący tryb postępowania: pomimo znacznego zniszczenia cegły żebrowych oryginalnych (i wyróżniających się późniejszych) zdecydowano się na eksponowanie żebrowań w formie istniejącej (jako nie tynkowanych), mimo że zły stan ich zachowania skłaniał do pokrycia żebrowań tynkiem.

Przeprowadzono konserwację zachowawczą mającą na celu powstrzymanie procesu dezintegracji materiału ceramicznego oraz uzupełniono większe ubytki cegieł kitem ceramicznym, a spoiny jasną zaprawą piaskowo-wapien-

ną. Tym samym zniwelowano poszarpane krawędzie poszczególnych żebrowych. Zdecydowany rysunek żebrowych sklepiennych z dodatkowym rytmem zaprawy w spoinach podkreśla konstrukcyjną ich rolę.

Intensywnie czerwony kolor, kontrastując z białym tynkiem sklepienia wzbogaca kolorystykę wnętrza krużganków. Tak silne wyeksponowanie żebrowych ma istotne znaczenie dla podkreślenia gotyckiego charakteru wnętrza krużganków, gdyż oprócz kształtu ościeży okiennych, nie ma w nich współczesnych elementów wystroju (fot.1 i 4). Kamienne zworniki i wsporniki, stanowiące część sklepień, były pierwotnie polichromowane. Znaczne zniszczenia typu mechanicznego oraz brak wielu całych pierwotnych elementów (zastąpionych po wojnie nowymi) wykluczały możliwość podjęcia rekonstrukcji ich formy rzeźbiarskiej. Śladowo zachowana oryginalna polichromia nie pozwalała także na uzupełnienie jej kolorystyki. Dlatego jedynym zabiegiem konserwatorskim dokonanym na zwornikach i wspornikach, mającym wpływ na ostateczny kształt artystyczny, było usunięcie grubych nawarstwień pobiał zacierających formę rzeźbiarską. Dzięki wyeksponowaniu naturalnych barw kamienia zworników i wsporników kontrastujących z czerwonymi żebrowymi powstały nowe walory kolorystyczne.

Kamienne portale, ołtarz i płyty epitafijne XVII–XIX w.

Na przeciwległych do wirydarza ścianach krużganków znajduje się sześć siedemnastowiecznych kamiennych portali z piaskowca, portal z czerwonego marmuru również z XVII w., ołtarz nagrobny z czarnego marmuru z 1766 r. i marmurowa XVIII-wieczna płyta epitafijna opata Antoniego Karskiego.

Wymienione obiekty usytuowane na tle dużych białych płaszczyzn ścian przeszłowych odgrywają zasadniczą rolę w kompozycji wnętrza krużganków. Ich formy rzeźbiarskie częściowo równoważą kształt otworów okiennych przeciwległych ścian.

Usunięcie nawarstwień z powierzchni kamieni oraz wykonanie pełnej rekonstrukcji formy, stosunkowo prostej rzeźbiarsko i łatwej w odczytaniu przywróciło im pierwotny wygląd.

Rekonstrukcje przeprowadzono dwiema metodami: uzupełnienie dużych ubytków wykonano z kamienia (taszle), natomiast małe ubytki uzupełniono kitem z masy sztucznego kamienia. Taszlowanie ograniczono jedynie do rekonstrukcji dużych elementów, co w takich wypadkach jest konieczne. Uzupełnienie ubytków masą sporządzoną ze sztucznego kamienia stwarza możliwość dobrania nie tylko prawidłowego koloru, ale również powtórzenia oryginalnego użycia kamienia, co było szczególnie ważne w konserwacji marmurów dębnickiego i zygmontówki.

