



Szanowni Państwo, Drodzy Czytelnicy,

Wspólnie z Panem Edwardem Hardtem, Redaktorem Naczelnym kwartalnika „Renowacje i Zabytki”, któremu bardzo dziękuję za propozycję wspólnej pracy, polecamy Państwa lekturze numer pierwszy 2022 roku, poświęcony zabytkom terenu Podkarpacia. Oddajemy go Państwu w trudnym czasie doświadczeń pandemii wirusa SARS-CoV-2 i wojny w bliskim sąsiedztwie, za wschodnią granicą Rzeczypospolitej, w Ukrainie. Rozpoczynając pracę nad opracowaniem materiałów do zaproponowanego zestawu artykułów, nie wiedzieliśmy, że ich tematyka może być aż tak bardzo aktualna w kontekście wielokulturowości i zasobu zabytkowego, który kształtował się na przestrzeni wieków. Omawiane na łamach pisma cerkwie drewniane Polski i Ukrainy, wpisane wspólnie na Listę światowego dziedzictwa kulturalnego i naturalnego UNESCO, lwowska rzeźba rokokowa, to cenne dziedzictwo tych ziem. Mamy jednak nadzieję, że translokacja dóbr kultury, która w warunkach zagrożenia jest działaniem konserwatorskim, nie będzie konieczna, a cenne dzieła sztuki zostaną uchronione.

Zapewne nie ujdzie Państwa uwagi tematyka główna zaproponowanego zbioru artykułów. W dużym uogólnieniu skupia się ona wokół przewodniego hasła – drewno – w architekturze, rzemiośle i sztukach plastycznych oraz zagadnień konserwatorskich dotyczących zabytkowych struktur drewnianych.

Dla wielu z Państwa Podkarpacie kojarzy się z bogactwem zabytków drewnianych, kościołów, cerkwi, drewnianych domów, architektury uzdrowiskowej, małomiasteczkowej i wiejskiej, zachowanej w czystym krajobrazie. Przy wyborze artykułów trudno by było przedstawić tak rozległe zespoły w ramach tylko jednego pisma, bez posądzenia o zbytnią pobieżność w opisach. Skupiliśmy się więc na przybliżeniu Państwu czegoś bardziej szczegółowego, chcąc zaprezentować najciekawsze realizacje konserwatorskie oraz podzielić się doświadczeniami konserwatorów dzieł sztuki i historyków sztuki.

Omawiamy najbardziej wartościowe obiekty architektury drewnianej wpisane na Listę UNESCO w kontekście zasobu regionu, przybliżamy historię i tematykę związaną z restauracją i renowacją wybranych kościołów. Skupiamy się na doświadczeniach prac konserwatorskich przy najcenniejszych zespołach wyposażenia i wystroju kościołów drewnianych Haczowa, Gawłuszowic, Golcovej, Średniej Wsi, Łęk Górnych, Zwiernika, Machowej, Jodłowej, Gorzejowej, Dobrkowa, Kozłowa. Zwracamy uwagę na zagadnienia związane z konserwacją wyposażenia obiektów, w których zachował się spory zasób wykonany w warsztatach lwowskich – w Leżajsku i Przemyślu. Z uwagi na priorytet ochrony zabytkowej stolarki drzwiowej, omawiamy i przybliżamy tę tematykę na przykładzie Jarosławia.

Od tematyki ogólnej odbiegamy tylko w jednym przypadku. Dotyczy to aktualnie prowadzonych prac konserwatorskich przy zespole cennych witraży zachowanych w kościele pw. św. Teresy z Ávili oo. Karmelitów w Przemyślu, w którym zwracamy uwagę na zagadnienia związane z trudną konserwacją zabytkowych przeszkleń.

Mam nadzieję, że zaproponowana tematyka będzie dla Państwa – naszych Czytelników – ciekawa i przyczyni się do jej kontynuowania, a nawiązany dialog konserwatorski poprowadzi w kierunku ważnej wymiany doświadczeń oraz pogłębiania wiedzy specjalistycznej.

Dziękuję wszystkim Autorom, którzy przyjęli propozycję opracowania własnych tekstów. Tych z Państwa, których artykuły nie mogły znaleźć się w tym zestawieniu, zapewniam o kontynuowaniu rozpoczętej współpracy.

Dziękuję również Panu Przemysławowi Gęsiorskiemu za pomoc i koordynację prac nad wydawnictwem ze strony Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Przemyślu.

Z nadzieją na życzliwe przyjęcie

Beata Kot

Podkarpacki Wojewódzki Konserwator Zabytków w Przemyślu

Przemyśl, marzec 2022 r.

Ladies and Gentlemen, Dear Readers,

Together with Mr. Edward Hardt, the Editor-in-Chief of the quarterly “Renovations and Monuments”, to whom I would like to thank you for the proposal to work together, we recommend your first reading of 2022, devoted to the monuments of the Podkarpacie region. We present it to you in the difficult time of the SARS-CoV-2 virus pandemic experience and the war beyond the eastern border of the Republic of Poland, in Ukraine. When we started working on the development of materials for the proposed set of articles, we did not know that their subject matter could be so on time in the context of multiculturalism and the historic resource that has been shaped over the centuries. The wooden churches of Poland and Ukraine as well as the Lviv Rococo sculpture discussed in the magazine, which were jointly inscribed on the UNESCO World Cultural and Natural Heritage List, are a valuable heritage of these lands. However, we hope that the translocation of cultural property, which is a conservation activity under threat, will not be necessary and that valuable works of art will be saved.

You will probably easily see the main topic of the proposed set of articles. Generally speaking it focuses on the main slogan – wood in architecture, crafts and plastic arts, and conservation issues related to historic wooden structures.

For many of you, Podkarpacie is associated with the wealth of wooden monuments, churches, wooden houses, spa, small-town and rural architecture, all of which preserved in a clean landscape. When selecting articles it would be difficult to present such extensive variety of objects within only one journal, without being accused of being too superficial in the descriptions. So we focused on bringing you something more detailed. We want to present the most interesting conservation projects and share the experiences of art restorers and art historians.

We discuss the most valuable objects of wooden architecture inscribed on the UNESCO List in the context of the region’s resources. We present the history and topics related to the restoration and renovation of selected churches. We focus on the experience of restoration work on the most valuable sets of equipment and decorations in wooden churches in Haczów, Gawłuszowice, Golcowa, Średnia Wieś, Łęki Górne, Zwiernik, Machowa, Jodłowa, Gorzejowa, Dobrów and Kozłów. We draw your attention to the maintenance of equipment in facilities in Leżajsk and Przemyśl where a large group of objects, made in Lviv workshops, have been preserved. Due to the priority of protecting the historic door joinery we discuss and introduce this subject on the example of Jarosław.

We deviate from the general subject matter only in one case. This applies to the currently conducted conservation works on the valuable stained glass complex preserved in the Carmelites church of St. Teresa of Avilla in Przemyśl, where we pay attention to issues related to the difficult conservation of historic glazing.

I hope that the proposed topic will be interesting for our readers and will contribute to starting a dialogue that will lead to an important exchange of experiences and deepening specialist knowledge in conservation.

I would like to thank all the authors who accepted the proposal to prepare their texts. For those of you whose articles could not be included in this list, I can assure you that we will continue our cooperation. I also thank Mr. Przemysław Gęsiorski for his help and coordination of work on the publication on the part of the Provincial Office for the Protection of Monuments in Przemyśl.

With the hope of a friendly reception

Beata Kot

Podkarpacki Provincial Conservator of Monuments in Przemyśl

Przemyśl, March 2022



Drewniane świątynie Podkarpacia na Liście światowego dziedzictwa UNESCO

Mariusz CZUBA

Województwo podkarpackie, będące wyjątkowo zróżnicowanym pod względem kulturowym regionem współczesnej Polski, należy także do najzasobniejszych w zabytki szeroko pojętego budownictwa drewnianego. Ma to swe odzwierciedlenie w najbardziej prestiżowej grupie zabytków regionu, które za sprawą dwóch kolejnych seryjnych wpisów z 2003 i 2013 roku znalazły się na Liście światowego dziedzictwa kulturalnego i naturalnego UNESCO.

Kościół
pw. Wniebowzięcia
Najświętszej Marii Panny
i św. Michała Archanioła
w Haczowie – widok
ogólny od północnego
wschodu

Church of Assumption
of the Blessed Virgin
Mary and St. Michael
the Archangel in
Haczów – general view
from the north-east

W granicach województwa podkarpackiego znajduje się aż sześć zabytków pod ochroną UNESCO: drewniane rzymskokatolickie kościoły w Haczowie i Bliznem oraz powstałe w kręgu tradycji bizantyjsko-ruskiej drewniane cerkwie w Radrużu, Chotyńcu, Smolniku i Turzańsku. Mimo odmiennej genezy i uwarunkowań liturgicznych budowle te mają wiele cech wspólnych, stanowiąc dziś reprezentatywny przykład architektonicznego dziedzictwa Podkarpacia.

W lipcu 2003 roku Komitet Światowego Dziedzictwa UNESCO na sesji w Paryżu dokonał wpisu na Listę światowego dziedzictwa kulturalnego i naturalnego UNESCO, zgłoszonych przez Rzeczpospolitą Polską, sześciu późnośredniowiecznych kościołów drewnianych pod wspólną nazwą „Kościół drewniane południowej Małopolski” (*Wooden Churches of Southern Małopolska*). Cztery kościoły: w Dębnie Podhalańskim, Lipnicy Murowanej, Binarowej i Sękowej pod względem



administracyjnym zlokalizowane są na terenie obecnego województwa małopolskiego, dwa: w Haczowie i Bliznem w województwie podkarpackim. Wszystkie wymienione budowle, tak pierwotnie, jak i obecnie, przynależą do Kościoła rzymskokatolickiego i jako takie reprezentują typowe dla liturgii łacińskiej rozwiązania funkcjonalno-przestrzenne, będąc odzwierciedleniem tradycji zachodniego kręgu cywilizacji europejskiej.

Wpisu dokonano w oparciu o kryterium III, odnoszące się do unikatowego lub wyjątkowego świadectwa tradycji kulturowej oraz IV, oznaczające, iż ujęty na Liście UNESCO zabytek przedstawia szczególnie przykład typu budowli lub rozwiązania technologicznego ilustrującego ważny etap w historii ludzkości. Zabytki te stanowią zatem modelowe i reprezentatywne przykłady wyłonione spośród szerszej grupy zachowanych do dzisiaj późnośredniowiecznych kościołów drewnianych, wzniesionych w systemie więźbowo-zaskrzynieniowym. Podstawową cechą kościołów tego typu było wzmocnienie konstrukcji poprzez silne zespolenie w strefie poddasza dwuczłonowej budowli, tradycyjnie składającej się ze założonej na rzucie zbliżonym do kwadratu nawy i węższego, skierowanego na wschód prezbiterium, najczęściej o trójbocznym zamknięciu. Osiągnano to przez zastosowanie wspólnego dla obydwu członów budowli jednokalenicowego dachu

o mocnej, jednolitej i ciągłej więźbie o identycznych wiązarach storczykowych, odpowiadających szerokości prezbiterium, powiązanej z konstrukcją ścian i stropów. W szerszej nawie gęsto rozstawione krokwie wspierały się na nadwieszonych podciągach, założonych w przedłużeniu ścian prezbiterialnych w postaci tak zwanych zaskrzynień, to jest obniżonych, bocznych odcinków stropu. Taki model kościoła drewnianego, ukształtowany w kręgu małopolskich miejskich warsztatów cechowych na przełomie XIV i XV wieku, okazał się rozwiązaniem doskonałym i uniwersalnym, z niewielkimi modyfikacjami stosowanym jeszcze w XVIII wieku.

Najdoskonalszym, znanym przykładem budowli tego typu jest **kościół pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny i św. Michała Archanioła w Haczowie**. Mimo iż zachowany w Haczowie kościół prezentuje wszystkie wzorcowe cechy budownictwa średniowiecznego, aż do lat 50. XX wieku uznawano go za sztandarowy w skali kraju zabytek budownictwa kościelnego z XVII stulecia¹. Przyczyną tego była wzmianka źródłowa, według której średniowieczny kościół miał zostać spalony w czasie najazdu Tatarów na

Kościół w Haczowie –
widok od południowego
wschodu (stan
z 2006 roku).
Fot. M. Czuba

Church in Haczów –
view from the south-east
(as of 2006).
Photo: M. Czuba

¹ F. Kopera, L. Lepszy, *Kościół drewniane Galicji Zachodniej*, Kraków 1916, s. 10–17.



wieś w 1624 roku². Na siedemnastowieczne pochodzenie świątyni, według badaczy, miały także wskazywać zintegrowana z jej bryłą monumentalna wieża-dzwonnica z nadwieszoną izbicą oraz obiegające kościół podcienia – soboty, które na ziemiach polskich upowszechniono w tym właśnie stuleciu. Uznawano zatem, iż świątynia haczowska jest wybitym, aczkolwiek zapóźnionym, przykładem małopolskiego kościoła drewnianego, w warstwie konstrukcyjnej wypracowanego w późnym średniowieczu, pod względem rozwiązań for-

malnych ostatecznie ukształtowanego na przełomie XVI i XVII wieku. Pogląd ten zweryfikowały wyniki przeprowadzonych przez Jerzego i Stanisława Gadomskich w 1955 roku badań architektonicznych. Ich efektem było odkrycie we wnętrzu świątyni dobrze zachowanych fragmentów gotyckich polichromii figuralnych, które dzięki przekazom źródłowym można było zadatować na około 1494 rok³. Kolejne badania ujawniły jeszcze starsze warstwy malarskie, w postaci malowanych „zacheuszków” konsekuracyjnych, pochodzących z około połowy XV wieku⁴. Odkrycia te nasunęły przypuszczenie, że zachowana w Haczowie świątynia mogła powstać na przełomie XIV i XV wieku, nawet ok. 1388 roku, z którego to czasu pochodzi zapis o uposażeniu kościoła⁵. Z kolei analiza porównawcza do innych znanych późnośredniowiecznych kościołów drewnianych, m.in. do ufundowanego w 1464 roku kościoła w Iwoniczu oraz wzniesionego w 1484 roku

Kościół w Haczowie –
zaczepy południowej
ściany prezbiterium.
Fot. M. Czuba

Church in Haczów –
catches of the southern
wall of the chancel.
Photo: M. Czuba

² S. Rymar, *Haczów, wieś ongiś królewska (1350–1960)*, Kraków 1962, s. 125–138.

³ J. i S. Gadomscy, *Odkrycie gotyckiej polichromii w kościele parafialnym w Haczowie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. XIX: 1957, nr 2, s. 186–188.

⁴ R. Brykowski, *Uwagi o konstrukcji, etapach budowy i konserwacji gotyckiego, drewnianego kościoła w Haczowie*, „Ochrona Zabytków”, R. XIX: 1966, nr 1(72), s. 20–31.

⁵ Zbiór dokumentów małopolskich, wyd. S. Kuraś i I. Sułkowska-Kurasiowa (dalej: ZDM), cz. VI, nr 1540, s. 38–40.



Kościół w Haczowie – widok od południowego wschodu. Fot. M. Czuba

Church in Haczów – view from the south-east. Photo: M. Czuba



Kościół w Haczowie – wieża-dzwonnica,
widok od północnego zachodu. Fot. M. Czuba

Church in Haczów – belfry-tower,
view from the north-west. Photo: M. Czuba



Kościół w Haczowie –
wnętrze nawy, widok
na chór muzyczny.
Fot. M. Czuba



Church in Haczów –
the interior of the nave,
view of the music choir.
Photo: M. Czuba

Kościół w Haczowie –
widok ogólny wnętrza
w kierunku prezbiterium
(fot. po lewej).
Fot. M. Czuba

Church in Haczów –
general view
of the interior towards
the presbytery
(photo on the left).
Photo: M. Czuba

kościół w Łękach Górnych, w których odnaleźć można wiele analogii, wskazywała, iż świątynia haczowska wzniesiona została w 2. poł. XV wieku. Ostatecznie dyskusję na ten temat zdają się kończyć wyniki przeprowadzonych w 1998 roku badań dendrochronologicznych, według których materiał na budowę świątyni pozyskano pomiędzy 1458 a 1459 rokiem⁶. Przyjąć zatem należy, iż kościół wzniesiono około 1459 roku.

Ustalenia te korespondują z wyraźnie gotycką formą architektoniczną i konstrukcją kościoła, odpowiadającą innym zachowanym XV-wiecznym obiektom, przy czym kościół haczowski pod wieloma względami przewyższa znane zabytki z tego czasu, a co także nie pozostaje bez znaczenia, jest największym rozmiarami kościołem zrębowym w Europie, o skali porównywalnej z wieloma współcześnie mu wznoszonymi kościołami murowanymi. Skala budowy, a także wyjątkowo wysoki poziom wykonawstwa, ujawniający się w precyzyjnej obróbce ociosanych na kant i idealnie do siebie dopasowanych belek oraz misternie opracowanym detalu, jak chociażby ociosanych na kształt ludzkich masek zaczepów południowej ściany prezbiterium wskazują, iż budowę kościoła realizował warsztat o najwyższych kwalifikacjach zawodowych. Warsztat ów z pewnością przybył tutaj z któregoś z ważniejszych ośrodków Małopolski, być może ze stołecznego Krakowa, zapewne za przyczyną finansującego budowę monarchy – kolatora parafii haczowskiej. Haczów

od początku swego istnienia (akt lokacyjny został sporządzony najprawdopodobniej w roku 1352) należał do dóbr królewskich, a miejscowa parafia aż do rozbiorów znajdowała się pod opieką władców Polski.

W odróżnieniu od większości zachowanych późnośredniowiecznych kościołów drewnianych świątynia haczowska reprezentuje zmodyfikowany wariant omówionego wyżej systemu więźbowo-zaskrzynieniowego, charakteryzujący

Kościół w Haczowie –
widok na ścianę tęczową
od strony prezbiterium.
Fot. M. Czuba

Church in Haczów –
view of the rood wall
from the presbytery side.
Photo: M. Czuba



⁶ M. Krąpiec, *Dendrochronologia. Kalendarz dziejów*, [w:] *Ochrona środowiska, turystyka i dziedzictwo kulturowe Pogórza Dynowskiego*, Materiały V Konferencji Naukowo-Technicznej „Błękitny San” Jabłonka 24–29 kwietnia 2008, Rzeszów 2008, s. 116–117.

Kościół w Haczowie – scena *Koronacji Marii* na południowej ścianie prezbiterium – fragment gotyckiej polichromii.
Fot. M. Czuba



Church in Haczów – the scene of *The Coronation of Mary* on the southern wall of the presbytery – fragment of the Gothic polychrome.
Photo: M. Czuba

Kościół w Haczowie – fasetowy strop prezbiterium z dekoracją malarską z końca XIX wieku



Church in Haczów – a faceted ceiling of the presbytery with a painted decoration from the end of the 19th century

Kościół w Haczowie – późnobarokowy ołtarz Dzieciątka Jezus z ok. 1780 roku (fot. po prawej)



Church in Haczów – a late-baroque altar of Baby Jesus from around 1780 (photo on the right)

Kościół w Haczowie – północna ściana prezbiterium z późnobarokową amboną i ołtarzem św. Izydora z ok. poł. XVIII wieku



Church in Haczów – the northern wall of the chancel with a late-Baroque pulpit and the altar of St. Isidor from around the middle of 18th century

Kościół w Haczowie – wnętrze kaplicy Matki Bożej Bolesnej (fot. po prawej)



Church in Haczów – the interior of the chapel of Our Lady of Sorrows (photo on the right)

się przekryciem skrajnych odcinków nawy nad zaskrzynieniami oddzielnymi daszkami pulpitowymi. Dzięki temu na zewnątrz budowli widoczne są charakterystyczne zaczepy, wzmacniające połączenie konstrukcji więźby dachowej z ostatnią belką zrębu. Rozwiązanie takie spotykamy m.in. w pochodzącym z 1484 roku kościele w Łękach Górnych⁷ oraz w datowanym na koniec XV wieku kościele w Trzcinicy

⁷ R. Brykowski, *Drewniana architektura kościoła w Małopolsce XV w.*, Wrocław 1981, s. 228–229.



koło Jasła⁸. Kościół haczowski jest zatem najstarszym zachowanym przykładem zastosowania takiego rozwiązania w skali całego kraju. Absolutnie unikatowe jest natomiast nadanie zaczepom południowej ściany prezbiterium formy masek ludzkich, w czym można dopatrywać się nawiązania do charakterystycznej dla monumentalnego gotyckiego budownictwa kościelnego rzeźby architektonicznej.

Współczesna bryła kościoła, wzbogacona w XVII stuleciu o izbicową wieżę-dzwonnicę nakrytą namiotowym dachem z barokowo ukształtowaną latarnią, takąż wieżyczką na sygnaturkę, a także przylegającą do północnej ściany prezbiterium obszerną kaplicę oraz obejmujące przyziemie świątyni na całym jego obwodzie soboty, nie ma sobie równych na tle zachowanych zabytków architektury drewnianej w Polsce. Wyjątkowym atutem haczowskiej świątyni jest także późnośredniowieczna dekoracja malarska wnętrza stopniowo odsłanianą, poczynawszy od 1955 roku, spod wtórnych przemalowań i poddawana gruntownym pracom konserwatorskim. Ze względu na fakt, iż pokrywa niemal 600 m² powierzchni, stanowi ona dziś największy zespół średniowiecznych malowideł ściennych w Polsce⁹. Jej ekspozycji podporządkowana jest obecna aranżacja

⁸ M. Kornecki, *Kościół drewniane w Małopolsce*, Kraków 1999, s. 42.

⁹ Por.: P. Łopatkiewicz, *Drewniany kościół w Haczowie*, Kraków 2015.

wnętrza kościoła, obejmująca część dawnego barokowego wyposażenia ruchomego, ustawionego w sposób pozwalający na właściwy odbiór najlepiej zachowanych partii gotyckich polichromii.

Analogiczny do zastosowanego w Haczowie wariant przestrzenno-konstrukcyjny reprezentuje kolejny z wpisanych na Listę UNESCO zabytków Podkarpacia – **kościół parafialny pw. Wszystkich Świętych w Bliznem**, miejscowości położonej około 30 km od Haczowa, niegdyś stanowiącej własność rzymskokatolickich biskupów przemyskich. Zapis o uposażeniu kościoła parafialnego w Bliznem został umieszczony w dwóch kolejnych aktach lokacyjnych z lat 1366¹⁰ i 1406¹¹. Najwcześniejsza wzmianka, potwierdzająca istnienie parafii i kościoła w Bliznem, pochodzi jednakże z 1470 roku¹². Dotyczy ona wyroku polubownego, jaki zakończył spór między plebanem z Bliznego Mikołajem a Henrykiem z Kamieńca (właścicielem słynnego zamku „Kamieniec” w Odrzykoniu) o dziesięciny z podlegających parafii w Bliznem wsi Jasienica i Orzechówka należących do prywatnych posiadłości Henryka. Realizujący budowę kościoła warsztat reprezentował równie

¹⁰ Akta Grodzkie i Ziemskie z czasów Rzeczypospolitej Polskiej, T. VIII, (7), s. 11–12.

¹¹ Zbiór Dokumentów Małopolskich, cz. VI, nr 1699, s. 264–265.

¹² Archiwum Archidiecezji Przemyskiej, Akta wizytacyjne biskupa W.H. Sierakowskiego z 1745 roku, rkps, sygn. 175, s. 232.

Kościół pw. Wszystkich Świętych w Bliznem – widok ogólny zespołu kościelnego od południowego wschodu

Church of All Saints in Blizne – general view of the church complex from the south-east



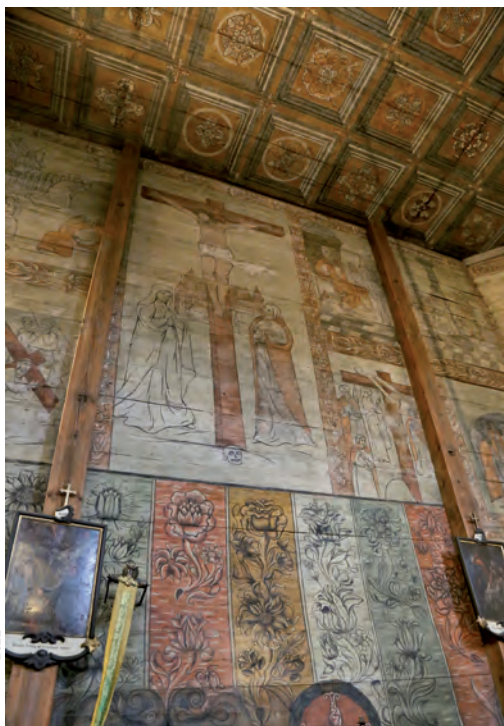
Kościół w Bliznem –
wnętrze, widok
na północną ścianę
nawy z przedstawieniem
Sądu Ostatecznego
z 1549 roku

Church in Blizne –
interior, view
of the northern wall
of the nave with
a representation
of the Last Judgment
from 1549

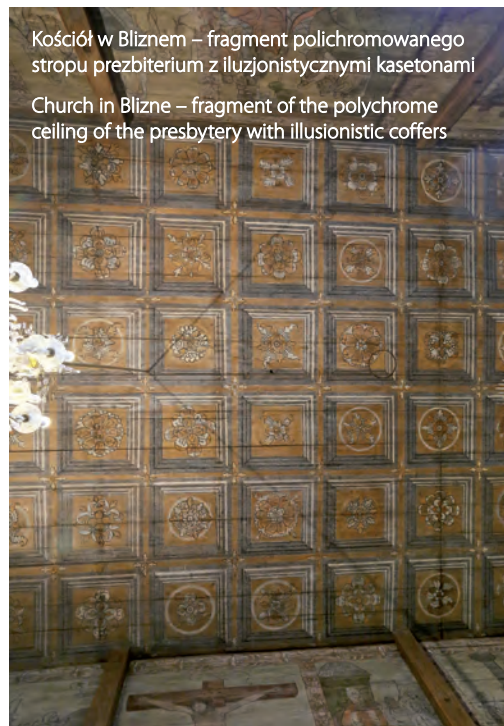


Kościół w Bliznem –
dekoracja malarska
północnej ściany
prezbiterium
z przedstawieniami
Męki
Pańskiej z 1549 roku
(górną strefą) i malowaną
„kołtryną” z ok. 1700 roku
(strefa dolna)

Church in Blizne –
painting decoration
of the northern wall
of the presbytery with
representations
of the Passion of Christ
from 1549 (upper zone)
and a painted “quilt”
from around 1700
(lower zone)



Kościół w Bliznem – fragment polichromowanego
stropu prezbiterium z iluzjonistycznymi kasetonami
Church in Blizne – fragment of the polychrome
ceiling of the presbytery with illusionistic coffers





Kościół w Bliznem –
widok ogólny wnętrza
w kierunku prezbiterium

Church in Blizne –
general view
of the interior towards
the presbytery

wysoki poziom, co zespół wznoszący świątynię haczowską, i z pewnością wywodził się z tego samego środowiska. Co istotne, w swej pierwotnej postaci kościół blizneński powielał zastosowany w Haczowie rzadko występujący wariant więźbowo-zaskrzynieniowo-zaczepowy, obecnie nieczytelny, za przyczyną wtórnego przedłużenia połaci dachu nawy nad zaskrzynieniami¹³. Może to wskazywać, iż kościół haczowski był bezpośrednim wzorcem dla wznoszonej z fundacji rzymskokatolickich biskupów przemyskich parafialnej świątyni w Bliznem. Zastosowane w portalach i otworach okiennych kościoła blizneńskiego fazowania ciesielskie w formie osłego grzbietu, powszechnie występujące dopiero pod koniec XV wieku, a także charakterystyczny ostrołukowy wykrój ściany tęczy oddzielającej korpus nawowy od prezbiterium wskazują jednak na wyraźniejszą dojrzałość stylistyczną odnoszącą się do monumentalnej architektury gotyckiej.

W czasach nowożytnych kościół w Bliznem, podobnie jak świątynia haczowska, rozbudowany został o monumentalną wieżę dzwonnicy z charakterystyczną izbicą (po raz pierwszy wzmiankowaną w wizytacji biskupa przemyskiego Pawła Piaseckiego z 1646 roku) oraz soboty, które usunięto na początku XIX wieku. Współczesne oblicze wnętrza kościoła w Bliznem zdominowane jest przez monumentalną, wielofazową dekorację malarską ścian i stropu, odsłoniętą spod wtórnych prze-malowań w latach 70. XX wieku. Najstarsza zachowana warstwa pochodzi z 1549 roku¹⁴. Analogicznie do pochodzącej z końca XV wieku dekoracji malarskiej kościoła haczowskiego składa się ona z bezpośrednio malowanych na

zrębowych ścianach scen figuralnych przedzielonych ornamentalnymi pasami, tworzących kilka cykli o tematyce biblijnej. Dekoracja tego typu stanowiła nieodłączny element wnętrza późnośredniowiecznego kościoła na ziemiach polskich i jako swoista Biblia Pauperum wyznaczała zarówno jego wyraz ideowy, jak i estetyczny. Dziś podziwiać możemy niestety jedynie część owej dekoracji, pierwotnie pokrywającej całe wnętrze świątyni. Jej najbardziej efektownym akcentem jest niezwykle przedstawienie „Sądu Ostatecznego”, pokrywające całą, tradycyjnie pozbawioną otworów okiennych i drzwiowych, północną ścianę nawy. Deskowy strop kościoła w Bliznem przyozdobiono wówczas iluzjonistycznie malowanymi kasetonami, o wyraźnie już renesansowym charakterze, w chwili obecnej zachowanymi tylko w części prezbiterialnej. Dokładnie sto lat później, w 1649 roku, ściany i strop nawy pokryte zostały nową dekoracją malarską, ufundowaną w znacznej mierze przez zamożnych miejscowych chłopów, o czym informują zachowane napisy fundacyjne¹⁵. Sceny te, tworzące swobodną galerię obrazów fundacyjnych, przetrwały na południowej ścianie nawy. Nową dekorację malarską uzyskał wówczas także strop nawy i parapet chóru muzycznego. Początek wieku XVIII przyniósł dalsze zmiany zarówno w wystroju, jak i wyposażeniu ruchomym świątyni. Około 1700 roku niższe partie północnej i południowej ściany prezbiterium pokryte zostały malowidłami naśladowującymi kołtrynę złożoną z pionowych pasów pokrytych stylizowanymi kwiatami. Utrzymana w podobnym stylu dekoracja przyozdobiła ściany i strop zakrystii. Kolejną zmianą, jaka uwidoczniła się w wyglądzie kościoła w czasach nowożytnych, było wyprowadzenie ponad

¹³ R. Brykowski, *Drewniana architektura kościelna w Małopolsce XV w.*, Wrocław 1981, s. 207.

¹⁴ Data taka umieszczona jest pod jedną ze scen powstałej wówczas dekoracji malarskiej i zapewne stanowi część niezachowanego napisu fundacyjnego.

¹⁵ M. Czuba, *Drewniany kościół pw. Wszystkich Świętych w Bliznem. Zarys monograficzny*, Blizne-Rzeszów 2011, s. 16.

kalenicę dachu wieżyczki na sygnaturkę, a także nowego, barokowego hełmu wieży. Ostatnia większa zmiana wpływająca na współczesny kształt świątyni miała miejsce w 1811 roku, kiedy to, po rozbiórce sobót okalających ściany świątyni, rozbudowana została dotychczas niewielka, założona na rzucie wydłużonego prostokąta zakrystia przylegająca do północnej ściany prezbiterium, a przy południowej ścianie korpusu nawowego powstała obszerna kruchta. Dzięki spektakularnym pracom konserwatorskim przeprowadzonym w latach 70. XX wieku kościół w Bliznem, któremu towarzyszy unikatowy w skali całego kraju zespół

drewnianych budynków plebańskich, należy do najlepiej zachowanych i najbardziej atrakcyjnych zabytków drewnianego budownictwa sakralnego w Polsce.

Kościół w Bliznem – barokowy ołtarz boczny przy ścianie tęczyowej z umieszczoną w centralnej wnęce późnogotycką figurą Matki Bożej, stanowiącą pozostałość dawnego retabulum ołtarzowego

Church in Blizne – a baroque side altar at the rood wall with a late-gothic statue of the Mother of God placed in the central recess, which is a remnant of the former altar retable

Kościół w Bliznem – barokowy ołtarz główny z początku XVIII wieku z obrazem Adoracji Matki Bożej przez Wszystkich Świętych

Church in Blizne – a baroque main altar from the beginning of the 18th century with a painting of the Adoration of the Mother of God by All Saints



Kościół w Bliznem – wewnątrz nawy, widok na chór muzyczny z dekoracją malarską z 1649 roku

Church in Blizne – the interior of the nave, view of the music choir with a painting decoration from 1649

Kościóły w Haczowie i w Bliznem stanowią niezwykle ważne ogniwo rozwoju drewnianego budownictwa kościelnego na ziemiach polskich. Z dużym prawdopodobieństwem możemy także stwierdzić, iż bezpośrednio oddziaływały na kolejne powstające w tym czasie budowle, przyczyniając się do powstania lokalnego środowiska budowlanego.

Kościół w Bliznem – późnorennesansowa ambona z 1604 roku

Church in Blizne – late Renaissance pulpit from 1604



Kościół w Bliznem – zaskrzynienie północnej ściany nawy z dekoracją malarską z 1549 roku

Church in Blizne – the northern wall of the nave is created with a painted decoration from 1549



Kościół w Bliznem – barokowa chrzcielnica z początku XVIII wieku

Church in Blizne – a Baroque baptismal font from the beginning of the 18th century



Kościół w Bliznem – ściana tęczowa z barokową Grupą Pasji

Church in Blizne – a rood wall with the baroque Passion Group

Dziesięć lat po wpisaniu na Listę UNESCO „Małopolskich kościołów drewnianych”, w 2013 roku, Komitet Światowego Dziedzictwa na sesji w kambodżańskiej stolicy Phnom Penh rozszerzył zapis o „Drewniane cerkwie w polskim i ukraińskim regionie Karpat” (*Wooden Tserkvas of Carpathian region in Poland and Ukraine*). Wniosek w tej sprawie złożyły wspólnie Polska i Ukraina, w oparciu o reprezentatywną grupę 16 zabytków odzwierciedlających rozwój drewnianego budownictwa cerkiewnego w szeroko rozumianym regionie polskich i ukraińskich Karpat na przestrzeni od XV do XIX wieku¹⁶. Podobnie jak w przypadku kościołów drewnianych wpisu dokonano na podstawie kryteriów III i IV. Wszystkie obiekty łączy zarówno analogiczna technologia, oparta na wieńcowej konstrukcji ścian, wykorzystująca skomplikowane rozwiązania konstrukcyjne oraz bogaty, ciesielsko opracowany detal architektoniczny, jak i podatność na inspiracje z architektury murowanej. Podobnie jak małopolskie kościoły drewniane położone na polsko-ukraińskim pograniczu kulturowym, drewniane świątynie obrządku wschodniego stopniowo ewoluowały czerpiąc bodźce rozwojowe z aktualnych prądów architektonicznych i ideowych. Liturgia i związana z nią tradycja zdecydowały jednak o odmienności

formalnej obydwu grup zabytków, których geneza wywodzi się z przeciwstawnych ośrodków duchowości europejskiej – Rzymu i Konstantynopola. Ortodoksyjne, a następnie unickie cerkwie opierały się na ukształtowanym w Cesarstwie Bizantyjskim na przełomie V i VI wieku charakterystycznym typie świątyni o trójdzielnym wnętrzu przekrytym kopułami. Dążenie do doskonałości w nawiązywaniu do ideowych pierwowzorów, przede wszystkim do coraz doskonalszego odwzorowania w konstrukcji drewnianej form kopulastych, stało się wyznacznikiem rozwoju drewnianego budownictwa cerkiewnego, którego korzenie sięgają momentu chrystianizacji Rusi Kijowskiej.

Najstarsza spośród zachowanych w Polsce drewnianych świątyni obrządku wschodniego jest **cerkiew pw. św. Paraskewy w Radrużu**, w powiecie Lubaczowskim. Czas powstania istniejącej cerkwi wiąże się z odnalezionym w trakcie prac konserwatorskich w połowie lat 60. XX wieku, w szczelinach między belkami zrębu, pergaminowym dokumentem z 1583 roku wydanym przez ówczesnego starostę lubaczowskiego Jana Płazę, któremu przypisuje się ufundowanie budowli¹⁷. Z uwagi na fakt zaginięcia przedmiotowego dokumentu, znanego jedynie z informacji przekazanych przez świadków jego odnalezienia, trudno

Cerkiew
pw. św. Paraskewy
w Radrużu – widok
ogólny założenia
cerkiewnego
z „lotu ptaka”

Orthodox church
St. Paraskeva in Radruż –
an aerial view
of the church complex

¹⁶ Dokumentacja wniosku opracowana została w 2011 roku w Narodowym Instytucie Dziedzictwa pod kierunkiem M. Czuby i W. Herycha.

¹⁷ J. Mazur, *Radruż. Kresowe dziedzictwo*, Lubaczów 2011, s. 19.



zweryfikować jego właściwą treść i znaczenie. Niemniej jednak na podstawie przesłanek źródłowych oraz analizy architektonicznej powszechnie przyjmuje się, iż obecna cerkiew w Radrużu pochodzi z XVI wieku, prawdopodobnie z jego 4. ćwierci. Potwierdzeniem XVI-wiecznego datowania świątyni jest jej bliskie podobieństwo do położonej w niewielkiej odległości (obecnie w granicach Ukrainy) cerkwi pw. Ducha Świętego w Potyliczu, wzmiankowanej w źródłach z 1502, 1509 i 1555 roku, oraz datowanych na 4. ćwierć XVI stulecia cerkwiach w Woli Wysockiej koło Rawy Ruskiej w obwodzie lwowskim i Gorajcu w powiecie lubaczowskim. Szczególnie cerkiew potylicka, także objęta wpisem na Listę UNESCO, tak w formie, jak i konstrukcji do złudzenia przypomina cerkiew radrużańską, ustępując jej jedynie skalą, co może wskazywać na ich bezpośrednie powiązania warsztatowe.