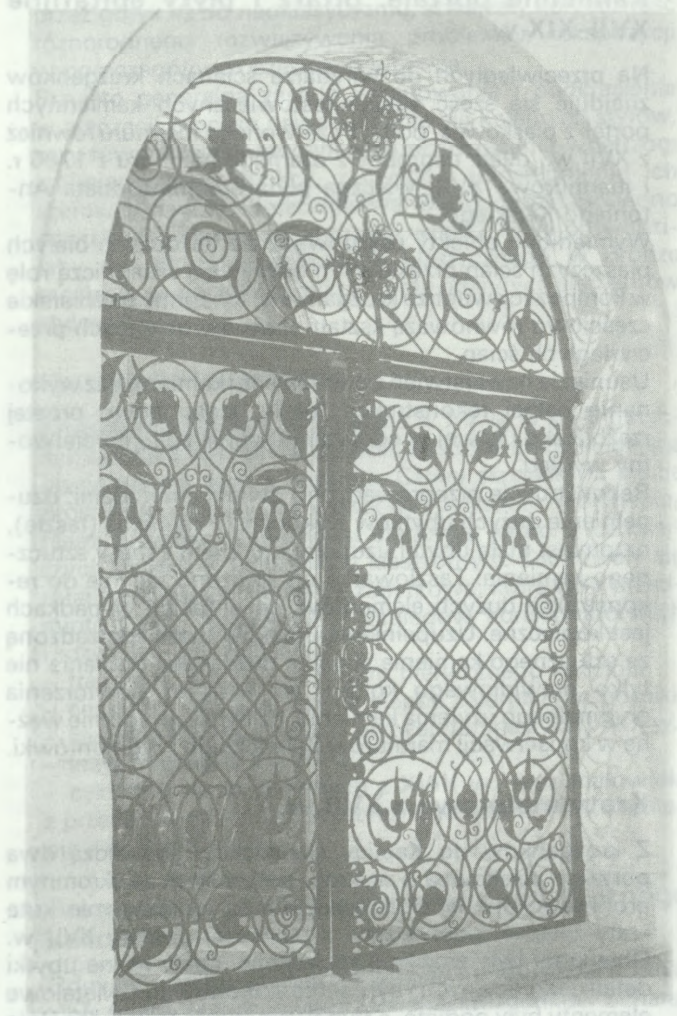
Kraty metalowe z XVII w.

Z krużganków do Kaplicy Oleśnickich prowadzą dwa portale z piaskowca o wykroju półkolistym ze skromnym profilowaniem. W nich osadzone są kunsztownie kute kraty żelazne, pochodzące z pierwszej połowy XVII w. Obie kraty były znacznie zniszczone, miały liczne ubytki detali dekoracyjnych i były silnie skorodowane. Metalowe elementy były pogięte, a trybowany rysunek (szczególnie na liściach) nieczytelny z powodu wielokrotnych przemalowań. Podejmując prace konserwatorskie zdecydowano się na pełną rekonstrukcję formy krat. Powtarzalność i symetryczne rozmieszczenie dekoracyjnych elementów pozwoliły na realizację tego zamierzenia. Odkuto z żelaza

ponad sto nowych elementów, starając się naśladować ich pierwotną fakturę. Spawaniem gazowym połączono je z kratą oryginalną. Elementy metalowe w kamiennych węgarach portali osadzono na ołowiu. Z powierzchni krat usunięto przemalowanie i rdzę. Obydwa obiekty zabezpieczono przed korozją pastą na bazie mikrowosku wtapiając ją w podgrzany metal. Rekonstrukcja dekoracyjnej formy krat w zestawieniu z kamiennymi obramieniami portali na tle malowanych drewnianych drzwi zamykających arkady przywróciła reprezentacyjny charakter obydwu wejściom do Kaplicy Oleśnickich (fot.3).

Cykl malowideł ściennych z XVII w. oraz malowidła z przedstawieniem iluzjonistycznego ołtarza i św. Apolonią z końca XVIII w.

Badania sondażowe przeprowadzone przez artystę konserwatora Jerzego Gadomskiego w 1967 r. wykazały, że na ścianach krużganków przeciwległych do okien znajdują się malowidła. Po odślonięciu ich spod warstw tynków i pobiał w czasie ostatnich prac okazało się, że pochodzą z dwóch epok. Z XVIII w. pochodzi cykl scen przedstawiających męczeństwo świętych benedyktynów.



3. Krużganek, skrzydło wschodnie – krata metalowa zamykająca jedno z przejść arkadowych (1 ćw. XVII w.). Stan po konserwacji

3. Holy Cross. Cloister – east wing. Metal lattice closing one of the arcade passages (first quarter of the eighteenth century). State after conservation.



4. Krużganek – skrzydło północne, widok ogólny, ekspozycja gotyckiego sklepienia i malowideł ściennych (XVIII w.). Stan po konserwacji

4. Holy Cross. Cloister – north wing. General view – display of the Gothic vault and murals (eighteenth century). State after conservation.



5. Krużganek, skrzydło północne – ekspozycja zachowanych fragmentów malowideł z XVIII w. Na pierwszym planie scena ze św. Apolonią przeniesiona z sąsiedniego przęsła. Na drugim planie kartusz pozostawiony na pierwotnym miejscu. Stan po konserwacji

5. Holy Cross. Cloister – north wing. Display of the extant fragments of eighteenth-century paintings. In the forefront – a scene with St. Appolonia, transferred from the neighbouring flight. In the background – a cartouche left in its original site. State after conservation.

Pozostałe dwa przedstawienia, nie wiążące się z wymie-
nionym cyklem, są późniejsze, pochodzą zapewne z końca
XVIII w. Jedno z nich to iluzjonistycznie malowany ołtarz
(fot.8), drugie – scena ze świętą Apolonią, patronką
aptekarzy, usytuowana nad wejściem do dawnej apteki
(fot.6).



6. Krużganek, skrzydło północne – odsłonięty fragment malowa-
nego iluzjonistycznie barokowego ołtarza. Stan przed konserwa-
cją

6. Holy Cross. Cloister – north wing. Uncovered fragment of
illusionary Baroque altar. State prior to conservation.

Po ukończeniu prac odkrywkowych układ prac straty-
graficznych na ścianach krużganków przedstawiał się
następująco: najwcześniejszy monochromatyczny tynk
gotycki z kilkoma warstwami pobiał przysłonięty był grubą
wyprawą z malowidłami barokowymi (cykl benedyktyń-
ski). Te zaś częściowo przykrywał tynk z malowidłami
z końca XVIII w. Założeniem konserwatorskim było wy-
eksponowanie w miarę możliwości wszystkich zachowa-
nych fragmentów malowideł przed podjęciem zabiegu ich
rozwarstwienia. Podczas aranżacji wewnątrz krużganków
dążono przede wszystkim do utrzymania i podkreślenia
klimatu wnętrza gotyckiego. Dlatego, nawiązując do
zachowanych fragmentów tynku gotyckiego, zdecydo-
wano się pokryć ściany krużganków nowym tynkiem
o naturalnie opracowanej powierzchni, ujawniającej nie-
równości fakturalne kamiennego lub ceglanego wątku.
Zachowaną w dwóch fragmentach scenę ze św. Apolonią
przeniesiono metodą *stacco* na pozbawioną polichromii
ścianę sąsiedniego przęsła. Dzięki temu zabiegowi od-
słonięto fragmenty malowanego kartusza usytuowanego
nad portalem prowadzącym do pomieszczeń dawnej ap-
teki. Przez przeniesienie na pustą ścianę sąsiedniego
przęsła „powiększono” niejako we wnętrzu zasięg deko-
racji malarskiej (fot.7). Wykonanie transferu uzasadnione
było również względami konserwatorskimi. Mocno znisz-
czone malowidła wymagały szczególnych zabiegów kon-



7. Krużganek, skrzydło północne – malowidło iluzjonistyczne
przedstawiające barokowy ołtarz. Stan po rekonstrukcji

7. Holy Cross. Cloister – north wing. Illusionary painting depict-
ing a Baroque altar. State after conservation.

serwatorskich. Zdjęte malowidło osadzono na specjalnie
zaprojektowanych podłożach pośrednich (z listew har-
towanego aluminium), które następnie zamocowano na
ścianie w sposób odwracalny za pośrednictwem gwint-
owanych metalowych bolców.

Natomiast malowidło iluzjonistyczne przedstawiające syl-
wetkę barokowego ołtarza zakonserwowano *in situ*, mimo
że przykrywa ono fragmenty polichromii cyklu benedyk-
tyńskiego. Ta pozorna niekonsekwencja w postępowaniu
wynika z braku odpowiednich rozmiarów ściany w kruż-
gankach, na którą można by to malowidło przenieść,
a także ze względów liturgicznych.