Cerkiew w Radrużu wzniesiono z ociosanych na kant belek jodłowych w konstrukcji zrębowej, na trójdzielnym rzucie, złożonym z trzech wyodrębnionych kwadratów obejmujących węższe, skrajnie położone prezbiterium i babiniec oraz znacznie szerszą centralnie zlokalizowaną nawę. Dwukondygnacyjna nawa, nakryta czworoboczną zrębową kopułą (wierchem) z jednym załomem, zwieńczona pseudolatarnią, stanowi dominujący akcent wyraźnie wertykalnej bryły świątyni. Skrajne belki zrębu, od trzeciego do piątego wieńca, wysunięte są w postaci profilowanych rysiów, stanowiących oparcie dla obiegających budowlę sobót, dodatkowo podpartych pionowymi



Cerkiew pw. Ducha Świętego w Potyliczu (Ukraina) – widok od południowego zachodu. Fot. M. Czuba

Orthodox church Holy Spirit in Potylicz (Ukraina) – view from the south-west. Photo: M. Czuba

Cerkiew w Radrużu – zaczepty północnej ściany nawy

Orthodox church in Radruż – the northern wall of the nave



Cerkiew w Radrużu – widok ogólny od północnego wschodu

Orthodox church in Radruż – a general view from the north-east

słupami usztywnionymi mieczowaniem. Ściany powyżej sobót oraz dachy obite są gontami, za wyjątkiem oszalowanej ściany szczytowej dwuspadowego dachu babińca. Dominujący akcent wnętrza stanowi, analogicznie do bryły, nawa nakryta czteropolową kopułą z jednym załomem, wzmocniona systemem rozpiętych na dwóch poziomach ściągów wzmocnionych mieczami i zastrzałami, od zewnątrz budowli usztywnionych charakterystycznymi zaczepami o formie zbliżonej do omawianych wcześniej zaczepów podokapowych rzymskokatolickich kościołów w Haczowie i Bliznem. Podobieństwo do późnośredniowiecznych kościołów rzymskokatolickich dostrzeżemy także w sposobie opracowania drewnianego

budulca, a także w analogicznym detalu architektonicznym, m.in. fazowanych portalach. Z całą pewnością możemy stwierdzić, iż zarówno cerkiew w Radrużu, jak i Potyliczu wzniosł wysoko wykwalifikowany miejski warsztat cechowy, powiązany z środowiskiem wznoszącym wcześniej omawiane rzymskokatolickie kościoły drewniane. Należy przy tym pamiętać, iż omawiane kościoły i cerkwie wzniesione zostały w granicach jednego państwa, a żyjące w nim społeczności, niezależnie od pochodzenia etnicznego i wyznawanej religii, podlegały tym samym uwarunkowaniom społecznym i kulturowym. Liturgia i związana z nią tradycja stanowiły podstawę dla podejmowanych przez wykonawców konkretnych rozwiązań formalnych. Te same uwarunkowania decydowały także o dalszej ewolucji budownictwa cerkiewnego na ziemiach Korony Polskiej i terytoriach ościennych.

Cerkiew w Radrużu, którą uznać należy za najwybitniejszą spośród zachowanych drewnianych świątyń obrządku wschodniego o cechach późnośredniowiecznych, mimo burzliwych dziejów i związanych z nimi dewastacji, szczególnie dotkliwych w okresie po II wojnie światowej, zachowała swój pierwotny wyraz architektoniczny. Dotyczy to także wystroju wnętrza, z którego zachowały się fragmenty figuralnej dekoracji malarskiej z 1648 roku, obejmującej zrzebowaną ścianę ikonostasową oraz północną ścianę prezbiterium. Większa część niegdyś niezwykle bogatego

Cerkiew w Radrużu –
wnętrze babińca,
unikatowy Grób Pański
z 1830 roku

Orthodox church in
Radruż – interior
of women's section,
unique Tomb of the Lord
from 1830





Cerkiew w Radrużu – dzwonnica
Orthodox church in Radruż – belfry



Cerkiew w Radrużu – wnętrze kopuły z widocznym fragmentem polichromii z 1648 roku. Fot. M. Czuba
Orthodox church in Radruż – the interior of the dome with a visible fragment of the polychrome from 1648. Photo: M. Czuba

wyposażenia ruchomego rozproszona jest w muzeach, m.in. we Lwowie, Lubaczowie i Łańcucie. W 2012 roku, po wieloletnich staraniach, na swe pierwotne miejsce wrócił architektoniczny barokowy ikonostas z przełomu XVII i XVIII wieku.

Integralną częścią zespołu cerkiewnego w Radrużu jest monumentalna, wolno stojąca dzwonnica konstrukcji słupowo-ramowej, z nadwieszoną izbicą z otwartą galerią, nakryta strzelistym namiotowym dachem, o czworobocznej podstawie, górą przechodzącym w ośmiopłaciowy ostrosłup. Jej powstanie wiąże się z gruntowym remontem cerkwi przeprowadzonym w 3. ćwierci XVIII wieku, kiedy to zdemontowana została pierwotna konstrukcja dzwonna, nadwieszona nad babińcem. Zespół cerkiewny w Radrużu obejmujący także murowaną kostnicę (tzw. dom diaka) oraz murowane, inkastelowane ogrodzenie z dwiema bramami, położony na wzniesieniu, w otoczeniu nieskażonego krajobrazu, należy do najbardziej malowniczych w skali Europy. Obecnie, pod wzorową opieką Muzeum Kresów w Lubaczowie, stanowi jedną z największych atrakcji turystycznych Podkarpacia.

Drewniane budownictwo cerkiewne w granicach nowożytnego państwa polskiego ulegało stopniowej ewolucji wyznaczonej trendami stylistycznymi płynącymi z architektury murowanej. Po zawarciu w 1596 roku między Cerkwią Prawosławną a Kościołem rzymskokatolickim Unii Brzeskiej, zaznaczyła się także stopniowa latynizacja architektury cerkiewnej na terenie ziem Rzeczypospolitej. Cerkwie z XVII stulecia w zasadzie kontynuowały tradycyjny trójdzielny schemat przestrzenny z dominującą środkową nawą, jednakże dotychczasowe czteropółowe zrębowe wierchy, zastępowano

wielobocznymi, w wyrazie niemal sferycznymi kopułami, których najdoskonalsze przykłady odnajdziemy w wyjątkowej, niezwykle monumentalnej cerkwi pw. św. Jura w Drohobyczu oraz nieco mniejszej świątyni z Chotyńca koło Radymna.



Cerkiew pw. św. Jura w Drohobyczu (Ukraina) – widok ogólny od południowego wschodu. Fot. M. Czuba

Orthodox church St. Jura in Drohobych (Ukraine) – general view from the south-east. Photo: M. Czuba



Cerkiew pw. Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Chotyńcu – widok ogólny założenia cerkiewnego od południowego zachodu

Orthodox church Nativity of the Blessed Virgin Mary in Chotyńiec – general view of the church from the south-west

Cerkiew pw. Narodzenia NMP w Chotyńcu, konsekrowana w 1616 roku¹⁸, a wzniesiona co najmniej kilkanaście lat wcześniej, należy do nielicznych zachowanych budowli w typie cerkwi z galerią obiegającą kaplicę nad babińcem, której najdoskonalszy przykład stanowi wspomniana cerkiew pw. św. Jura w Drohobyczu. Trójdzielną bryłę cerkwi złożonej z trójbocznie zamkniętego

prezbiterium z niewielkimi bocznymi pastoforiami, centralnie zlokalizowanej, wyraźnie dominującej nawy oraz babińca, nad którym zlokalizowana jest kaplica, wieńczą trzy odrębne ośmiopłociowe kopuły z niewielkimi latarniami. Kopuła nawy osadzona na wydatnym tamburze wyraźnie przypomina licznie powstające w granicach ówczesnej Rzeczypospolitej kopułowe kaplice, wywodzące się od królewskiej Kaplicy Zygmuntowskiej z katedry krakowskiej. Echa tradycji gotyckiej odnajdujemy natomiast w formie otworów okiennych

¹⁸ Archiwum Państwowe w Przemyślu, Archiwum Biskupstwa Greckokatolickiego, sygn. 5934, k. 2.



Cerkiew w Chotyńcu – widok od północnego wschodu

Orthodox church in Chotyńiec – view from the north-east



Cerkiew w Chotyńcu – południowa ściana nawy z malowidłem Sądu Ostatecznego z 1735 roku

Orthodox church in Chotyńiec – the southern wall of the nave with the painting of the Last Judgment from 1735

Chotyńiec – dzwonnica w zespole cerkiewnym (fot. po lewej)

Chotyńiec – the belfry in the church complex (photo on the left)

i drzwiowych z charakterystycznymi fazowaniami ciesielskimi wyciętymi w ośli grzbiet. Widać w tym stopniowy rozwój lokalnych warsztatów ciesielskich, opierających się na tradycyjnych rozwiązaniach wzbogaconych o nowe formy, zaczerpnięte z repertuaru aktualnej architektury monumentalnej. Wyraźnie zlatynizowany wyraz plastyczny ma pokrywająca południową ścianę nawy figuralna polichromia z 1735 roku, przedstawiająca scenę „Sądu Ostatecznego”, przywołującą na myśl starsze o blisko dwa stulecia przedstawienie z kościoła w Bliznem. Niezwykłej urody i klasy artystycznej jest XVII-wieczny pięciokondygnacyjny ikonostas z bogatą rzeźbiarską oprawą

snycerską, należący do najstarszych zachowanych *in situ* tego typu zabytków w Polsce.

Cerkiew w Chotyńcu należy do nielicznych czynnych drewnianych świątyń grekokatolickich w Polsce. Mimo przejściowego zamknięcia w okresie po II wojnie światowej i spowodowanych tym zniszczeń, zachowała swój pierwotny charakter zarówno w sferze materialnej, jak i liturgicznej. W 1993 roku obok cerkwi, na miejscu zniszczonej wolno stojącej dzwonnicy, postawiono przeniesioną z Torek koło Medyki drewnianą słupowo-ramową dzwonicę z nadwieszoną izbicą, zwieńczoną strzelistym czteropółciovym dachem namiotowym. Pozostałością niefortunnej



Cerkiew w Chotyńcu – widok ogólny od południa

Orthodox church in Chotyńiec – general view from the south



Cerkiew w Chotyńcu – fragment południowej ściany nawy

Orthodox church in Chotyńiec – a fragment of the southern wall of the nave



Cerkiew w Chotyńcu – fragment wieńca absydy prezbiterialnej

Orthodox church in Chotyńiec – fragment of the presbytery apse wreath

Cerkiew w Chotyńcu – fragment drzwi w południowej ścianie nawy z przedstawieniem diabła

Orthodox church in Chotyńiec – fragment of the door in the southern wall of the nave with a representation of the devil



Cerkiew w Chotyńcu – fragment malowidła Sądu Ostatecznego w południowej ścianie nawy z przedstawieniem piekła

Orthodox church in Chotyńiec – fragment of the Last Judgment painting in the southern wall of the nave with a representation of hell



Cerkiew w Chotyńcu – przedsionek babińca

Orthodox church in Chotyńiec – women's gallery vestibule



potrzeb użytkowych, zniekształciło pierwotny wyraz architektoniczny tej wyjątkowo pięknej świątyni.

Obok głównego nurtu rozwojowego cerkwi drewnianych, opartego na osiągnięciach



Cerkiew w Chotyńcu – fragment ikonostasu

Orthodox church in Chotyńiec – fragment of the iconostasis

zawodowych miejskich warsztatów ciesielskich, w okresie nowożytnym rozwinęły się odmiany regionalne, charakterystyczne dla odizolowanych, trudno dostępnych górskich terenów zamieszkałych przez społeczności Łemków, Bojków i Hucułów. Powstające tam drewniane świątynie nawiązywały do ukształtowanych w późnym średniowieczu pierwowzorów, zachowując tradycyjny trójdzielny układ przestrzenny, jednakże wzbogacano je o własne, lokalne cechy, przydające im swoistego atrybutu. I tak wyniosła wieża zapożyczona z budownictwa kościelnego stała się

nieodzownym atrybutem bryły cerkwi łemkowskich, w niezwykle malowniczy sposób łącząc się z tradycyjnymi zwieńczeniami łamanych brogowych dachów, zwieńczonych cebulastymi kopułkami. W zależności od regionu dzwonnice łemkowskich cerkwi bezpośrednio wkomponowywano w przestrzeń tradycyjnego babińca – typ zachodniołemkowski, lub wznoszono je jako wolno stojące, zlokalizowane na osi cerkwi od strony babińca – typ wschodniołemkowski.



Cerkiew w Chotyńcu – ujęcie „z lotu ptaka”

Orthodox church in Chotyńiec – aerial view



Cerkiew w Chotyńcu – widok na kopuły

Orthodox church in Chotyńiec – view of the domes



Cerkiew pw. św. Michała Archanioła w Turzańsku – widok ogólny założenia cerkiewnego od południowego zachodu

Orthodox church St. Michael the Archangel in Turzańsk – a general view of the church from the south-west

Najwybitniejszy przykład budownictwa wschodniołemkowskiego reprezentuje **cerkiew pw. św. Michała Archanioła w Turzańsku** w powiecie sanockim, na pograniczu Beskidu Nikiiego i Bieszczadów. Budowla ta, wzniesiona w pierwszych latach XIX wieku (1801–03) na miejscu starszej, zniszczonej w wyniku pożaru, wraz z cerkiewiami z sąsiednich Komańczy i Rzepedzi tworzy unikalną grupę niemal bliźniaczych świątyń, o analogicznych rozwiązaniach

przestrzenno-konstrukcyjnych, przy czym skalą znacznie przewyższa dwie pozostałe¹⁹. W budowlach tych, będących przykładem postępującej w greckokatolickim budownictwie cerkiewnym latynizacji, wyraźnie zacie-
ra się tradycyjny schemat trójprzestrzennej

¹⁹ Por.: R. Brykowski, *Lemkowska drewniana architektura cerkiewna w Polsce, na Słowacji i Rusi Zakarpackiej*, Warszawa 1986.

Cerkiew w Turzańsku – widok na dachy z strony prezbiterium

Orthodox church in Turzańsk – view of the roof from the presbytery



bryły, zdominowanej przez wertykalną nawę. Wieniec zrębowych ścian, o tej samej wysokości na całym jego obwodzie, nakryty został niskim, wielopołaciowym dachem, z którego wyrastają trzy analogiczne w formie, smukłe cebulaste wieżyczki z pozornymi latarniami. Nadaje to świątyni wyraźnie horyzontalny charakter, a tradycyjna dominacja nawy zaznaczona jest jedynie jej poszerzeniem w rzucie oraz wielkością wieńczącej ją wieżyczki. Bryła cerkwi w Turzańsku została dodatkowo wzbogacona w wyniku rozbudowy o dostawione do prezbiterium obszerne, trójbocznie zamknięte aneksy (pastoforia), nakryte ośmiopołaciowymi kopułastymi dachami zwieńczonymi cebulastymi wieżyczkami, analogicznymi w formie do wieżeczek korpusu. Uzyskano tym samym wyjątkowo rozbudowaną bryłę, nie mającą sobie równych w cerkiewnym budownictwie w Polsce. Uzupełnieniem ukształtowanego etapowo zespołu cerkwi turzańskiej jest wzniesiona w 1817 roku wyjątkowo wysoka, wolno stojąca słupowo-ramowa dzwonnica zlokalizowana na osi cerkwi od strony babińca. Jej trój-kondygnacyjną bryłę, bez zaznaczonej izbicy, wieńczy baniasta wieżyczka o formie analogicznej do umieszczonych na cerkwi.

Wzniesione na początku XIX wieku cerkwie w Turzańsku, Rzepedzi i Komańczy, ta ostatnia zrekonstruowana po tragicznym pożarze z 2006 roku, są dziełem rodzimego warsztatu ciesielskiego, którego innowacyjne rozwiązania wpłynęły na wykształcenie się lokalnej manieri o ograniczonym zasięgu. Cerkiew w Turzańsku, najdoskonalsza z całej grupy, ostatecznie ukształtowana została na przełomie XIX i XX wieku, kiedy to m.in. nieco przekształcony dach obito blachą. Obecny wystrój

wnętrza cerkwi pochodzi z końca XIX wieku i obejmuje figuralno-ornamentalną polichromię z 1898 roku autorstwa Josipa Bukowczyka oraz wcześniejszy ikonostas, uzupełniany ikonami wykonanymi przez tego samego twórcę w latach 1895–98. Obecnie, poddana gruntownym pracom konserwatorskim, świątynia należy do parafii prawosławnej w Komańczy.

Cerkiew w Turzańsku – wolno stojąca dzwonnica

Orthodox church in Turzańsk – free standing belfry



Cerkiew w Turzańsku – wnętrze nawy, widok na ścianę ikonostasową. Fot. M. Czuba

Orthodox church in Turzańsk – interior of the nave, view of the iconostasis wall. Photo: M. Czuba



Cerkiew pw. św. Michała Archaniola w Smolniku – widok ogólny od północy

Orthodox church
St. Michael the Archangel
in Smolnik – general
view from the north

Regionalną odmianę reprezentuje ostatnia z wpisanych na Listę UNESCO drewnianych świątyń Podkarpacia **cerkiew pw. św. Michała Archaniola w Smolniku** koło Lutowisk, stanowiąca przykład występującego w zachodniej części polskiego i ukraińskiego pasma Karpat Wschodnich tzw. typu bojkowskiego.

Cerkwie bojkowskie w niezwykle sposób rozwinęły tradycyjne rozwiązania trójdzielnych świątyń krytych brogowymi, uskokowo łamanymi wielobocznymi wierzhami, które w najbardziej rozbudowanych formach uzyskały aż pięć załomów, jak ma to miejsce we wpisanej na Listę UNESCO cerkwi pw. św. Dymitra



Cerkiew w Smolniku – widok od południowego wschodu
Orthodox church in Smolnik – view from the south-east

w Matkowie koło Turki czy przeniesionej do lwowskiego skansenu słynnej cerkwi z Krywki. Wzniesiona w 1791 roku, o czym informuje napis umieszczony w nadprożu portalu wejściowego, cerkiew w Smolniku reprezentuje starszą i uproszczoną odmianę typu bojkowskiego. W bryle cerkwi wyraźnie widoczny jest klasyczny podział na trzy człony, przy czym szersza nawa jest tylko niewiele wyższa od babińca i prezbiterium. Wszystkie człony cerkwi przekryte są jednozałomowymi czterospadowymi dachami namiotowymi o nieznacznie tylko zróżnicowanej wielkości, zwieńczone makownicami, na których osadzone są metalowe krzyże. Zewnętrzne, posypane gontami ściany cerkwi na całym obwodzie obiega szeroki daszek okapowy, wsparty na wysuniętych profilowanych rysiach. Wnętrze cerkwi, pozbawione historycznego wyposażenia rozproszonego po II wojnie światowej, w latach 70. XX wieku zaadaptowano na potrzeby liturgii łańciskiej w związku z przekazaniem świątyni parafii rzymskokatolickiej w Lutowiskach. Niepowetowanym błędem prac adaptacyjnych była likwidacja ściany ikonostasowej, w wyniku czego wnętrze prezbiterium optycznie połączono z nawą. Jej reliktem są zachowane fragmenty górnej strefy pierwotnego malowanego ikonostasu z końca XVIII wieku. Mimo przebudów i pozbawienia dawnego wyposażenia cerkiew w Smolniku należy do



Cerkiew w Smolniku – widok na babińca od zachodu

Orthodox church in Smolnik – view of the women's gallery from the west



Cerkiew w Smolniku – fragment południowej ściany nawy

Orthodox church in Smolnik – a fragment of the southern wall of the nave

Cerkiew w Smolniku – współczesna dzwonnica
Orthodox church in Smolnik – a modern belfry



Cerkiew w Smolniku – fragment daszku okapowego

Orthodox church in Smolnik – fragment of the eaves

najcenniejszych spośród nielicznych zachowanych zabytków cerkiewnego budownictwa bojkowskiego w granicach Polski.