W ekspozycji malowideł założeniem aranżacyjnym było
podkreślenie różnych poziomów stratygraficznych kolej-
nych trzech warstw historycznych. Dokonano tego za
pomocą wyeksponowania różnych poziomów warstw
tynku. Nowy tynk pozorujący warstwę gotycką kładzono
z licem zachowanych autentycznych fragmentów, zaś
transfery najpóźniejszej warstwy malarskiej osadzono
w taki sposób, by lico ich znajdowało się powyżej
powierzchni nowo założonych tynków. W miejscach zbyt
wielkich różnic w poziomach tynków zlikwidowano rażą-
cy uskok warstwą zaprawy, łagodnie przechodzącą w po-
ziom nowego tynku imitującego zaprawę gotycką. Nie-
wielkie rekonstrukcje polichromii wykonano jedynie
w wypadkach uzasadnionych. Na przykład na podstawie
kompozycji sceny ze św. Brunonem, w pozostałych malo-
widłach – zachowanych na całej powierzchni ściany
przęseł – zrekonstruowano banderole stanowiące
zamknięcia scen od dołu. Nie rekonstruowano napisów,
które pierwotnie wyjaśniały treść przedstawień (fot.5).

Przyjęto dwie zasady estetycznych rozwiązań płaszczyzn malarskich punktowanie i rekonstrukcję. W cyklu zachowanych fragmentarycznie malowideł benedyktyńskich z XVIII w. i w scenie ze św. Apolonią postępowano bardzo rygorystycznie. Rekonstrukcje malarskie ograniczono zwykle do powierzchni narzutu oryginalnego, nie przechodząc z nią na nowo nałożony tynk.

Inne rozwiązanie przyjęto dla iluzjonistycznego malowanego ołtarza. W tym wypadku postanowiono doprowadzić do pełnej rekonstrukcji formy malarskiej. Powodem przyjęcia takiego założenia, była z jednej strony mała czytelność zachowanego fragmentu monumentalnej formy ołtarza, z drugiej zaś łatwość odtworzenia typowej jego sylwety. Posłużono się tutaj odmiennymi środkami technologicznymi i metodą punktowania, która polegała na oszczędnym, linearnym „dopowiedzeniu” kompozycji wypełnionej lokalnym, scalającym kolorem (fot.9).

Kolorystyczne scalenie i plastycznie uporządkowane fragmenty zachowanych malowideł oraz spatynowane płyty pierwotnej gotyckiej wyprawy, eksponowane w sąsiedztwie białych tynków wzbogaciły barwą i formą monotonię ścian przeszłokrużganków (fot.4).

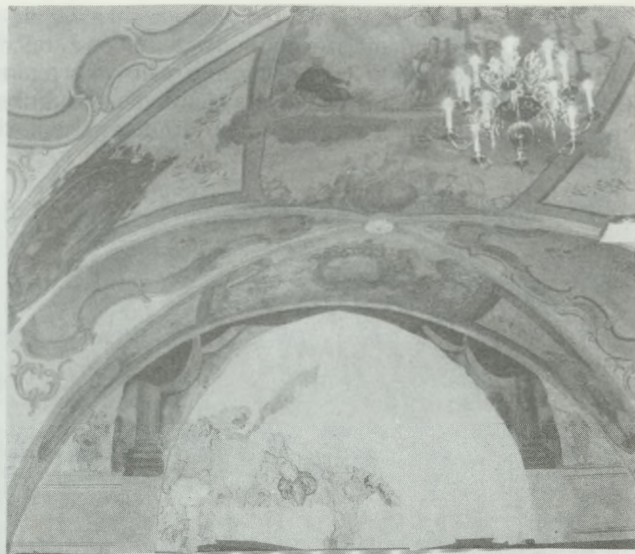
Oprócz wymienionych wyżej działań konserwatorskich i aranżacyjnych prowadzonych we wnętrzach krużganków konsultowano z autorami konserwacji także prowadzone równoległe prace remontowo-budowlane. Prace te, mające zasadnicze znaczenie dla ostatecznego wyglądu wnętrz obejmowały położenie nowej posadzki o układzie biało-brązowej szachownicy (fot.4), wykonanie nowej stolarki drzwi z metalowymi okuciami, zrekonstruowanie gotyckich kamiennych obramowań okiennych i szklenie ich kolorowym szkłem, tzw. katedralnym. Wszystkie te prace podporządkowane były ustalonemu wcześniej programowi konserwatorskiemu, w którym musiano uwzględnić funkcje obiektu – udostępnienie go społeczeństwu w celach kultowych i turystycznych.