Opisane tu świątynie, stanowiące zaledwie niewielki fragment z bogatego zasobu drewnianego budownictwa sakralnego Podkarpacia, ukazują jego różnorodność i wielołątkowość. Są także dobitnym przykładem wzajemnego przenikania się tradycji Wschodu i Zachodu, tak w wymiarze materialnym, jak i niematerialnym, obrazując tym samym oblicze niegdysiejszej wieloetnicznej i wielokulturowej Rzeczypospolitej. Są wreszcie świadectwem wyjątkowych umiejętności lokalnych środowisk budowlanych, łączących wypracowane rodzime rozwiązania z najnowszymi

trendami głównego nurtu rozwoju architektury europejskiej. Nadana im marka Światowego Dziedzictwa w pełni potwierdza ich wyjątkowość i uniwersalne znaczenie.

Mariusz Czuba

Z-ca Dyrektora Narodowego Instytutu Dziedzictwa

Cerkiew w Smolniku – fragment górnej strefy ściany ikonostasowej z dekoracją malarską z końca XVIII wieku ze współczesną aranżacją

Orthodox church in Smolnik – a fragment of the upper zone of the iconostasis wall with a painted decoration from the end of the 18th century with a contemporary arrangement

Cerkiew w Smolniku –
wnętrze nawy
w kierunku babińca

Orthodox church
in Smolnik – the interior
of the nave towards
the women's gallery



Cerkiew w Smolniku –
wnętrze nawy
w kierunku prezbiterium

Orthodox church
in Smolnik – the interior
of the nave towards
the presbytery





Orthodox church in Turzańsk – view of the church complex from the south (as of 2012).
Photo: M. Czuba

Cerkiew w Turzańsku – widok zespołu cerkiewnego od południa (stan z 2012 roku).
Fot. M. Czuba

Wooden temples of Podkarpacie on the UNESCO World Heritage List

Mariusz CZUBA

The Podkarpackie Voivodeship, which is an exceptionally culturally diverse region of contemporary Poland, is also one of the richest in monuments of broadly understood wooden construction. This is reflected in the most prestigious group of monuments in the region, which two consecutive, serial entries “Wooden Churches of Southern Małopolska” from 2003 and “Wooden Tserkvas of Carathian region in Poland and Ukraine” from 2013, were included in the UNESCO World Cultural and Natural Heritage List. Within the borders of the Podkarpackie Voivodeship there are six monuments covered by these entries: wooden Roman Catholic churches in Haczów and Blizne, and Byzantine-Ukrainian churches in Radruż, Chotyń, Smolnik and Turzańsk. Despite their different origins and liturgical conditions these buildings have many common features, which today constitute a representative example of the architectural heritage of Podkarpacie.

Entries were made on the basis of criterion III for entering into the World Heritage List, referring to a unique or exceptional certificate of cultural tradition, and criterion IV meaning that the monument included in the UNESCO List presents a specific example of a type of building or technological solution illustrating an important stage in the history of mankind. These monuments were selected as representative examples from a wider group of objects that have survived to this day. The churches in Haczów and Blizne therefore represent a characteristic type of a late-medieval wooden church, formed at the turn of the 14th and 15th centuries in the community of municipal guild workshops in Małopolska. The Orthodox churches in Radruż, Chotyń, Smolnik and Turzańsk are part of the Polish-Ukrainian cross-border entry including a group of 16 monuments, reflecting the development of wooden church architecture in the broadly understood region of the Polish and Ukrainian Carpathians in the 15th to 19th centuries.

These monuments, constituting only a small fragment of the rich wooden sacral architecture of the Podkarpacie region, show its diversity and multi-layered character. They are also a clear example of the interpenetration of the traditions of the East and the West, both in the material and non-material dimensions, thus illustrating the former multi-ethnic and multicultural character of the region. Finally, they are a testimony to the exceptional skills of local building communities, combining the developed native solutions with the newest mainstream trends in the development of European architecture.

Church in Haczów – view from the south-east (as of 2006).
Photo: M. Czuba

Kościół w Haczowie – widok od południowego wschodu (stan z 2006 roku).
Fot. M. Czuba





W redakcyjnym obiektywie – kalejdoskop





Translokacja ikonostasów i wyposażenia cerkwi pw. Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Chotyńcu i św. Paraskewy w Radrużu jako działania konserwatorskie

Beata KOT

Translokacja nie jest pojęciem typowo konserwatorskim. Znaczenie określenia ma charakter ogólny i może mieć szerokie zastosowanie. Trudno je bez dopowiedzenia skojarzyć z działaniami zaliczanymi do tzw. *preventive conservation*, rozumianymi jako ciągłe dbanie o zachowanie dóbr kultury, ich właściwe przechowywanie, transportowanie i ekspozycję, a także naukowe opracowanie. W tym artykule, dotyczącym konkretnych zespołów dzieł sztuki, wyposażenia i ikonostasów stanowiących obecnie integralną część dwóch obiektów UNESCO, cerkwi w Radrużu i Chotyńcu, chciałabym przybliżyć znaczenie zagadnienia translokacji – „przeniesienia na inne miejsce”, jako działania konserwatorskiego.

Jarosław Giemza we wstępie do autorskiej publikacji pt. *Cerkwie i ikony Lemkowszczyzny* zwraca uwagę na „translokację” wyposażenia cerkiewnych ze świątyń do muzeów i składnic, które to działanie miało poważny wkład w zachowaniu obiektów dziedzictwa materialnego dla przyszłych pokoleń. Zwraca słuszną uwagę na kwestię zaangażowania wielu specjalistów, właścicieli i użytkowników obiektów zabytkowych, społeczników, konserwatorów i renowatorów dzieł sztuki, zabytkoznawców, fotografów, pracowników muzeów i Służb Ochrony Zabytków, Biura Dokumentacji Zabytków, Diecezjalnych Konserwatorów Zabytków czy też wspólnot parafialnych i ich rolę w przywróceniu do kultu i udostępnieniu obiektów potencjalnie skazanych na zniszczenie w następstwie wysiedlania ludności w latach 1945–47. W tej sytuacji udokumentowanie fotograficzne stanu zachowania, opracowanie inwentaryzacyjne, rozpoznanie, wpisy do rejestru zabytków, przetransportowanie dzieł sztuki do składnic i magazynów muzealnych, pracowni konserwatorskich, przechowanie, niezbędne reperacje

bieżące czy wreszcie eksponowanie na wystawach stałych i czasowych dało początek nowego życia cennym dziełom sztuki.

Dla konserwatora dzieł sztuki zajmującego się dziedzictwem sztuki cerkiewnej ikony i drewniane, polichromowane elementy wyposażenia są obiektami szczególnej troski. Wrażliwość podłoża drewnianego na zmiany warunków klimatycznych sprawia, że przy podejmowaniu decyzji dotyczących transportu, przeniesienia w inne miejsce należy uwzględniać wiele czynników, często niemożliwych do zachowania w przypadku konieczności pośpiesznego działania. Takie decyzje należało w tamtych czasach – określanym jako powojenne – podejmować, i rzeczywiście je podejmowano, pomimo wielu wyzwań i trudności, jakie pojawiały się podczas realizacji. Nie zaniedbywano przy tym podstawowych czynności – dokumentowania i naukowego opracowania.

Chotyniec – wyposażenie

Cerkiew w Chotyńcu została wpisana do rejestru zabytków nieruchomych w 1968 roku na wniosek Powiatowego Konserwatora Zabytków w zakresie świątyni, jej najbliższego otoczenia i dzwonnicy, a także wystroju wnętrza i ikonostasu datowanego na XVII i XVIII wiek, ołtarzy bocznych, dwóch obrazów i czterech rzeźb. Nie opisano jednak w uzasadnieniu decyzji obiektów wyposażenia i charakteru przedstawień dekoracji malarskich. Karta dotycząca opisu i oceny stanu zachowania ikonostasu została sporządzona rok później. Wymieniono w niej i określono wszystkie zachowane ikony w kolejnych rzędach kompozycji.

W ocenie stanu zachowania i potrzeb konserwatorskich autorka karty odniosła się do konstrukcji mocowania ikonostasu, określając



Struktura cerkwi w trakcie wymiany podwalin i dolnych belek konstrukcyjnych, portal południowy nawy cerkwi od zewnątrz, pocz. lat 90. XX w. Fot. Arch. WUOZ w Przemyślu

The structure of the church during the replacement of foundations and lower structural beams, early 1990s. Photo: Archives of WUOZ in Przemyśl



Struktura cerkwi w trakcie wymiany podwalin i dolnych belek konstrukcyjnych, pocz. lat 90. XX w. Fot. Archiwum WUOZ w Przemyślu

The structure of the church during the replacement of foundations and lower structural beams, early 1990s. Photo: Archives of WUOZ in Przemyśl



Wnętrze cerkwi pw. Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Chotyńcu. Fot. Archiwum WUOZ w Przemyślu, W. Górski, 1964 r., Neg. IS PAN 82921, Z. Beiersdorf, *Dokumentacja historyczno-architektoniczna cerkwi w Chotyńcu*, Kraków 1968

The interior of the church of Nativity of the Blessed Virgin Mary in Chotyniec. Photo: Archive of WUOZ in Przemyśl, W. Górski, 1964, Neg. IS PAN 82921, Z. Beiersdorf, *Historical and architectural documentation of the church in Chotyniec*, Kraków 1968

Ikonostas składa się z pięciu stref ikon (poziomych). **Strefa I** ikony namiestne: (od lewej): św. Mikołaj (na zdjęciu przysłonięty amboną), Matka Boska z Dzieciątkiem, Chrystus Spasiciel, Narodzenie Najświętszej Marii Panny; **Strefa II**, ikony o tematyce nowotestamentowej: Niewierny Tomasz, Trzy Marie u grobu, Łazarz, Chrystus Ogrodnik, Uzdrawienie chorego, Msza św. Grzegorza, pośrodku Ostatnia Wieczerza; **Strefa III**, Cykl prazdników ze scenami z życia Chrystusa i Marii: Narodzenie Matki Boskiej, Ofiarowanie Marii w świątyni, Boże Narodzenie, Chrztost Chrystusa, Ofiarowanie Chrystusa w świątyni, Zwiastowanie, Wjazd do Jeruzolimy, Zmartwychwstanie, Wniebowstąpienie, Zesłanie Ducha Świętego, Przemienienie, Zaśnięcie NMP, pośrodku Veraikon; **Strefa IV** ikon tzw. czynu apostołskiego z przedstawieniem 12 apostołów, z Deezis w centrum; **Strefa V**, 4 grupy (po trzy) okrągłych medalionów z przedstawieniami starotestamentowych proroków, pośrodku Matka Boska Blachernańska, w zwieńczeniu Pasja, ikony sylwetkowe, po obu stronach Chrystusa na Krzyżu Trzy Marie (po lewej) św. Jan i Nikodem (po prawej), carskie wrota z przedstawieniem drzewa Jessego, po bokach wrota diakońskie, z prawej z przedstawieniem św. Rafała Archanioła, z lewej z przedstawieniem Archanioła Michała.



Wnętrze cerkwi pw. Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Chotyńcu, stan obecny

The interior of the church of Nativity of the Blessed Virgin Mary in Chotyniec, the present state



Ołtarz boczny z katedry w Przemyślu, dat. ok. 1700, z obrazem na desce *Zwiastowanie*, obecnie ołtarz znajduje się w kościele w Pełkiniach, a obraz w cerkwi w Chotyńcu. Fot. Archiwum WUOZ w Przemyślu, W. Górski 1964 r., Neg. IS PAN 82932, Z. Beiersdorf, *Dokumentacja historyczno-architektoniczna cerkwi w Chotyńcu*, Kraków 1968

Side altar from the cathedral in Przemyśl, dated c. 1700, with a painting on a board *Annunciation*, currently the altar is in the church in Pełkinie and the painting is in the church in Chotyniec.

Photo: Archives of WUOZ in Przemyśl, W. Górski 1964, Neg. IS PAN 82932, Z. Beiersdorf, *Historical and architectural documentation of the church in Chotyniec*, Kraków 1968



Ościeża carskich wrót, wyobrazenie św. Wasyla, u jego stóp data „1756”. Fot. Archiwum WUOZ w Przemyślu, W. Górski 1964 r., Neg. IS PAN 82926, Z. Beiersdorf, *Dokumentacja historyczno-architektoniczna cerkwi w Chotyńcu*, Kraków 1968

The edging of the tsarist gates. The image of St. Vasil, at his feet the date “1756”. Photo: Archives of WUOZ in Przemyśl, W. Górski 1964, Neg. IS PAN 82926, Z. Beiersdorf, *Historical and architectural documentation of the church in Chotyniec*, Kraków 1968

Rzeźby św. Piotra (fot. po prawej) i św. Pawła (fot. po lewej), dat. XVIII w., przeniesione do kościoła parafialnego w Wielkich Oczach. Fot. Archiwum WUOZ w Przemyślu

Sculptures of St. Peter (photo on the right) and St. Pawel (photo on the left), dated in the 18th century. It was transferred to the parish church in Wielkie Oczy. Photo: Archive of WUOZ in Przemyśl



Drzwi diakońskie z przedstawieniem św. Michała Archanioła. Fot. Archiwum WUOZ w Przemyślu, W. Górski 1964 r., Neg. IS PAN 82931, Z. Beiersdorf, *Dokumentacja historyczno-architektoniczna cerkwi w Chotyńcu*, Kraków 1968

A deacon door with a representation of St. Michael the Archangel. Photo: Archives of WUOZ in Przemyśl, W. Górski 1964, Neg. IS PAN 82931, Z. Beiersdorf, *Historical and architectural documentation of the church in Chotyniec*, Kraków 1968

Drzwi diakońskie z przedstawieniem św. Rafała. Fot. Archiwum WUOZ w Przemyślu, W. Górski 1964 r., Neg. IS PAN 82927, Z. Beiersdorf, *Dokumentacja historyczno-architektoniczna cerkwi w Chotyńcu*, Kraków 1968

A deacon door with a representation of St. Raphael. Photo: Archives of WUOZ in Przemyśl, W. Górski 1964, Neg. IS PAN 82927, Z. Beiersdorf, *Historical and architectural documentation of the church in Chotyniec*, Kraków 1968

ją jako „rozluźnioną”, oraz ogólnie do przetarć złoceń i powierzchniowych zabrudzeń. Zwróciła uwagę na przekrzywienia ikon w części środkowej obiektu, zły stan przyczepności warstwy malarskiej do podobraz i spękania świadczące o pracy drewna, co ze względu na rozległość zmian kwalifikowało ikonostas do pełnej konserwacji. Zasygnalizowała kwestię weryfikacji porządku ikonograficznego ikon

Ażurowe carskie wrota z przedstawieniem Drzewa Jessego zwieńczone postaciami Marii i Dzieciątka Jezus.
 Fot. Archiwum WUOZ, W. Górski 1964 r., Neg. IS PAN 82925,
 Z. Beiersdorf, *Dokumentacja historyczno-architektoniczna cerkwi w Chotyńcu, Kraków 1968*

The openwork tsarist gate with the representation of the Tree of Jesse, topped with the figures of Mary and the baby Jesus. Photo: Archives of WUOZ, W. Górski 1964, Neg. IS PAN 82925, Z. Beiersdorf, *Historical and architectural documentation of the church in Chotyńiec, Kraków 1968*

w rzędzie prazdników oraz zabezpieczenia ikon znajdujących się „na odwrotnej stronie ściany ikonostasowej”, których jednak nie opisała co do przedstawień i stanu zachowania. Zaznaczyła, że w 1753 roku wykonano remont ikonostasu i że z tego czasu pochodzi polichromia carskich i diakońskich wrót.

Kolejne decyzje wpisu do rejestru zabytków wyposażenia cerkwi dotyczą już konkretnie – ikonostasu datowanego na XVII wiek, ołtarza bocznego – polichromowanego o bogatej dekoracji snycerskiej z ok. 1700 roku, przeniesionego z katedry w Przemyślu, ikony NMP umieszczonej na odwrotnej stronie ściany ikonostasowej, datowanej na XV–XVI wiek i uznawanej za najstarszą w cerkwi, ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w typie Hodygitrii, umieszczonej w prezbiterium datowanej na XVII wiek, ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w typie Hodygitrii „wkomponowanej w półkoliście zakończoną arkadę” znajdującą się na odwrotnej stronie ściany ikonostasowej „po stronie prawej”, datowanej na XVI wiek. Wymienione wyżej decyzje zostały wydane z tą samą datą dzienną – 19 marca 1984 roku. W 1994 roku wpisano do rejestru zabytków ruchomych polichromie i wyposażenia cerkwi, które wymieniono i opisano w następującym porządku: ikonostas (wszystkie ikony w kolejnych rzędach i z wszystkimi elementami), dwie ikony na odwrotnej stronie ikonostasu (Matka Boska z Dzieciątkiem i Narodziny Marii), ołtarz główny za ikonostasem, obraz Matka Boska z Dzieciątkiem i w zwieńczeniu – Narodziny NMP, płaskorzeźby siedmiu apostołów Jakuba Młodszego, Judy Tadeusza, Jakuba Starszego, Mateusza, Bartłomieja, Szymona, Tomasza. Decyzja zawiera także obiekty mniejsze, metalowe, wyposażenia cerkwi. W 2009 roku, w uzupełnieniu wcześniejszych decyzji, wpisano do rejestru ikonę św. Mikołaja (dat. na 1. poł. XVII wieku) i Zesłanie Ducha Świętego (poł. XVIII wieku), które prawdopodobnie wchodziły w skład wyposażenia kaplicy górnej, usytuowanej nad babińcem. Ciekawe jest to, że ikona św. Mikołaja została zwrócona cerkwi przez anonimową osobę w 2009 roku. W 2017 roku uzupełniono wcześniejsze wpisy o tabernakulum (XVIII w.) i ikonę Matki Bożej Hodygitrii zakupionej w domu aukcyjnym



Ażurowe carskie wrota z przedstawieniem Drzewa Jessego zwieńczone postaciami Marii i Dzieciątka Jezus.
 Stan obecny

The openwork tsarist gate with the representation of the Tree of Jesse, topped with the figures of Mary and the baby Jesus. Current state



Ikony z rzędu Deesis, umieszczone w osi ikonostasu, nad carskimi wrotami, od dołu: Ostatnia Wieczerza, Veraikon, Trymorfon, scena sylwetkowa Ukrzyżowania z postaciami Trzech Marii (po lewej) i św. Jana i św. Nikodema (po prawej). Stan obecny

Icons from the Deesis row placed in the axis of the iconostasis, above the tsar's gate. On the bottom: The Last Supper, Veraikon, Trymorphon, a silhouette scene of the Crucifixion with the figures of the Three Marys (on the left) and St. John and St. Nicodemus (right). Current state



przez osobę prywatną i подарowaną cerkwi w 2017 roku.

Losy wyposażenia cerkwi w Chotyńcu są ściśle związane z jej historią. Po wysiedleniu ludności w 1947 roku cerkiew zamknięto, a następnie przekazano kościołowi rzymskokatolickiemu. Wpis do rejestru świątyni w 1968 roku był krokiem w kierunku zachowania obiektu i rozpoczęcia prac remontowych, konserwatorskich i badawczych. Wpis poprzedziło rozpoznanie obiektu w *Katalogu Zabytków Sztuki IS PAN* opr. Maria Augustynowicz-Ciecierska i Hanna Styczyńska, maszynopis, Kraków 1959 roku, uzupełnienie Michała Witwickiego, i w *Dokumentacji historyczno-architektonicznej*

cerkwi w Chotyńcu Z. Beiersdorfa, Kraków 1968 roku. Na początku lat 80. cerkiew ponownie zamknięto ze względu na jej zły stan techniczny. Zabezpieczono tymczasowo w 1983 roku.

W dniu 15 czerwca 1985 roku protokołem zdawczo-odbiorczym przekazano ikonostas z Chotyńca do Spółdzielni Pracy Twórczej Artystów Konserwatorów „Ars Antiqua” w Warszawie, do konserwacji. W protokole podpisanym przez przyjmujących konserwatorów i przekazującego proboszcza Parafii rzymskokatolickiej oraz przedstawicieli Społecznego Komitetu Opieki nad zabytkami Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków,

wyszczególniono wszystkie obiekty kolejno od rzędu ikon namiestnych do sylwetowego zwieńczenia. Zachowany wykaz wraz z krótkim opisem można uznać za pierwszą zachowaną w archiwach urzędu inwentaryzację ikonostasu, pomimo że na tym etapie nie rozpoznano wielu apostołów z rzędu apostołskiego. Do „Ars Antiqua” przekazano ikony ikonostasu wraz z obudowami, carskie i diakańskie wrota z obudowami oraz ikony zachowane na tylnych ścianach jego konstrukcji – Hodygitria i Narodzenie NMP, scenę sylwetową ze zwieńczenia – Ukrzyżowanie – składającą się z przedstawień: Trzy Marie, Krzyż z postaciami Chrystusa, św. Jana i św. Longinusa, a także elementy snycerskie.

Umowę na wykonanie konserwacji ikonostasu zawarto 19 sierpnia 1985 roku pomiędzy Wojewódzkim Konserwatorem Zabytków a „Ars Antiqua” na podstawie szczegółowego programu prac konserwatorskich i ich wyceny, z terminem realizacji do 30 września 1988 roku. Program prac został opracowany po wnikliwej analizie stanu zachowania ikon we wszystkich warstwach technologicznych oraz analizach – historycznej i kompozycyjnej, na których podstawie dokonano dokładnego opisu. Prace zaplanowano w pełnym zakresie, z uwzględnieniem szczegółowej dokumentacji konserwatorskiej składającej się z części opisowej i fotograficznej. „Ars Antiqua”, jako spółdzielnia prowadząca prace konserwatorskie, zatrudniła nie tylko wykonawców – konserwatorów dzieł sztuki, ale także zespół wybitnych ekspertów, rzeczoznawców, którzy nadzorowali sposób prowadzenia prac konserwatorskich i od pierwszej komisji rozpoczynającej działania przy obiekcie wprowadzili zalecenia dotyczące badań specjalistycznych i poszerzenia zakresu odkrywek. Zalecono również pełną rekonstrukcję w miejscach ubytków w rzędzie prazdników. Zachowana dokumentacja z komisji konserwatorskich jest nie tylko świetnym dokumentem obrazującym sposób prowadzenia prac przy cennym obiekcie, lecz również przykładem skutecznego systemu naukowego traktowania prac konserwatorskich, podnoszącego poziom wykonawczy zarówno techniczno-technologiczny, jak i artystyczny. Tylko dobry nadzór ekspertów – konserwatorów, teoretyków i praktyków, prowadzący prace wykonywane w pracowniach kilku konserwatorów dzieł sztuki, mógł utrzymać przy tak dużym obiekcie jednolite postępowanie konserwatorskie i, to co najbardziej widoczne w rezultacie tego postępowania – stronę estetyczną i artystyczną. To założenie – można zauważyć – genialnie zrealizowane w ówczesnych realiach jest widoczne w obiekcie wiele lat od konserwacji. Obecnie, wystarczają już zabiegi zaliczane

do konserwacji zachowawczej, prowadzone po dokonywanych przeglądach, w odstępach kilkuletnich. Ikonostas jest oglądany i odczytywany jako spójny artystycznie obiekt.

Ze względu na trwające prace dokumentacyjne i realizacyjne w cerkwi w Chotyńcu, podobnie prowadzone pod nadzorem szerokiego grona ekspertów, w związku z ustaleniami Komisji Rzecznawców w Warszawie, ikonostas po pracach konserwatorskich, na podstawie decyzji Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków, powrócił w 1990 roku i został zdeponowany w Muzeum Narodowym Ziemi Przemyskiej w Przemyślu. Obiekty przyjęto i nadano oznaczenia depozytowe 7 kwietnia 1990 roku (data wpisu w księdze inwentarzowej Głównego Inwentaryzatora Muzeum). Ikonostas, ze względu na jego wyjątkową wartość artystyczną, eksponowano w całości na wystawie ikon Muzeum, zamontowany w sposób bezpieczny dla obiektu i udostępniony zwiedzającym, licznie odwiedzającym w tym czasie ekspozycje sztuki cerkiewnej. Dnia 6 sierpnia 1992 roku zwrócono ikonostas Parafii Bizantyńsko-Ukraińskiej w Jarosławiu dla Chotyńca na podstawie pisma Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków z dnia 31 lipca 1992 roku.

W tym czasie od roku 1989 funkcjonowała greckokatolicka parafia w Chotyńcu, której przekazano cerkiew w 1990 roku, na podstawie wniosku parafii rzymskokatolickiej, Urząd Miasta i Gminy Radymno, z dnia 21 września 1990 roku. Z tego czasu zachowały się dokumenty potwierdzające staranie się ks. proboszcza parafii o zwrot do Chotyńca jej wcześniejszego wyposażenia. Do proboszcza parafii rzymskokatolickiej w Pełkiniach wysłano list z pytaniem o zwrot ołtarza bocznego z cerkwi. Do proboszcza parafii w Wielkich Oczach zwrócono się o figury św. Piotra i św. Pawła, przechowane w kościele rzymskokatolickim. Ołtarz (z adnotacją: *przeniesiony z katedry w Przemyślu*) i obie figury datowane na XVIII wiek zostały wymienione we wspomnianym, jednym z pierwszych, syntetycznym opisie cerkwi w Chotyńcu, zawartym we wspomnianym już *Katalogu Zabytków Sztuki*. Ołtarz boczny z obrazem przedstawiającym scenę Zwiastowania, nie powrócił do Chotyńca. Po konserwacji wykonanej na podstawie badań stratygraficznych został ustawiony jako ołtarz wielki w kościele parafialnym pw. Najświętszej Marii Panny Królowej Polski w Pełkiniach. W cerkwi chotyńskiej pozostał owalny obraz na desce z przedstawieniem Zwiastowania.

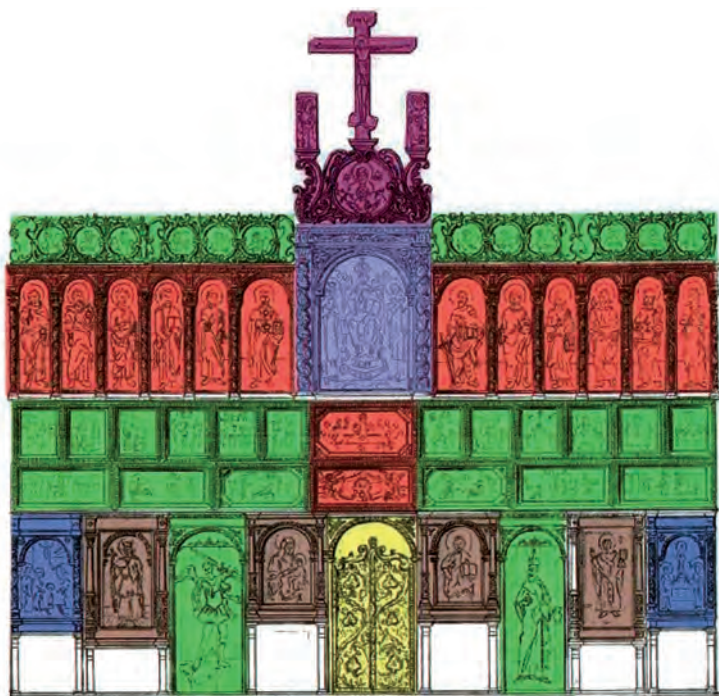
W latach 1991–94 prowadzono kompleksowe prace remontowo-konserwatorskie obiektu. W 2003 roku przeprowadzono konserwację polichromii wnętrza.

Radruż – wyposażenie

Cerkiew w Radrużu, jako jedną z najstarszych cerkwi drewnianych w Polsce, wpisano do rejestru zabytków nieruchomych w 1960 roku. Wpisu dokonano na podstawie art. 1 art. 2 pkt 2, 8, 9 i art. 3 Rozporządzenia Prezydenta R.P. z dnia 6 marca 1928 roku o opiece nad zabytkami przez Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej (w Rzeszowie), jako „władzę konserwatorską pierwszej instancji”. Wpis obejmuje cerkiew z wyposażeniem i dzwonnice oraz teren wewnątrz ogrodzenia wraz z dwudziestoma drzewami. Ikonostas określony jako architektoniczny uwzględniono w sentencji decyzji i podano czas jego powstania – XVII wiek. Zaznaczono również bogate wyposażenie datowane na XVII/XVIII wiek. Decyzja nie precyzuje jednak szczegółów budowy ikonostasu i wyposażenia. Ikonostas, elementy wyposażenia i polichromię wnętrza, wpisano do rejestru zabytków ruchomych dopiero w 2011 roku. W uzasadnieniu decyzji określono, że ikonostas rozwijał się stopniowo od XVII do połowy XVIII wieku i na jego kompozycję składa się łącznie 58 ikon ułożonych w pięciu rzędach – ikon namiestnych, święt pięćdziesiątnicy, ikon świątecznych, rzędu apostołskiego, proroków z wizerunkiem Panagii i grupą

Rysunek schematyczny ze zbiorów Muzeum Kresów w Lubaczowie z datowaniem poszczególnych elementów ikonostasu

Schematic drawing from the collection of the Borderlands Museum in Lubaczów with dating of individual elements of the iconostasis



Ikonostas w cerkwi pw. św. Paraskewy w Radrużu, XVII-XVIII w.
58 obiektów (66 przedstawień)

1 poł. XVII w. - ikony namiestne

1647 r. – carskie wrota, wyk. malarz Zachariasz Tarnohorski z Niemirowa

1699 r. – trymorfon fundacji Andrzeja Doskocza z Radruża

1705 r. – ikony: Niepokalana Poczęcie Maryi i Ofiarowanie Maryi w Świątyni - rząd ikon namiestnych

1742 r. – ikony: Mandylion, Ostatnia Wieczerza (rząd ikon świątecznych i pięćdziesiątnicy), rząd apostołski, wyk. Joan „malarz obywatel hrebeński”

1756 r. – ikony: rząd ikon świątecznych, pięćdziesiątnicy, proroków, wrota diakońskie, wyk. malarz Andrej Wyszecki (Wyszeński) z Jaworowa

Pol. XVIII w. – Panagia i grupa pasyjna

pasyjną. Podano, że ikony zostały wykonane przez znanych twórców, wśród których wymienia się Zachariasza Tarnohorskiego z Niemirowa, Joana „obywatela Hrebeńskiego”, Andreja Wyszeńskiego z Jaworowa.

W decyzji uwzględniono przedstawienia, z których jako najcenniejsze uznano dwustronną ikonę procesyjną z około 1648 roku ze sceną Zwiastowania i Ukrzyżowania. Jako uzupełnienie wyposażenia wpisano dwa ołtarze boczne z XVIII wieku, unikalną XVII-wieczną łąwę kolatorską należącą do jednego ze starostów lubaczowskich oraz „Boży Grób” ufundowany staraniem ks. Bazylego Sierocińskiego z 1839 roku. Załącznik do decyzji wymienia wszystkie obiekty – ikony wchodzące w skład kompozycji ikonostasu, ikony z nastaw i medalionów oraz predelli ołtarza bocznego, dwie łąwy kolatorskie, polichromowane z poł. XVII wieku, Boży Grób z przedstawieniami na ściankach – polichromowany z 1839 roku, ikonę Wniebowstąpienie Pańskie z 1742 roku oraz krzyże: ołtarzowy (i fragment innego krzyża ołtarzowego), krzyż ścienny i procesyjny, skarbonę cerkiewną drewnianą okutą blachą z XIX wieku, XVIII-wieczny cokół sylwety Chrystusa Zmartwychwstałego i malowidła ściennie.

W 2012 roku uzupełniono wcześniejszy wpis do rejestru zabytków ruchomych o kolejne 43 obiekty, wśród których są zarówno ikony z ikonostasu, jak i ornamenty, elementy ołtarzy i dekoracji ikonostasu, krzyże, tkaniny, aplikacje z blachy mosiężnej sztancowanej (korony ikon).

Nawet gdy zapoznamy się jedynie z wykazami obiektów wpisanych do rejestru zabytków ruchomych (92 pozycje), możemy mieć

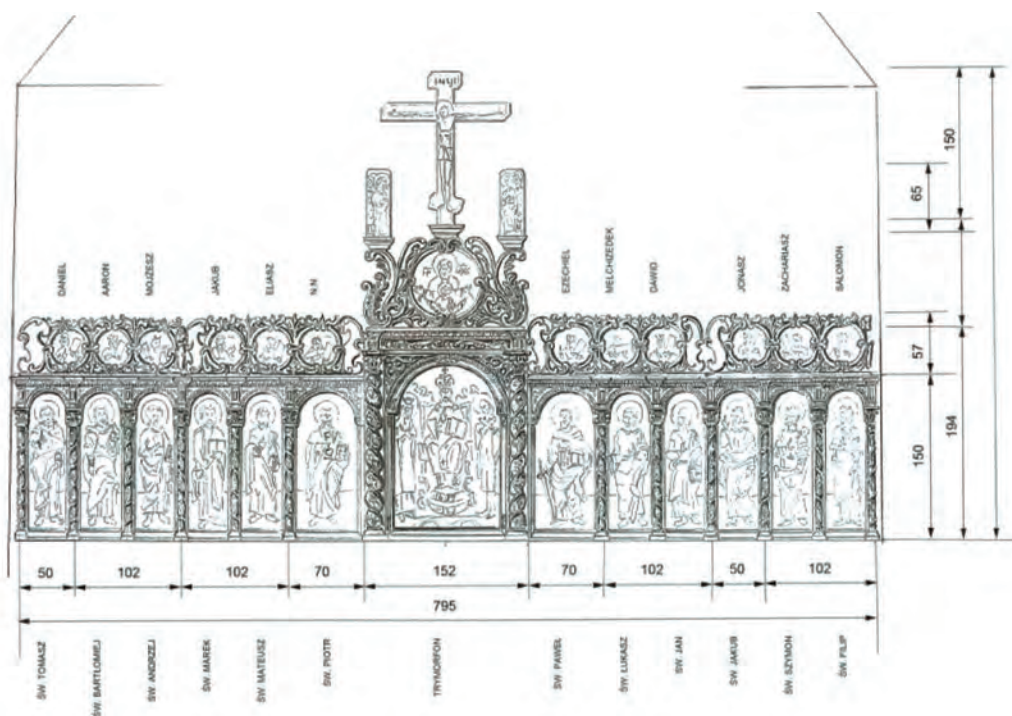


Ikonostas, k. lat 50. XX w.
Fot. Archiwum WUOZ w Przemyślu

Iconostasis, late 1950s.
Photo: Archive of WUOZ in Przemyśl



Ikonoostas, stan obecny
Iconostasis, current state



Rysunek schematyczny ze zbiorów Muzeum Kresów w Lubaczowie z opisem ikon rzędu apostołskiego i rzędu proroków

Schematic drawing from the collection of the Museum of the Eastern Borderland in Lubaczów with a description of the icons of the apostolic order and the row of prophets

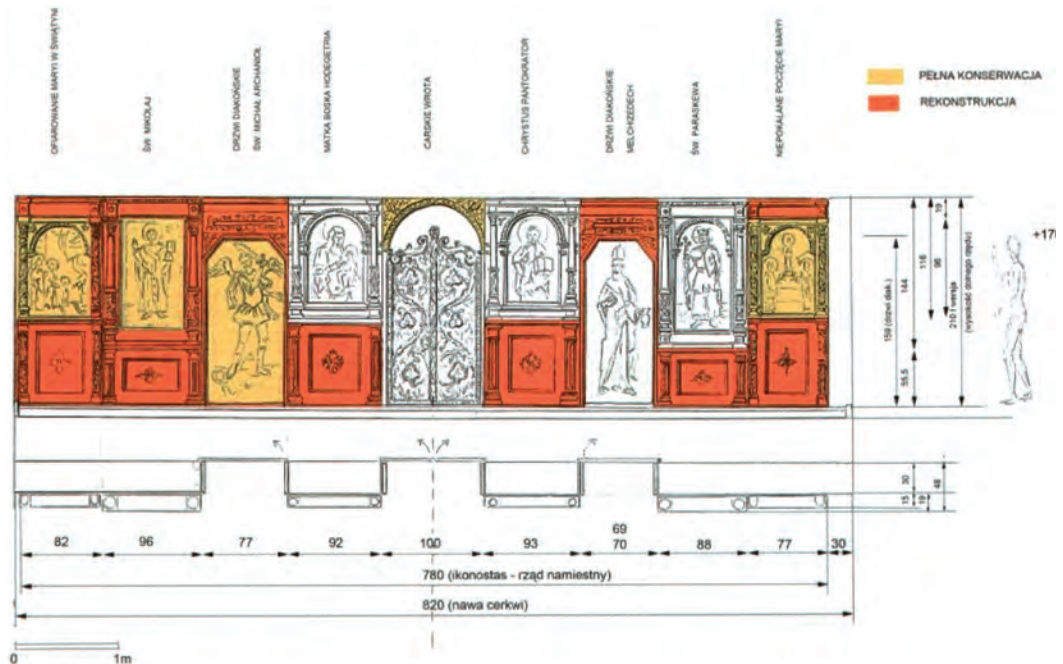
wyobrażenie o bogactwie wyposażenia świątyni w Radrużu. To jednak nie jest całość. Po zawierusze wojennej i dzięki staraniom miejscowych opiekunów wyposażenie zachowało się niemal w całości. Jak podaje w swoich wspomnieniach Jerzy Tur (w latach 1956–1967 Wojewódzki Konserwator Zabytków w Rzeszowie), *wyposażenie cerkwi nie zostało skradzione ani zniszczone. Znikła tylko mała ikona z przedstawieniem św. Jerzego. Malowana na desce, z kowczegiem. W tym początkowym okresie pojawili się w cerkwi*

klerycy z Lublina i zabrali część ksiąg. Jest nadzieja, że razem z księgami do jakiegoś zbioru w Lublinie trafił przesliczny i wyjątkowy św. Jerzy.

W latach 1960–61 i 1964 wyposażenie cerkwi przewieziono (po wcześniejszym zdeponowaniu przez Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Rzeszowie w magazynie na Rynku 6) do Wojewódzkiej Składnicy Zabytków w Łąncucie, obecnie Dział Sztuki Cerkiewnej Muzeum Zamek w Łąncucie. W tym czasie rozpoczynano w świątyni prace zabezpieczające,

Rysunek schematyczny ze zbiorów Muzeum Kresów w Lubaczowie z opisem rzędu ikon namiestnych, z carskimi i diakańskimi wrotami

Schematic drawing from the collection of the Museum of the Eastern Borderland in Lubaczów with a description of a row of noble icons, with tsarist and deacon gates



dokumentacyjne i remontowe, a także konserwatorsko-zabezpieczające przy cennych malowidłach ściennych z 1648 roku. Do Muzeum Kresów w Lubaczowie, które przejęło cerkiew w 2010 roku, wyposażenie wróciło jako

depozyt w latach 2011–12, na podstawie decyzji PWKZ z dnia 4 maja 2011 roku. Ikony oraz elementy wyposażenia i ikonostasu przekazano trzema protokołami zdawczo-odbiorczymi z dnia 28 października 2011 roku, 26 marca 2012 roku i 30 sierpnia 2012 roku. Ikonostas i ołtarze boczne poddano pełnej konserwacji na podstawie programów prac uzgodnionych pozwoleniem PWKZ.