W trakcie usuwania ze ścian późniejszych tynków odsłonięto kilka innych gotyckich elementów architektonicznych, które pozwoliły zorientować się w założeniu architektonicznym krużganków w epoce gotyku. Przy-



8. Kaplica Oleśnickich – fragment barokowej dekoracji figuralnej związanej z historią relikwii Krzyża Świętego autorstwa Macieja Reichana (1782 r.). Nowa aranżacja strefy marmoryzowanej boazerii

8. Holy Cross. The Olesnicki Chapel. Fragment of Baroque figurative decoration connected with the history of the Holy Cross relic by Maciej Reichan (1782). New arrangement of marbleized panneling.



9. Zakrystia – odsłonięty i wyeksponowany na białym tynku fragment malowidła renesansowego z motywami roślinnymi. Na pierwszym planie barokowa dekoracja sklepień

9. Holy Cross. Cloister. The uncovered and displayed fragment of a Renaissance painting with plant motifs on white plaster. In the foreground – Baroque decoration of the vaults.

wrócenie pierwotnej formy architektonicznej ścianom krużganków nie było, niestety, możliwe ze względu na duże zmiany wprowadzone w czasie późniejszych remontów i przebudowań. Wszystkie odkryte elementy, których nie dało się wyeksponować, zostały udokumentowane rysunkowo i fotograficznie.

Kaplica Oleśnickich

Barokowa Kaplica Oleśnickich powstała przy wschodnim skrzydle krużganków w latach 1611–1620, w miejscu gotyckiego kapitułarza. Wzniesiona została na planie zbliżonym do kwadratu i nakryta promieniście żebrowaną kopułą wspartą na pendentywach.

Kopuła oraz ściany kaplicy pokryte są bogatą dekoracją malarską. Najstarsze malowidła znajdują się w kopule. Freski te odsłonięto w czasie odnawiania kaplicy w 1956 r. po usunięciu przemalowania. Malowidła, przypisywane nieznanemu artyście włoskiemu, przedstawiają adorację Chrystusa i Marii Panny przez Jana Chrzciciela i dwunastu apostołów. Nad organami św. Benedykt i św. Scholastyka. Poniżej czaszy kopuły występuje dekoracja malarska Macieja Reichana z 1782 r., ukazująca w pendentywach króla Salomona, proroka Izajasza, proroka Ezechiela i Jana Ewangelistę. Na ścianach poniżej marmurowego gzymsu duże sceny figuralne przedstawiające historię drzewa Krzyża Świętego, wkomponowane w iluzjonistyczną architekturę. W łukach pod chórem *Chrystus w Ogrójcu* i *Złożenie do Grobu*, częściowo przemalowane i w dużej mierze zrekonstruowane w 1956 r. W podniebieniach arkad iluzjonistyczne aniołki i putta barokowe. Poniżej na ścianach, postacie czterech ewangelistów malowane techniką *grisaille*, na palecie św. Łukasza sygnatura Macieja Reichana i data „1782”.

Dużym zniszczeniom uległy dolne partie malowideł, zwłaszcza w narożu południowo-zachodnim, dlatego zabiegami konserwatorskimi objęto jedynie malowidła Reichana. Prace te miały głównie charakter zachowawczy, rekonstrukcje ograniczały się do niewielkich fragmentów. Nowej aranżacji plastycznej wymagał natomiast pas mar-

moryzowanej boazerii. Punktowanie wykonano metodą *tratteggio*. Scalenie kolorystyczne przy rekonstrukcji osiągnięto operując plamą barwną wtopioną w sposób niewiódyczny w otaczający ubytek malowidła. Wśród rekonstruowanych elementów wymienić trzeba motyw *rocaille* w polu arkady pod chórem i postać św. Jana Ewangelisty, którą odtworzono częściowo na podstawie zachowanego autorskiego rysunku odcisniętego w tynku oraz analogii i dobrze zachowanych przedstawień pozostałych trzech ewangelistów.

Malowana, marmoryzowana boazeria, zamykająca od dołu pas kompozycji figuralnych, odtworzona została na podstawie zachowanych śladów fragmentów oraz w oparciu o autorskie marmoryzacje namalowane w polach pod oknami. Nowa marmoryzacja nie jest kopią, jedynie swobodną kompozycją naśladowującą ten sposób malowania. **Podporządkowana ona została ogólnemu wyrazowi kompozycyjnemu i kolorystycznemu całości polichromii wnętrza kaplicy. Dopelnieniem całościowego wyglądu estetycznego kaplicy było również opracowanie nowej kolorystyki drewnianej balustrady chóru i prospektu organowego.**

Zakrystia

Obecny wystrój malarski ścian datować należy na ok. 1780 r. Przypuszcza się, że autorem dekoracji był Maciej Reichan lub jeden z jego współpracowników. Świadczy o tym sposób malowania szat i karnacji, niektórych ornamentów, a szczególnie upodobanie do przestrzennych iluzjonistycznych motywów *rocaille*. Niestety, późniejsze nieudolne zmiany kolorystyczne i kompozycyjne zniekształciły Reichanowski charakter dekoracji malarskiej zakrystii. Całość malowideł sprawia jednak wrażenie pewnej nieudolności. Kompozycja jest jednak „nieuchwytna” dla oka patrzącego – jest nie do ogarnięcia i klarownego odbioru całości.

Malowidła pokrywają w całości sklepienie sferyczne, sześć ścian tarczowych oraz częściowo ścianę wejściową i przeciwną okienną. Usytuowane są powyżej intarsjowanej drewnianej boazerii, komód i szaf.

Ikonicznie dekoracja malarska związana jest ze scenami z życia św. Benedykta i dziejami niektórych świętych benedyktyńskich. Sceny figuralne występują na środkowych polach sklepienia oraz na czterech sferycznych splotach sklepień. Pozostałe płaszczyzny wypełniają dekoracje ornamentalne skomponowane z kartuszy oraz obramień małżowinowo-chrząstkowych potraktowanych iluzjonistycznie. Jedynie środkowe ściany tarczowe nie są związane tematycznie z całością kompozycji. Przedstawiają uskrzydłone putta unoszące się przy zakratowanych oknach. Odmianą kompozycję stanowi ściana wejściowa do zakrystii. Przedstawia ona rozwieszoną kotarę spiętą po bokach na imitujących drewno kolumnach. Malowana iluzjonistycznie kotara flankowała niegdyś drewnianą ornamentykę boazerii. Dolne sploty sklepienia „podpierają” od dołu iluzjonistyczne konsole z głowami aniołów. Te elementy malarskie potraktowane są odmiennie niż całość polichromii, a mianowicie malowane są tylko bielą i czernią (szarości). Na sklepieniu występuje wiele napisów w języku łacińskim. Większość napisów umieszczona jest w rokokowych kartuszach; niektóre luźno wkomponowane pomiędzy sceny figuralne, ponieważ artysta nie potrafił wyrazić malarsko tego, co miał do powiedzenia widzowi, stąd nasycił polichromię licznymi napisami.

Zakrystia, jedno z ciekawszych i piękniejszych pomieszczeń klasztoru, przechodziła burzliwe losy, kilkakrotnie została dotkliwie zniszczona i przebudowana. Dlatego też

stan zachowania malowideł wymagał szybkiej interwencji konserwatorskiej, ponieważ obiekt uległ daleko posuniętej degradacji.

W 1956 r. prof. J.E. Dutkiewicz w ramach terenowych ćwiczeń studenckich odkrył w zakrystii (na ścianie zachodniej) ślady malowideł późnorenesansowych pod głębszymi warstwami tynków.

Były to badania szkoleniowe, które nie miały na celu odsłonięcia wykrytego malowidła. Dopiero w 1976 r. autorzy konserwacji przeprowadzili gruntowne rozeznanie stratygraficznych nawarstwień. Nad drzwiami wejściowymi odsłonięto na znacznej przestrzeni duży fragment wartościowego malowidła późnorenesansowego przedstawiającego ornamentykę roślinną (wici roślinne). Po obu stronach okna stwierdzono też istnienie tej samej dekoracji. Powstał zatem problem – jak wyeksponować dwa różne czasowo, stylistycznie malowidła w jednym niewielkim pomieszczeniu.