Carskie wrota (wykonał Zachariasz Tarnohorski malarz z Niemirowa, 1647) i diakańskie wrota (pd) z wyobrażeniem Melchizedeka, (wykonał Andrzej Wyszeński, malarz Jaworowski, 1756). Stan obecny

Tsar's gates (made by Zachariasz Tarnohorski painter from Niemirów, 1647) and deacon gates (south) with the image of Melchizedek (made by Andrzej Wyszeński, painter Jaworowski, 1756). Current state



Spis zabytków wyposażenia cerkwi pw. św. Paraskewy w Radrużu, który autorka tego artykułu otrzymała od Dyrektora Muzeum Kresów w Lubaczowie, składa się z kilku grup obiektów tj.:

- obiekty eksponowane w cerkwi (ikonostas – 37 ikon, ołtarze boczne – 21 obiektów, i tzw. inne, czyli krzyże ławy kolatorskie, Boży Grób – 6 obiektów),
- obiekty eksponowane na wystawie stałej w Muzeum Kresów w Lubaczowie (3 ikony),
- obiekty przechowywane w magazynie Muzeum Kresów w Lubaczowie (52 obiekty),
- księgi liturgiczne – depozyt PWKZ (łącznie 24 obiekty z lat 1600 do 1895 roku),
- obiekty w Cerkwi prawosławnej pw. św. Kosmy i Damiana w Bartnem, przekazane z Muzeum Zamek w Łąncucie 8.10.1968 roku (ikona św. Jozafat Kuncewicz, Serce Matki Bożej – feretron),
- obiekt przejęty w latach 60. XX wieku przez Muzeum Kresów w Lubaczowie (ikona Zwiastowanie, 1. poł. XVII wieku),
- Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej, krzyż ołtarzowy (metal, XVII/XVIII wieku przejęty w 1956 roku),
- obiekty pozostałe po 1945 roku w świątyni w Radrużu – nieujęte w inwentarzach (10 obiektów, w tym mensy ołtarzowe, tabernakulum, ławki, szafa zakrystyjna, ambona, kropielnica, belka spod gzymsu sanktuarium (XIX wiek),
- obiekty zaginione, znane na podstawie dokumentacji fotograficznej z 1962 roku i dokumentów archiwalnych (4 obiekty: tabernakulum, obraz Ostatnia Wieczerza, ol. pł., XIX/XX wieku, żyrandol metal, XIX/XX wiek,



Ikona Trymorfon – Deesis, z rzędu apostołskiego ikonostasu, fundacji Andrzeja Doscocza z Radruża z 1699 r., stan przed przewiezieniem ze Składnicy Ikon w Muzeum Zamek w Łąncucie do Muzeum Kresów w Lubaczowie i przed konserwacją. Fot. J. Giemza

Icon Trymorfon – Deesis, in the order of the apostolic iconostasis, founded by Andrzej Doscocz from Radruż from 1699, condition before transport from the Icon Store in the Castle Museum in Łąncut to the Museum of the Eastern Borderland in Lubaczów and before conservation. Photo: J. Giemza

dokument pergaminowy z 1583 roku, konserwowany w 1979 roku),

- obiekty przekazane w okresie międzywojennym (w latach 30.) do Muzeum Narodowego im. Andrzeja Szeptyckiego we Lwowie – ponad 20 ikon, znanych jest Muzeum 16 ikon datowanych od pocz. XV do połowy XVII wieku.

Suma obiektów wyposażenia cerkwi w Radrużu, znanych obecnie Muzeum Kresów w Lubaczowie, jest imponująca – 176 zabytków ruchomych.

Warto zaznaczyć, że ogromną rolę w uratowaniu i rozpoznaniu elementów wyposażenia cerkwi pw. św. Paraskewy w Radrużu (także cerkwi w Chotyńcu) odegrał Pan Jerzy Tur

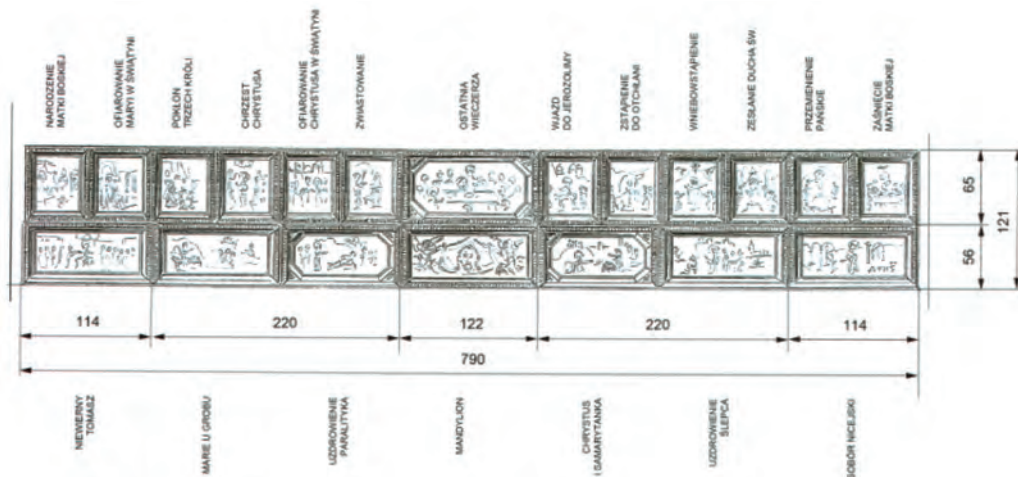


Rząd apostołski, część północna, z wyobrażeniem św. Piotra od strony Deesis, wyk. Joan malarz obywatel Hrebeński, 1742 r. Nad rzędem apostołskim prorocy starotestamentowi, wyk. Andrej Wyszeński malarz Jaworowski, 1756. Stan obecny

Apostolic government, northern part, with the image of St. Peter from the side of Deesis. Made by Joan, painter and citizen of Hrebensk, 1742. Above the apostolic order, Old Testament prophets, made by Andrej Wyszeński, painter from Jaworów, 1756. Current state

Rysunek schematyczny ze zbiorów Muzeum Kresów w Lubaczowie z opisem rzędu ikon świątecznych

Schematic drawing from the collection of the Museum of the Eastern Borderland in Lubaczów with a description of a row of Christmas icons



Ikona namiestna z wizerunkiem św. Paraskewy, stan przed przewiezieniem ze Składnicy Ikon w Muzeum Zamek w Łańcucie do Muzeum Kresów w Lubaczowie, poł. XVII w. Fot. J. Giemza

The namiestna icon with the image of St. Paraskeva, condition before transport from the Icon Store in the Castle Museum in Łańcut to the Borderlands Museum in Lubaczów, mid-17th century. Photo: J. Giemza

jako Wojewódzki Konserwator Zabytków, później pracownik Muzeum w Rzeszowie, Muzeum Budownictwa Ludowego w Kolbuszowej, Biura Dokumentacji Zabytków w Rzeszowie, Dyrektor Regionalnego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków w Rzeszowie oraz prowadzący Składnicę w Łańcucie Pan Jarosław Giemza. Analiza budowli, jej historii i przekształceń, wartości zabytkowych i artystycznych, rozpoznanie ikonograficzne i naukowe prowadzone przez obu autorów od lat 50. do czasu przekazania do Muzeum Kresów i ważne publikacje wyników prac, stały się podstawą do dalszych działań konserwatorskich.

Podsumowanie

Cerkwie w Chotyńcu i Radrużu zostały wpisane na Listę światowego dziedzictwa kulturalnego i naturalnego UNESCO w 2013 roku. Na podstawie zebranych informacji należy zauważyć, że ogromnie ważne w uzyskaniu takiej nobilitacji zabytków były działania prewencyjne prowadzone w latach 50. i 60. przez zaangażowanych pracowników służb konserwatorskich i muzealnych, społeczników, miejscową ludność. W warunkach, gdy brakowało środków transportu, a do odległych obiektów trudno było swobodnie dojechać, uratowano bezcenne dziedzictwo tych ziem, dzieła sztuki zachwycające swoją urodą i siłą przekazu. Przewiezione do magazynów muzealnych i pracowni konserwatorskich, wzmocnione, podklejone, odnowione, odzyskały świetlistość i barwy. Po wykonaniu trudnych i specjalistycznych prac przy strukturach drewnianych cerkwi, ikonostasy, ołtarze, ikony, ławy kolatorskie, krzyże, powróciły do wnętrza, dla których zostały stworzone przez miejscowych artystów. Rozpoczęło się ich „nowe życie”. Współistnieją zespolone ze strukturą drewnianej architektury i dumnie trwają dla przyszłych pokoleń.

Beata Kot

Podkarpacki Wojewódzki Konserwator Zabytków

Bibliografia

- Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków.
- Archiwum Muzeum Kresów w Lubaczowie.
- Archiwum Muzeum Zamku w Łańcucie.
- Beiersdorf Z., *Dokumentacja historyczno-architektoniczna cerkwi w Chotyńcu*, Kraków 1968.
- Budziński T., Mazur J., Nuckowski T., *Radruż. Kresowe dziedzictwo*, Lubaczów 2011.
- Giemza J., *Cerkwie i ikony Łemkowszczyzny*, Rzeszów 2020.
- Zieliński K., *Leksykon drewnianej architektury sakralnej województwa podkarpackiego*, Rzeszów 2015.

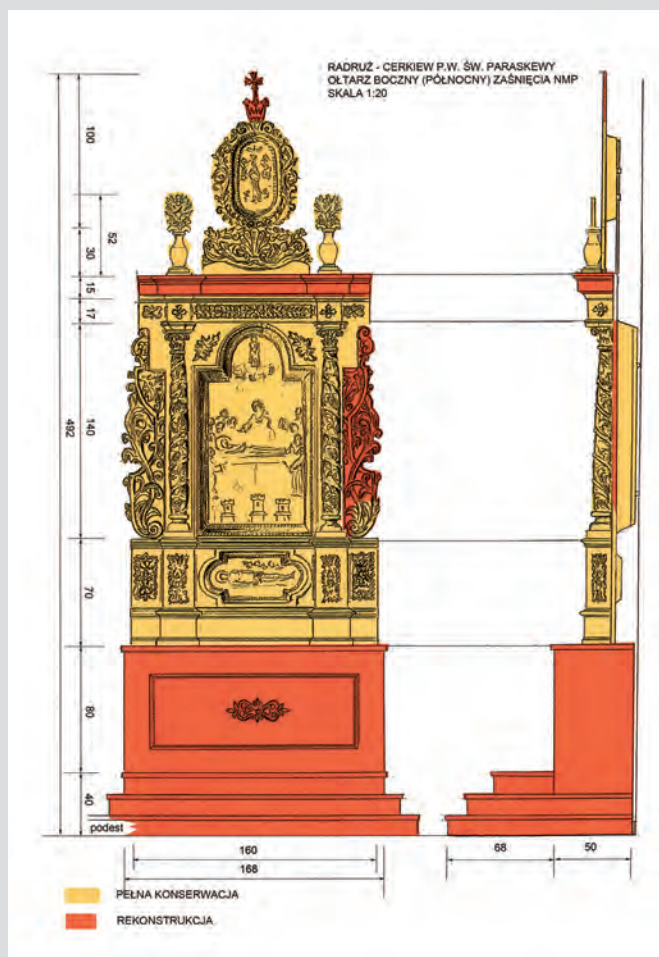
Dziękuję Panu Jarosławowi Giemzie prowadzącemu Dział Sztuki Cerkiewnej Muzeum Zamku w Łańcucie i Panu Dyrektorowi Muzeum Kresów w Lubaczowie Piotrowi Zubowskiemu za udostępnienie materiałów archiwalnych.



Conservation activity of translocation of iconostases and church equipment of churches dedicated to Nativity of the Blessed Virgin Mary in Chotyniec and St. Paraskeva in Radruż

Beata KOT

Translocation related to the concept of preventive conservation, understood as caring for the preservation of cultural goods through proper storage, transport and display, is one of the conservation activities. Examples of iconostasis and equipment translocation of two UNESCO Orthodox churches, the Nativity of the Blessed Virgin Mary in Chotyniec and St. Paraskeva in Radruż, confirm the meaning of the term on the basis of archival documentation preserved in the resources of the Provincial Office for the Protection of Monuments in Przemyśl, the Orthodox Art Department of the Castle Museum in Łańcut and the Borderlands Museum in Lubaczów. The fate of iconostases and other elements of equipment are closely related to the history of the church. Due to the necessity to prevent the destruction of abandoned buildings and the need for urgent renovation and conservation works on wooden structures, legal conservation protection was introduced by entering into the register of monuments. Valuable works of art were secured by transferring them to museum warehouses and conservation workshops. Thanks to targeted actions and conservation supervision, the monuments have been restored to their luminosity and colors. Fused with the structure of wooden temples they will last for future generations.



Schematic drawing from the collection of the Museum of the Eastern Borderland in Lubaczów defining the scope of restoration and reconstruction works

Rysunek schematyczny ze zbiorów Muzeum Kresów w Lubaczowie określający zakresy prac konserwatorskich i rekonstrukcji



Altar of *The Dormition of the Mother of God*. Current state

Ołtarz *Zaśnięcia Matki Boskiej*. Stan obecny

Wpływ badań architektonicznych na weryfikację historii budowlanej drewnianej cerkwi pw. Archaniota Michała w Smolniku gm. Lutowiska¹

Eugeniusz
ZAWAŁEŃ

Obecność architektury cerkiewnej w krajo-
brazie kulturowym Polski ma swoją kilkusetlet-
nią konotację. Walory artystyczne i historyczne

¹ Badania architektoniczne wykonane w latach
2021 i 2022 opisano w dwuczęściowym sprawoz-
daniu: E. Zawałek, *Sprawozdanie z badań archi-
tektonicznych drewnianej cerkwi pw. św. Michała
Archaniota w Smolniku, gm. Lutowiska, pow. biesz-
czadzki, woj. podkarpackie. Cz. I 2020, Cz. II 2021*,
Archiwum PWKZ w Przemyślu.

owej architektury zostały zauważone przez
UNESCO i uwiecznione wpisem 16 drewnia-
nych cerkwi na Listę Światowego Dziedzictwa.
Jedną z wyróżnionych została drewniana cer-
kiew w Solniku nad Sanem². Pod względem

² *Drewniane cerkwie w polskim i ukraińskim regio-
nie Karpat. Dobra Kultury Rzeczypospolitej Polskiej
i Republiki Ukrainy wpisane na listę światowego
dziedzictwa UNESCO*, Warszawa 2013.

Rozpoczęcie badań
architektonicznych

Architectural research
begins



architektonicznym jest to obiekt, który reprezentuje typ świątyni o randze parafialnej. Ewolucja typologiczna tych cerkwi przebiegała przez setki lat, różnie w danych kręgach kulturowych. Przedmiotowa architektura cerkiewna należała do tzw. ukraińskiego kręgu kulturowego. Zabytek w Smolniku to przykład, rzec można, epilogiczny dla typu cerkwi trójdzielnych. Kubiczny podział na trzy elementy świątyni, w początkowej fazie rozwojowej – do XVI wieku, charakteryzował się stosowaniem w planie trzech czworoboków (sanktuarium-nawa-babiniec), ustawionych addycyjnie na osi wzdłużnej, przy czym środkowy był większy od pozostałych (obrazowym przykładem może być XVI-wieczna cerkiew w Radrużu). Akcentowanie centralności układu wzmagало zastosowanie kubaturowo większego nakrycia, geometrycznie również centralnego, w postaci półkuli czy ostrosłupa o podstawie czworobocznej (później też ośmiobocznej). Stylistyka nowożytna, z elementarnym stosowaniem osiowości w kompozycjach, w tym założeń architektonicznych, doprowadziła do komponowania zwieńczeń cerkwi jako trzech analogicznych brył. W terminologii źródłowej, pochodzącej z języka staroukraińskiego, akcentowanie każdego pomieszczenia za pomocą autonomicznych brył, określane było jako „werch”, w spolszczonej wersji roboczo nazywanej „wierzch”. Naszą cerkiew możemy więc typologicznie określić jako: trójdzielna, trójwierzchowa. Od kompozycji



Odsłonięcie węgła do prac badawczych

Unveiling the carpentry joint for research

młodszych rozwojowo w swoim typie wyróżnia się dojrzałym rozwiązaniem w zestawieniu trzech wierzchów, które są wyraźnie zdystansowane wobec siebie. Powstające bufory między wierzchem nawy a wierzchem sanktuarium i babinica to nie tylko wyróżnik architektoniczny, ale i wyraz dojrzałości technicznego rozwiązywania kwestii odprowadzania wód opadowych.

Przekształcona ściana ikonostasowa

The transformed iconostasis wall



Gniazdo po złączeniu ciesielskim babińca

A socket of the carpentry joint in a women's gallery



Zasłonięty napis fundacyjny (fot. po prawej)

Covered foundation inscription (photo on the right)



Zabytki drewnianej architektury, które dotrwały do naszych czasów, często przeszły liczne budowlane modyfikacje. Możemy założyć, że im starszy obiekt, a więc podatny na zwielokrotnione oddziaływanie różnorodnych czynników, tym zmiany w jego substancji budowlanej mogą być liczniejsze. Obecnie, mając do czynienia z takim obiektem, musimy uzmysłowić sobie, iż jest on produktem wielu ingerencji budowlanych i działań artystycznych. Jak więc było z naszą cerkwią?

Drewniana cerkiew Archanioła Michała w Smolniku nad Sanem to w obiegowym przekazie obiekt, który zachował swoją formę niezmiennie od 1791 roku. Powszechnie znana była też jej data budowy, gdyż zamieszczona jest do dzisiaj na nadprożu głównego wejścia do świątyni i wielokrotnie wymieniana w zapiskach archiwalnych³. Jej szczególne cechy kompozycyjne wyrażają, jak to określają regionaliści, typ/styl bojkowski⁴. Kwalifikacja drewnianych cerkwi nieuwzględniająca czasu wzniesienia jest według wyznaczników etnograficznych rażącym błędem metodologicznym. Zagadnienie typologicznej klasyfikacji architektury wymaga oddzielnej dyskusji⁵.

³ Archiwum Państwowe w Przemyślu, Archiwum Biskupstwa Greckokatolickiego w Przemyślu; *Wizytacja dekanatu Zatwarnickiego z 1795 roku*, sygn. 326, s. 85A.

⁴ M.in. R. Bańkosz, *Cerkwie bieszczadzkie Bojków*, Krosno 2010, s. 153; J. Taras, *Szkoły narodnobo chramowobo budownictwa Ukrajinciw Karpat*, w: *Fenomen derew'janoji cerkwy*, Lwiv 2012, s. 71–124.

⁵ E. Zawaleń, *Specyfika architektury cerkiewnej z ukraińskiego kręgu kulturowego (typologia a typy architektoniczne cerkwi drewnianych)*, w: *Na pograniczu kultur*, Przemyśl 2000, s. 131.

Cerkiew drewniana ze Smolnika w kompozycji przestrzenno-bryłowej jest klasycznie trójdzielna i trójwierzchowa. Wierchy czworoboczne, ostrosłupowe, jednozałomowe, wydzielone dwuspadowymi daszkami nad buforami. W zwieńczeniu zrębowych ścian obwodowych pulpitem opasane na rysiach, których połacie łączą się z owymi daszkami dwuspadowymi nad buforami. W konstrukcji zastosowano zasadniczo ustrój wieńcowy, od podwaliny w ścianach obwodowych, w wydzielonych tamburach podwierzchowych, oraz w samych wierchach – kopułach. Zewnętrzne połacie zadaszeń i zrębów, powyżej opasania, obite gontem. We wnętrzu również czytelna trójdzielność. Wydzielenie przestrzeni przewężeniami sanktuarium i przeciwległego babińca wobec najszerszej, ustawionej między nimi, nawy. Każda z wydzielonych przestrzeni posiada autonomiczne przesklepienie. W sanktuarium i nawie uformowane jednozałomowymi brogowymi wierchami, w buforach między nawą a sanktuarium i babińcem stropy dyłowe. Natomiast w babińcu założono pozorne sklepienie kolebkowe. Owa niekonsekwencja form przesklepienia wobec jednorodnych brył zewnętrznych nakryć była jednym z powodów podjęcia szczegółowych analiz architektury przedmiotowej cerkwi.

Odkrywanie faktów z historii budowlanej zabytkowej architektury to zespół różnorodnych badań naukowych: analiza źródeł pisanych, kartograficznych, ikonograficznych oraz badania *in situ*, szczególnie badania architektoniczne. Przystępując do ich przeprowadzenia w cerkwi w Smolniku, udało się zebrać szereg istotnych informacji o obiekcie.

Porównując mapy z lat 80. XVIII wieku oraz z lat 50. XIX wieku, ustalono, że dla budowy cerkwi w 1791 roku obrano nowe miejsce⁶. Wcześniejsze świątynie Smolnika budowano w pobliżu rzeki San, a istniejącą do dziś, przeniesiono na obecne wzgórze. Ustalony fakt zmiany lokalizacji sugerował, że mogła nastąpić relokalizacja poprzedniej świątyni z potencjonalnym wykorzystaniem wtórnego materiału budowlanego. Kolejnymi istotnymi przekazami historycznymi były najstarsze widoki cerkwi. Szczególnie ważny okazał się rysunek Tadeusza Obmińskiego z 1905 roku⁷. Ukazano na nim cerkiew od północnego zachodu. Z jego analizy można było wnioskować, że do zrębu północnego sanktuarium przylegała obszerna zakrystia, a w ścianie północnej podwierzchowego tamburu babinica nie uwzględniono okna, które obecnie istnieje. Przedmiotowy otwór okienny widzimy wyraźnie już na fotografii Franciszka Strzałki z 1937 roku⁸. Najstarsza znana fotografia cerkwi zachowała również wcześniej odwzorowaną przez Obmińskiego zakrystię, ale też pełne szalowanie zachodniego odcinka pulpitu opasania z zewnętrznym otworem drzwiowym oraz takie szczegóły jak: blaszane pokrycie i deskowe szalowanie ścian obiektu. Pierwszą znaną inwentaryzację architektoniczną sporządzono w 1956 roku⁹. Uwzględniono na niej wiele szczegółów, ale pewne elementy dorysowano, a niektóre pominięto. Owa niekonsekwencja wzbudziła kolejny impuls do szczegółowych badań obiektu. Przebadanie, zakrytych, niedostępnych obszarów budowli zaplanowano na czas konserwacji i wymiany poszycia gontowego. Badania przeprowadzono w dwóch etapach: w sezonach letnich w 2020 i w 2021 roku. W momencie przystąpienia do pełnej analizy ustroju budowlanego obiekt był po wielokrotnych przeprowadzonych w ostatnich dziesięcioleciach, szczególnie w latach 1968–1970, pracach remontowych i adaptacyjno-modernizacyjnych. W 1974 roku cerkiew zaczęła pełnić funkcję rzymskokatolickiego kościoła filialnego parafii w Lutowiskach. W konsekwencji tych działań, dla poprawienia

izolacji termicznej świątyni, m.in. oszalowano lica zrębu ścian obwodowych – pod daszkiem pulpitu. We wnętrzu, w celu lepszej widoczności ołtarza w prezbiterium, wycięto trzy bierwiona ściany ikonostasowej. Te i inne działania uwarunkowały nie tylko zakres, ale i sposób prowadzenia badań architektonicznych. Z założenia badania architektoniczne obejmują analizę zastosowanej techniki i technologii w ustrojach budowlanych danego obiektu w celu jego rozwarstwienia chronologicznego, a w zestawieniu z danymi archiwalnymi uściślenia jego historii budowlanej. W przypadku opisywanej cerkwi zasadnicze badania poszerzono o analizę stanu technicznego ustrojów budowlanych, szczególnie w obszarach ewidentnej ingerencji remontowo-budowlanej. Badania architektoniczne zakończono wnioskami badawczymi, a analizę stanu zachowania podsumowano wnioskami konserwatorskimi.

Analiza technologii i techniki konstruowania cerkwi odbywała się według szczegółowo zaplanowanych punktów badawczych, które otrzymały swoją rejestrację w oznaczonych kartach badawczych zamieszczonych w *Sprawozdaniu z badań architektonicznych*. Do niniejszego artykułu wybrano te najbardziej istotne dla doprecyzowania historii budowlanej przedmiotowej budowli. Badania architektoniczne należą do badań inwazyjnych. W przedmiotowym obiekcie ingerencja w zabytkową strukturę była minimalna. Odsłonięcie lica bierwion zrębu ścian obwodowych pod pulpitu daszkiem opasania wymagało usunięcia szalunku gontowego – w naszym przypadku wtórnego, pochodzącego z ostatniego remontu przeprowadzonego w 2014 roku (w tradycji drewnianego budownictwa cerkiewnego ta część cerkwi, nigdy nie była szalowana). Pierwszym obszarem badawczym była północna ściana sanktuarium, gdzie spodziewano się świadków po złączach ciesielskich zespolenia ze ścianami

Zróżnicowanie techniki
zwęglowania zrębów

Diversification
of the corner carpentry
joint technique



⁶ Mapa Fryderyka von Miega z 1782 roku, w: *Słownik Historyczno-Krajoznawczy. Część 1 – Gmina Lutowska*, red. S. Kryciński, Ustrzyki Górne–Warszawa 1995 oraz Archiwum Państwowe w Przemyślu, Archiwum Geodezyjne; Mapy katastralne, m.in. Smolnik – 1852 rok.

⁷ W archiwum: Muzeum Narodowej architektury i pobu-
ti im. Kłymentija Szeptyckoho u Lwowi; Archiwum
Tadeusza Obmińskiego – *Rysunek cerkwi w Smolniku
1905 rok*

⁸ Kolekcja Pawła Kusala – *Fotografie Franciszka
Strzałko z 1937 roku*.

⁹ Archiwum PWKZ w Przemyślu, *Smolnik – pow.
Ustrzyki Dolne. Cerkiew drewniana. Pomiar 1956*.
Wyk. M. Górecka, W. Czajkowski

zakrystii rozebranej w 1968 roku¹⁰. Ściany sanktuarium wykonano w systemie wieńcowym. Bierwiona, wykonane z drewna świerkowego, starannie okantowane (o średnim przekroju 15×27 cm), traczone toporem. Na długości, w odstępach co około 80 cm złączone dębowymi tyblami, a w zwęgłowaniach na zamek z krytym czopem, w części z resztkami w formie ciesielsko zdobionych rysy (na resztkach górnych rysy zalega płatek dla wsparcia krokiewek pulpitowego daszku opasania). Badana północna ściana sanktuarium na swoim licu zachowała liczne ślady ingerencji budowlanej. Zachowane gniazda na podwalinie w typie rybiego ogona – zagłębione od strony zewnętrznego lica, zinterpretowane jako wtórne powiązanie podwaliny sanktuarium z dostawionymi podwalinami dobudówki. O podobnym charakterze odkryto wręby dla wsparcia krokwi dachowych opasania. Otwór drzwiowy z sanktuarium wycięto niestarannie piłą ręczną w zastanym zrębie. Odrzwia skomponowano z pary stojaków ustawionych na podwalinie, a na nich założono nadproże. Belki odrzwia traczone piłą z małych przekrojowo okrągłaków, gdyż pozostały oflisy. Elementy odrzwi między sobą i do przeciętych wtórnie bierwion wieńca ściany przytwierdzono nie za pomocą złączy ciesielskich, a gwoździ. Zauważona różnica w technologii budulca i różnica w technice łączenia elementów konstrukcyjnych wykazały, iż istniejąca tam do 1968 roku zakrystia nie powstała w momencie budowy sanktuarium, tj. w 1791 roku. Mogła powstać w 2. poł. XIX wieku, gdyż w architekturze cerkiewnej naszego regionu były wówczas popularne rozbudowy sanktuariów o zakrystie. Na pewno dostawiono ją przed 1905 rokiem, gdyż została uwieczniona przez

Kolejnym wytypowanym polem badawczym była przeciwległa – południowa – strona sanktuarium. Wynikało to z założenia, że mogło tam być bliźniacze pomieszczenie. W ukraińskim kręgu kulturowym w okresie nowożytnym często lokowano parę dobudówek przy sanktuarium, echo greckich pastoforii: od północy prothesis, a od południa diakonikon. Odślonięte lico zrębu sanktuarium nie ukazały nam śladów po bytności tam dobudówki. Odkryto natomiast tajemniczy otwór, przecięcie, o wymiarach 27×27 cm, na całą grubość bierwiona, umieszczony ponad 1 metr nad podłogą. Krawędzie otworu ofazowano, a od zewnętrznej strony zachował się wręb na ramkę (zapewne stała ramka okienka, bez śladów po zawiasach). Na analogicznej wysokości i o analogicznych wymiarach odnaleziono otwór w osi wschodniego zrębu sanktuarium. Możemy domniemywać, że trzeci taki otwór umieszczony był w północnym zrębie, w miejscu, gdzie wycięto otwór drzwiowy do zakrystii. Odkryte otwory możemy zinterpretować jako tzw. świetliki (świetlik wschodni uwieczniono na wspomnianej inwentaryzacji z 1956 roku oraz fotografii z lat 60. XX wieku – w jego świetle widoczna ozdobna żelazna szczeblina)¹¹. Otwory okiennek, przez które docierało dodatkowe światło, pomocne były dla odczytywania tekstów z ksiąg liturgicznych przez celebransą. Ogólne światło dostarczane jest do wnętrza sanktuarium przez obszerne, umieszczone niemal 3 m nad podłogą, otwory okienne – od południa i od wschodu. Tego typu świetliki udokumentowane są w innych cerkwiach regionu (Perechresnyj pw. Wprowadzenia MB do Świątyni z 1755 roku)

Ważnym rozwiązaniem kształtowania przestrzenno-bryłowego tego wariantu typu architektonicznego, zastosowanym w cerkwi ze Smolnika, były bufory między nawą a sąsiednimi pomieszczeniami. Od wnętrza świątyni założone były płaskimi stropami dylowymi. Liczne zachowane świadki w buforze babińca świadczą o tym, że obecny wygląd otrzymały po pracach renowacyjnych z lat 1968–1970. Objęły one likwidację łuku odcinkowego buforu, założenie tam stropu dylowego, likwidację chóru śpiewaczego zawieszono na zachodniej ścianie babińca i rekonstrukcję takiegoż na zachodnim zrębie nawy, a w jego partezie, na wysokość 4 wieńców, zrekonstruowano/wyremontowano tzw. parapety – echo zredukowanych średniowiecznych przegród.

¹¹ Archiwum Instytutu Sztuki PAN w Warszawie; Fotografie J. Szandomirskiego z lat 60. XX wieku, oraz Archiwum Działu Sztuki Cerkiewnej w Muzeum-Zamku w Łańcucie; Dokumentacja fotograficzna cerkwi dawnego województwa rzeszowskiego, aut. W. Górskiego z lat 1968–69.

Świadki po złączach
ciesielskich pierwotnej
dzwonnicy

A socket of the carpentry
joints of the original
belfry



¹⁰ Archiwum Państwowe w Rzeszowie, Zespół 43 (PWRN w Rzeszowie, WK, WKZ), syg. 9204 *Konserwacja zabudów architektury drewnianej* 1970.

Pozostawiono natomiast sklepienie kolebkowe w zwieńczeniu przestrzeni tamburu podwierzchowego. Badając kolejne obszary zrębu babińca od południa i północy, natrafiono na płytkie wręby, wykonane niestarannie siekierą, które sąsiadowały ze starannie wydłutowanymi. Dodatkowo, na zachodnim zrębie, na poziomie 8 wieńca, zachowały się odcięte ostatki belek stropowych o przekroju 12×12 cm, zaczopowane na płetwę w bierwionie – z szerszymi przekrojami od zewnętrznego lica bierwion. Interpretując odkryte świadki, założono, że w momencie budowy cerkwi istniała tam platforma komunikacyjna. Na zakotwionych w bierwionach zrębów belkach stropowych ułożono deskowy pułap, będący spoczynkiem między dolną, a górną kondygnacją. W 1921 roku, kiedy przebudowywano cerkiew, wykorzystano ową platformę dla posadowienia tam chóru śpiewaczego. Strop poszerzono, barierkę przesunięto w kierunku wschodnim – stąd nowe wręby zrobione siekierą. Dla komunikacji głosowej chórzystów z celebransem i wiernymi, podwyższono przeprucie między babińcem a nawą i ukształtowano go odcinkowym łukiem na szerokość buforu. Na nowo zorganizowane wewnątrz babińca założono sklepienie kolebkowe z desek, które istnieje do dzisiaj.

Na podstawie zebranych informacji o obiekcie postawiono tezę, że w zachodniej części babińca, już na etapie wznoszenia cerkwi w 1791 roku, zamontowano platformę komunikacyjną, a na poziomie obecnego sklepienia funkcjonował zapewne strop, a nad nim pomieszczenie. O funkcji owego pomieszczenia można było więcej powiedzieć wówczas, gdy uzyskano dostęp do przestrzeni zwieńczenia babińca. Zastany zręb okazał się być nowszym tworem ustroju wieńcowego. Poszczególne bierwiona wykonane z drewna sosnowego, przekroje kantowizny wykonano z okrągłaków o małym przekroju, stąd widoczne szerokie pasy oflisów. W zwęglowaniach zastosowano nowy typ złączy ciesielskich – na rybi ogon. Ukształtowanie złączy wykonano niestarannie, niedopasowane zacięcia pozostawiły znaczne szczeliny, które dodatkowo uszczelniano drewnianymi klinami. Słabą więźność złączy poprawiano gwoździ i stalowymi klamrami. W zwieńczeniu zrębu belki oczepowe obwiązują belki gzymsowe, zakryte szalunkowymi deskami z 1921 roku. W górnych bokach oczepów zakotwiono płetwowo parę podciągów, na których ułożono pionowe zrębiki załomu. Bierwiona tam wbudowane są wtórnie użyte, o czym świadczą: przekrój, sposób kantowania oraz zachowane liczne świadki po pierwotnych złączach ciesielskich. Opisana, wcześniej niedostępna, przestrzeń zwieńczenia babińca pozwala

wywieść założenie, że pełniła ona funkcję dzwonnicy. Bezpośrednimi świadkami dla takiej interpretacji są wycięcia w bierwionach pełniące niegdyś funkcję głośników dzwonnicy. Otwory o wymiarach średnio 34×21 cm, od zewnątrz krawędzie ofazowano, rozmieszczone po dwa na zrębie (obecnie wycięcia na głośniki, wobec przemieszania bierwion, są rozdzielone). Odkryto też inne gniazda po złączach ciesielskich, np. para gniazd wykonanych na całej grubości bierwion, interpretować można je jako łożyska w które założone były ostatki tramu – jarzma, na którym zawieszono dzwon/dzwony. Analizując sposób zużycia budulca wokół gniazd, należy założyć, że dźwięki wydobywano z dzwonów poprzez uderzenia sercem w ich wewnętrzne lica lub uderzenia specjalnymi młotkami w zewnętrzne lico ścianki. W przypadku zastosowania obrotowego jarzma dzwonnego potrzebna by była co najmniej para noszących je belek-tramów. Tak zinterpretowane świadki łączą się też z pokazaniem zachodniej części cerkwi na rysunku T. Obmińskiego z 1905 roku.

Analiza pozostałych punktów badawczych, zrealizowanych podczas dwuetapowej ekspedycji do smolnickiej cerkwi, objęła: zwieńczenia dachów brogowych nad zrębowymi kopułami, poszczególne zwęglowania zrębowych ścian, obręb zachodniego opasania, stolarki drzwiowej i okiennej. Na ich podstawie można zauważyć wiele ingerencji budowlanych, które pochodzą nie tylko z czasów funkcjonowania obiektu jako cerkwi parafialnej (do połowy XX wieku), ale również z okresu generalnego remontu z lat 1968–1975 oraz prac adaptacyjno-modernizacyjnych z początku XXI wieku.



Zwęglowanie załomu wierzchu zachodniej części cerkwi

Carpentry joint technique of the corner of the top of the western part of the church

Dla uściślenia budowlanej historii cerkwi równoległe z badaniami architektonicznymi przeprowadzono badania dendrochronologiczne.

Podsumowując wyniki analizy źródeł pisanych oraz badań *in situ*, możemy zaproponować chronologię faz budowlanych drewnianej cerkwi w Smolniku. Cerkiew zbudowana w 1791 roku z drewna świerkowego, świątego w latach 1789–1790¹². W planie trójdzielną, w bryle trójwierzchowa. Wewnątrz trzy autonomiczne przestrzenie, przy czym narteks podzielono na dwie kondygnacje: u dołu babiniec, a na piętrze dzwonnica. W 2. poł. XIX wieku dobudowano północną zakrystię, a przed głównym wejściem zabudowano opasanie. W czasie działań wojennych uszkodzeniu uległa dzwonnica i zwieńczenia pozostałych wierchów, ich zabezpieczenie wykonano w 1915 roku. Generalny remont cerkiew przeszła w 1921 roku. Zmieniono zapewne żelazne krzyże, nie odbudowano zniszczonej ślepej latarni brogowego dachu nawy, wyremontowano uszkodzone makowice. Profilowane belki gzymsowe zastąpiono poziomym deskowaniem. Gontowe połacie dachów zamieniono na blachę, a ściany powyżej opasania oszalowano pionowym deskowaniem z listwami na styku. Wewnątrz przeniesiono chór śpiewaczy z nawy do babinca, podwyższono prze-

prucie z babinca do nawy o odcinkowy łuk w buforze, a nad babiniec założono kolebkę. Generalny remont i prace adaptacyjne w latach 1968–1975 zasadniczo przywróciły stan sprzed przebudowy w 1921 roku, ale nie uwzględniono zakrystii i przedsionka. Doprowadzono też do niefortunnego wycięcia 3 bierwion w ścianie ikonostasowej oraz wielu pozostałości bierwion przy złączach ciesielskich, które spinały prostopadłe do siebie zręby. W rezultacie nastąpiło stopniowe, niebezpieczne rozchodzenie się przeciwległych zrębów. W zwieńczeniu zrębowego wierchu nawy nie założono dwóch ściągów, a trąmy-ściągi wymienione na nowe u podstawy załomu nie otrzymały należytego dopasowania w płetwowe gniazdo – wskutek tego zręb nie jest należycie ściągany. Istotnym uchybieniem jest też demontaż skrzydła drzwiowego z głównego wejścia (obecnie zdeponowanego na chórze śpiewaczym) oraz zaszalowanie zewnętrznego lica zrębów pod opasaniem z zastąpieniem napisu fundacyjnego na nadprożu. Zauważony zły stan zachowania elementów konstrukcyjnych opisano i sporządzono dla nich wskazania konserwatorskie. W 2021 roku przeprowadzono remont górnych części cerkwi, w tym wymieniono poszycie gontowe połaci dachowych oraz remont kożuchowania zrębów powyżej opasania. Na obecny sezon planowane są prace projektowe i wykonawcze dla stabilizacji uszkodzonych ustrojów budowlanych.