Założono, że osiągnięto się jedynie zbliżone do pierwotnych walory estetyczno-plastyczne malowidła osiemnastowiecznego. Było to możliwe przez: odczyszczenie polichromii, usunięcie przemalowań, pełne zrekonstruowanie brakujących fragmentów malowidła, scalenie kolorystyczne ubytków farby (metodą punktowania plamą jednolitą). Założenie to w praktyce realizowano; uczyniono znacznie kompozycję poszczególnych fragmentów przez punktowanie scalające kolorystykę oraz przez zrekonstruowanie znacznych partii malowidła. Elementy dekoracji powtarzających się odtworzono na podstawie analogii z elementami występującymi na innych ścianach zakrystii. Dwie sceny boczne w obramieniach *rocaille* zrekonstruowano na podstawie odcisniętego w tynku rysunku. Zrekonstruowano również prawie wszystkie łacińskie napisy. Nie udało się (tylko w jednym wypadku) odtworzyć napisu na kartuszu nad wejściem do zakrystii. W tym wypadku nie odnaleziono żadnego śladu liter, który dałby podstawę do rekonstrukcji.

Inne założenie przyjęto dla zachodniej ściany przęsłowej, gdzie obok malowidła osiemnastowiecznego występuje duży fragment polichromii późnorenesansowej, bodajże najcenniejszej polichromii w całym kompleksie klasztornym. Przyjęto integrację dwóch różnych stylowo malowideł obok siebie, jednak z wyraźnym zróżnicowaniem ekspozycyjnym. Osiągnięto to przez przedzielenie obu polichromii białym tynkiem, a także zachowawczym, reliktowym potraktowaniem malowidła późnorenesansowego. Wyraźne odgraniczenie sąsiadujących malowideł uzyskano jeszcze przez uskok tynku opaski, zabezpieczającego krawędzie wyżej położonego malowidła osiemnastowiecznego. Nie było możliwe wyeksponowanie fragmentów dekoracji późnorenesansowej (której istnienie wykazały sondy) na ścianie wschodniej po obu stronach okien. Występowanie na całości ściany dobrze zachowanej warstwy malowidła osiemnastowiecznego nie pozwoliło na eksponowanie głębiej położonej dekoracji z wiciami roślinnymi (późnorenesansowej). Udokumentowano tylko występowanie tego malowidła w formie małych prostokątnych świadków (sond).

Jednolite stylistycznie (rokokowe) wnętrza zakrystii uzyskano dzięki przyjętym wcześniej i konsekwentnie realizowanym założeniom aranżacyjno-estetycznym. Wyeksponowane na ścianie wschodniej malowidło późnorenesansowe uwidacznia charakter pierwotnej, najstarszej na Świętym Krzyżu, dekoracji i ma obecnie walory wybitnie poglądowe i dydaktyczne.

*adiunkt Ireneusz Pluska
Wydział Konserwacji Dziej
Sztuki ASP – Kraków*

THE CONSERVATION OF THE DECORATION AND THE ARRANGEMENT OF THE INTERIOR OF THE POST-BENEDICTINE HOLY CROSS MONASTERY

In the course of conservation work we intervene not into the material structure of works of art, but also essentially influence its final artistic form. The intention of the undertaking is, above all, to prolong the material existence of the monument, although an equally important task is to display the authentic artistic merits of the artwork, and to reinstate a possibility of aesthetic influence. Those universally known truths in confrontation with a concrete monument – in this case, the monastery of the Holy Cross – designated for the conservationists a definite trend of work. The combination of circumstances due to the number of historical layers, their rank and state of preservation, the size of the object, technical possibilities and the function of the monument, compelled the team of conservationists (Krzysztof Biliński, Marian Paciorek and Ireneusz Pluska) to seek an individual path towards optimal solutions. In this sense, we can speak about conservation authorship i.e. the authorship of the conservation conception which in this concrete case indicated methods of realization. The authors of the conservation undertaking believe that the prime postulate of bringing forth the authentic value of the monument has been realized. The extensively damaged works have regained their ability to exert an artistic impact.

The Holy Cross monastery on Łysa Góra (595 metres above sea level) in the Kielce voivodship is of great prominence for national history and culture. This is the site of the first Polish apothecary and hospital, and a centre of writing in the Polish language. The architecture and decoration of the interiors combine various styles, from Romanesque, Gothic, the Renaissance, Baroque and Classicism up to modern times. Conservation and display was conducted chiefly in the Gothic cloister, the Baroque Oleśnicki chapel and the Gothic sacristy.

In the cloister, conservation included the Romanesque wall of the original church, the brick arches of the vault, keystones and corbels, stone portals and epitaphs dating from the seventeenth to the nineteenth centuries, metal lattice from the seventeenth century, as well as a series of murals from the eighteenth century. In the Oleśnicki chapel conservation was conducted on missing fragments of murals by Maciej Reichan (1782) which were restored, while painted marbleization of the paneling was reconstructed.

In the sacristy, a large fragment of a Renaissance painting was uncovered and subsequently displayed, and eighteenth-century wall decoration of the vault were renovated.

GRAŻYNA SCHULZE-GŁĄZIK

KONSERWACJA BAROKOWYCH MALOWIDEŁ FELIKSA A. SCHEFLERA W KOŚCIELE ŚW. KRZYŻA W JELENIEJ GÓRZE

Prace konserwatorskie przy barokowych malowidłach Feliksa Antoniego Szefflera, stanowiących część wystroju malarzkiego kościoła Św. Krzyża w Jeleniej Górze, prowadzone były pod kierunkiem autorki od 1982 r. Powstałe w latach 1749–1751, dzięki fundacji dwóch kupców Johanna Heinricha Martensa i Georga Friedricha Smitha, malowidła należą do najciekawszych barokowych przedstawień na Dolnym Śląsku. Występujące zniszczenia – przede wszystkim rozległe spudrowania, przetarcia, ubytki warstwy malarzkiej, zacieki od wody, degradacje zapraw oraz przemalowania, pochodzące z niezbyt udanej, przeprowadzonej w 1909 r. konserwacji – spowodowały, że malowidło wymagało interwencji konserwatorskiej. Głównymi, trudnymi do rozwiązania problemami było utrwalenie wielkich, spudrowanych, osypujących się partii, słabo związanych z podłożem oraz wykonanie dużej, liczącej kilkadziesiąt metrów kwadratowych, rekonstrukcji tego barokowego iluzjonistycznego malowidła, przestrzennie i z dużym rozmachem.

Kościół Św. Krzyża w Jeleniej Górze wzniesiono w latach 1709–1718 na planie krzyża. Część wschodnia jest dwukrotnie dłuższa od pozostałych. Nad skrzyżowaniem naw wznosi się kopuła na żaglach. Nawy przykryte są sklepieniem kolebkowym na gurtach. Bezpośrednio po wzniesieniu kościoła wykonano bardzo prostą, monochromatyczną, linearną dekorację malarzką utrzymaną w tonacji różowo-czerwonej. Obecne, drugie malowidło pokrywa całe sklepienie. Składają się na nie dwie grupy interesujących pod względem ikonograficznym i kolorystycznym fresków. Sklepienie transeptu i kopuły pokrywają malowidła wykonane przez Jana Franciszka Hoffmana. Dominuje

w nich bogata, iluzjonistycznie i z rozmachem namalowana architektura. Nawę główną zdobią freski Feliksa Antoniego Schefflera. Ich trzonem są trzy wielkie, mające po kilkaset metrów kwadratowych każda, sceny figuralne. W przeszle wschodnim znajduje się najokazalsza scena *Adoracji Trójcy Świętej*, za nią przed kopułą przedstawiono *Wniebowstąpienie* a w przeszle zachodnim scenę *Zmartwychwstania* (rys.1).

Główne sceny figuralne otoczone są plastycznie namalowanymi szerokimi ramami. Sceny uzupełniające, w szczytowych partiach gurtów sklepiennych, malowane monochromatycznie, mają formę medalionów otoczonych iluzjonistycznie namalowanymi obramieniami imitującymi elementy architektoniczne i dekorację sztukatorską. Ramy otaczające te medaliony oraz wizerunki aniołów i świętych (umieszczone w dolnych partiach gurtów) malowane są monochromatycznie w szarej tonacji. Tło wszystkich przedstawień stanowią ornamenty o motywach geometrycznych kwiatów, na nim znajdują się putta podtrzymujące girlandy¹.

Malowidła Schefflera zajmujące powierzchnię ok. 984m² wykonane są w technice fresku mokrego, bezpośrednio na zaprawie wapienno-piaskowej. Widoczne są granice „dniówek” i odcisnięty w mokrej zaprawie przeniesiony z kartonów rysunek. Partie nieba malowane są cienko,

¹ Więcej informacji na temat ikonografii i historii malowideł z kościoła Św. Krzyża w Jeleniej Górze zawiera praca magisterska Ewy Kobylańskiej, napisana pod kierunkiem prof. Mieczysława Złata w Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego w 1982 r.