¹² Badania wykonał prof. dr hab. inż. Tomasz Ważny (UMK Toruń), współpraca mgr Maciej Warchoń (NID) na zlecenie Narodowego Instytutu Dziedzictwa i są w trakcie opracowywania. Na podstawie aktualnego stanu badań wiadomo, że cerkiew w Smolniku zbudowano z drewna świerkowego, a pobrane próbki datowane są na sezony zimowe 1789/1790 i 1790/1791.

Konserwacja
gontowania cerkwi

Conservation
of the shingles
of the church

dr inż. Eugeniusz Zawateń

konserwator zabytków architektury

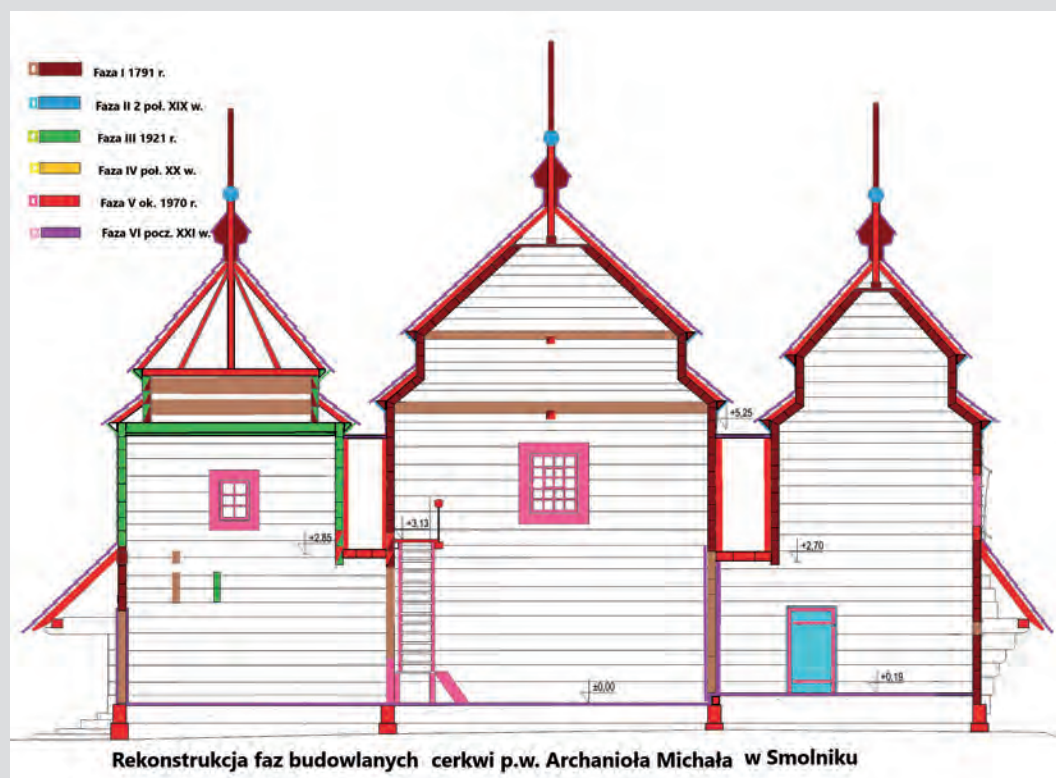


The impact of architectural research on the verification of the construction history of the wooden church dedicated to Archangel Michael in Smolnik, commune Lutowiska

Eugeniusz
ZAWAŁEŃ

Wooden Orthodox Church of Archangel Michael in Smolnik on the San was built in 1791. It is commonly believed that it has retained its original appearance to this day. However, a closer look at the monument raised many doubts in terms of preserving its architectural originality and the technical condition of its construction systems. The doubts were cleared up thanks to the architectural research. Research points were selected and then systemically tested based on the collected historical knowledge stored in the available archives. As a result of the analysis of the examined research the object was stratified in terms of chronology. The techniques and technologies used in particular building systems were determined and their differentiation was demonstrated. A variety of building systems have been assigned to known dates. This allowed to verify the previous historical findings. The church, built in 1791, was renovated and transformed several times. In the second half of the 19th century a sacristy was added, which was pulled down in 1968. The western massif underwent significant changes. During the construction of the building there was a women's room on the ground floor and above it was the bell tower, which was damaged around 1914. This part of the temple was significantly rebuilt in 1921. Renovation and reconstruction works in 1968–1970 and later led to the present appearance of the church. Some of the compositions were overturned from before the previous reconstruction, but the brevity of the structure of the building was weakened, especially in the framework of the iconostasis wall. Currently, research and design works are underway to improve its stability.

Architectural research was carried out in 2021 and 2022, described in a two-part report: Eugeniusz Zawałek, Report on architectural research of the wooden church of St. Michael the Archangel in Smolnik, commune Lutowiska, area Bieszczady, voivodeship Podkarpackie. Part I 2020, Part II 2021, Archive of PWKZ in Przemyśl.



Reconstruction
of construction phases
Rekonstrukcja faz
budowlanych

Polichromia ścienna drewnianego kościoła w Haczowie (1494 r.)

Katarzyna
WITALIS

– problematyka badań i konserwacji 2021 r.

Konserwacja malowideł ściennych dekorujących wnętrza drewnianych świątyń, wymaga szerokiej wiedzy specjalistycznej i świadomości o wyjątkowej specyfice tej grupy obiektów, których polichromie są integralną częścią. Swój wkład w ochronę malowideł ściennych na drewnie od wielu lat ma Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie.



Kościół drewniany
w Haczowie, widok
od strony północno-
zachodniej.
Fot. K. Witalis, 2022

Wooden church
in Haczów, view from
the north-west.
Photo: K. Witalis, 2022

Dzięki współpracy z Wojewódzkim Urzędem Ochrony Zabytków w Przemyśle uczelnia mogła po raz kolejny przyczynić się do poszerzenia wiedzy i odpowiedniej opieki nad obiektami na Szlaku Architektury Drewnianej. Problematykę tę podjęto w kościele w Haczowie w ramach pracy magisterskiej realizowanej w roku akademickim 2020/2021 przez Katarzynę Witalis w Pracowni Konserwacji i Restauracji Malowideł na Drewnie, pod kierunkiem dra hab. Jarosława Adamowicza, prof. ASP. Ciekawym wyzwaniem było opracowanie zagadnień teoretycznych i badawczych w połączeniu z pracami konserwatorskimi przy wybranym fragmencie polichromii. Udało się uporządkować burzliwą historię konserwacji i restauracji haczowskiej świątyni, znacząco poszerzyć dotychczasową wiedzę na temat techniki i technologii malowideł oraz opracować metodykę prac, która w przyszłości ułatwi przywrócenie dawnej świetności obiektu.

Drewniany, gotycki kościół pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny i św. Michała Archanioła w Haczowie jest niezwykle cennym obiektem na mapie zabytków Podkarpacia, figurującym od 2003 roku na Liście światowego dziedzictwa UNESCO. Najstarszą część świątyni stanowią prezbiterium i nawa (1459 rok), które wzniesiono w konstrukcji zrębowej na kamiennym podmurowaniu. Na przestrzeni stuleci zachodnia fasada kościoła zyskała wysoką wieżę słupowo-ramową, od południowej strony dobudowano kaplicę, zakrystię i skarbczyk, a całą bryłę otoczono sobotami. Na szczególną uwagę zasługują cztery z zaczepów, w których wyrzeźbiono uproszczone twarze ludzkie. Symbolika „masek” do dziś pozostaje zagadką. Największą ozdobą i wartością świątyni są malowidła datowane na 1494 rok – jedyne znane w Polsce gotyckie polichromie ścienne na drewnie, które przedstawiają sceny figuralne. Rozmieszczone są w biegnących prostopadle, malowanych ramach. Ich ikonografia jest nad wyraz interesującym i obszernym zagadnieniem, niejednokrotnie poruszanym w literaturze przedmiotu.

Polichromie cechuje wyraźnie zauważalna lekkość prowadzenia pędzla, a także delikatnie impastowe akcenty, które już na pierwszy rzut oka zdają się być wykonane farbą o tłustym spoiwie. Malowidła tworzone z wrażliwością i wykorzystaniem różnych technik budowania formy – dynamiczne pociągnięcia, delikatne światła, rozwibrowane podmalowania pod sprawnie poprowadzony rysunek. Czarne, wyraźne linie odgrywają dużą rolę, budując zarówno kontury, jak i szrafowania wewnątrz plam barwnych.

Choć dziś nie ma wątpliwości co do średniowiecznego charakteru głównej bryły, niepełna 70 lat temu panowało przekonanie, że



kościół wzniesiono w XVII wieku, po tym jak poprzednia świątynia spłonęła podczas najazdu Tatarów w 1624 roku. W źródłach pisanych widnieją opisy dewastacji wsi, ale brak w nich informacji o stanie samej świątyni. Nieścisłość zauważył dopiero Jerzy Gadomski – wybitny historyk sztuki był wtedy jeszcze dyplomantem wydziału Konserwacji Zabytków Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. We wrześniu 1955 roku dokonał odkrycia, które wpłynęło nie tylko na zmianę postrzegania kościoła

Unikatowe, rzeźbione zaczepy pod okapem dachu nad południową stroną prezbiterium kościoła.
Fot. K. Witalis, 2020

Unique, carved catches under the eaves of the roof above the southern side of the church chancel.
Photo: K. Witalis, 2020



Fragment ściany północnej w nawie. Fot. K. Witalis, 2021

A fragment of the north wall in the nave. Photo: K. Witalis, 2021

w Haczowie, ale też na rozwój badań nad całą sakralną, drewnianą architekturą Polski. Za ołtarzami zauważył fragmenty malowideł ściennych o wyraźnie gotyckich cechach stylistycznych. Informacja o wyjątkowych polichromiach wzbudziła duże zainteresowanie wśród wybitnych XX-wiecznych badaczy. Własne analizy przeprowadzili m.in. Ryszard Brykowski, Marian Kornecki oraz Wojciech Kurpik, któremu udało się ustalić chronologiczny układ nawarstwień malarskich. Przed pojawieniem się scen figuralnych, na ścianach widniały zacheusze namalowane najprawdopodobniej przy okazji konsekracji kościoła.

Pod koniec XIX lub na początku XX wieku średniowieczne przedstawienia przysłonięto nowymi malowidłami.

Z uwagi na zły stan techniczny bryły i pokrycia dachu kościoła szybko rozpoczęły się liczne prace remontowe. Nie były one jednak objęte stałym nadzorem komisji konserwatorskich, co doprowadziło do drobnych zmian w wyglądzie konstrukcji. Niestety bardzo duża część prac nie została udokumentowana. Jednocześnie, sukcesywnie powiększano obszar odkrytych spod późniejszych nawarstwień polichromii gotyckich, poddając je pracom konserwatorskim. Najwięcej



Inwentaryzacja
rysunkowo-malarska
fragmentu ściany
północnej (w tym sceny
*Upadku Chrystusa pod
krzyżem*) wykonana przez
J. Gadomskiego, 1956

Drawing and painting
inventory of a fragment
of the north wall
(including the scenes
of *Christ's Fall under
the cross*) made
by J. Gadomski, 1956

ingerencji miało miejsce w prezbiterium, gdzie działania konserwatorów, przeprowadzone na przestrzeni 2. poł. XX wieku, wyraźnie wpłynęły na obecny stan malowideł.

Pierwsze, zachowawcze zabiegi przeprowadził Jerzy Gadomski bezpośrednio po odkryciu polichromii. Kościół w Haczowie stał się tematem jego pracy magisterskiej, a konserwacja dotyczyła fragmentu sceny *Upadku Chrystusa pod krzyżem* w prezbiterium. Po wypróbowaniu różnych metod oczyszczania warstwy malarskiej, utrwalił on niewielką część malowidła roztworem kazeiny boraksowej. W ramach dyplomu stworzył również bezcenne inwentaryzacje rysunkowo-malarskie polichromii gotyckich w prezbiterium oraz nawie. Wykonane zostały akwarelami na kartonach, z ogromną dbałością o szczegóły i rzetelne oddanie oryginału.

W 1959 roku, kiedy rozpoczęły się prace budowlane stabilizujące bryłę świątyni, potrzebne było zabezpieczenie malowideł. Zasłonięto je kilkoma warstwami bibuły i merli przyklejonymi do ścian pastą woskową. Chcąc zapobiec przenikaniu wosku w głąb struktury malowideł, powleczono je uprzednio emulsją poliocetanu winylu¹. Zabezpieczenia były przewidziane na 2 lata. Niestety, w wyniku przerwanych prac remontowych, dekadę później wciąż znajdowały się na ścianach, lecz zamiast chronić polichromie, działały na ich szkodę. Odpadały całymi płatami ze ścian², odrywając ze sobą duże fragmenty zabytkowej warstwy malarskiej. W 1970 roku rozpoczęto działania interwencyjne. Zdawano sobie sprawę, że usuwanie licowania wymaga użycia dużej ilości rozpuszczalnika, co w konsekwencji doprowadziłoby do wnikania wosku w strukturę malowideł. Posłużono się tamponami nasączonymi benzyną, które starannie wyciskano przed zastosowaniem. Aby nie uszkodzić oryginalnej polichromii, pozostawiano ostatnią warstwę bibuły. Pozwoliło to wyczuć pod palcami, które fragmenty straciły przyczepność. Podklejano je grubą warstwą emulsji poliocetanu winylu. W większości obszarów zabieg trzeba było powtórzyć kilkakrotnie. Niektóre partie wklejane były „po omacku”, bez pewności, czy trafiono w należyte miejsce. Pozostałości wosku doczyszczano mechanicznie, a malowidła utrwalono polialkoholem winylu.

Ostatnie prace konserwatorskie przeprowadzono w latach 90., miały one najbardziej kompleksowy charakter. Gotyckie polichromie w prezbiterium zostały oczyszczone

¹ Polimer syntetyczny o niskich parametrach starzeniowych, stosowany na szeroką skalę w konserwacji w Polsce w drugiej połowie ubiegłego wieku.

² Miały na to wpływ wahania wilgotności i działanie wiatru – bibuły nie zostały przecięte na łączeniach belek.

chemicznie i wzmocnione roztworem Osolanu KL³. Do uzupełnienia ubytków drewna użyto fleków oraz kitów na bazie Osolanu, trocin i kredy. Całą powierzchnię polichromii pokryto werniksem damarowym z dodatkiem wosku, a uzupełnienia warstwy malarskiej wykonano farbami żywicznymi.

Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że podczas ubiegłowiecznych prac restauratorskich brakowało świadomości o specyfice obiektów drewnianych. Zastosowano dużą ilość żywic syntetycznych, o których dziś wiemy, że są podatne na degradację i zmiany optyczne. Uzyskana faktura przypomina bardziej ścianę tynkowaną, a efekty połysku obraz sztalugowy. Użyte materiały (np. werniks) odbiegają od oryginalnej technologii. Nie można jednak krytykować takiego postępowania. Wszystkie działania przeprowadzono z intencją najwyższej dbałości o dobro obiektu. Pewne aspekty pozostawały barierą nie do pokonania. Dostęp do materiałów konserwatorskich był znacznie ograniczony, a stan badań nad polichromiami ściennymi na drewnie ubogi. Gdyby nie podjęte w ubiegłym wieku prace, być może dziś oglądalibyśmy jedynie relikty haczowskich malowideł gotyckich.

Przy okazji prowadzonych w przeszłości prac nie przywiązywano dużej uwagi do precyzyjnego określenia technologii i techniki wykonania średniowiecznych polichromii. Pigmenty i zaprawę scharakteryzowano pobieżnie w latach 60. i 70., a spoiwa nigdy nie przebadano. Podczas ubiegłorocznej realizacji pracy dyplomowej bardzo ważne były zatem rzetelne analizy fizykochemiczne⁴,

³ Produkowany niegdyś w Oświęcimiu odpowiednik poliocetanu winylu.

⁴ W toku analizy wykorzystano: kamery termowizyjną i hiperspektralną (Międzyuczelniany Instytut Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki oraz Pogotowie

Archiwalna fotografia, na której widoczne są oderwane wraz z warstwą malarską zabezpieczenia z bibuły i merli. Fot. W. Kurpik, 1970

Archival photo showing the tear-off and the painting layer of blotting paper and merli protections. Photo: W. Kurpik, 1970



których wyniki porównywano z obserwacjami w obiekcie.

Dzięki badaniom w gotyckiej warstwie malarskiej zidentyfikowano następujące pigmenty: minię, czerwień żelazową, umbry, żółte ochry, kredę, biel ołowiową oraz cenne w średniowieczu: malachit, azuryt i aury pigment. Szeroka gama była umiejętnie wykorzystana – by stworzyć różne odcienie jednego koloru, poszczególne pigmenty były ze sobą sprawnie mieszane. Dodatkowo ustalono, że biel ołowiowa została użyta tylko do karnacji postaci, a pozostałe, najjaśniejsze plamy barwne namalowano z wykorzystaniem kredy.

Według archiwaliów malowidła wykonano na podkładzie kredowo-klejowym z dodatkami drobnych ziaren piasku oraz dużej ilości otrąb owsianych. Takie wypełniacze zaprawy byłyby ewenementem wśród malowideł ściennych na drewnie, co dało bezpośredni powód do przeprowadzenia dokładnej analizy. Jak pokazały wyniki badań pobranych próbek, jest to istotnie zaprawa klejowo-kredowa, brak jednak w jej składzie domniemyanych dodatków. Została za to podbarwiona pigmentami żelazowymi o żółtych ziarnach, wyraźnie widocznych pod mikroskopem (ochry żółte). Prawdopodobnie to właśnie one w przeszłości zostały mylnie zinterpretowane jako otręby i ziarna piasku.

W żadnej dokumentacji, raporcie czy publikacji nie opisano badań spoiwa warstwy malarskiej. Powielane były stwierdzenia, iż polichromia była zbyt zdegradowana, by dokładnie określić jej skład, przy czym określano ją ogólnie jako temperową (niekiedy chudą

Konserwatorskie MIK), analizy mikroskopowe i mikrochemiczne, mikroskop elektronowy SEM-EDS, przenośny spektrometr fluorescencji rentgenowskiej (XRF), spektrometr FT-IR (Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie), spektrometr ATR-FTIR z użyciem kryształu Ge (Instytut Fizyki Jądrowej im. Henryka Niewodniczańskiego Polskiej Akademii Nauk).

temperę). Obserwując sposób, w jaki została namalowana – „gęsto”, z wykorzystaniem subtelnym impastów, można odnieść wrażenie, że wygląda zupełnie inaczej niż delikatne polichromie wykonane na chudym spoiwie. Ponadto, jak dowiodły próby oczyszczania, malowidła nie wykazują wrażliwości na działanie wody⁵. Podczas dwóch różnych badań metodą spektroskopii w podczerwieni w pobranych próbkach odnaleziono pasma o częstotliwościach charakterystycznych dla związków białkowych, olejnych, mydeł oraz kwasów tłuszczowych/lipidów – wszystkie je można wiązać z tłustą frakcją spoiwa. Uzyskane wyniki oraz obserwacje w obiekcie pozwalają stwierdzić, że średniowieczne polichromie wykonane zostały w technice tłustej tempery, co czyni je jeszcze bardziej wyjątkowymi. Być może nie jest to spoiwo o tej samej „gęstości”, co medium znane z malarstwa tablicowego, z pewnością jednak nie jest to też typowa chuda tempera charakterystyczna dla wielu monumentalnych obiektów drewnianych.

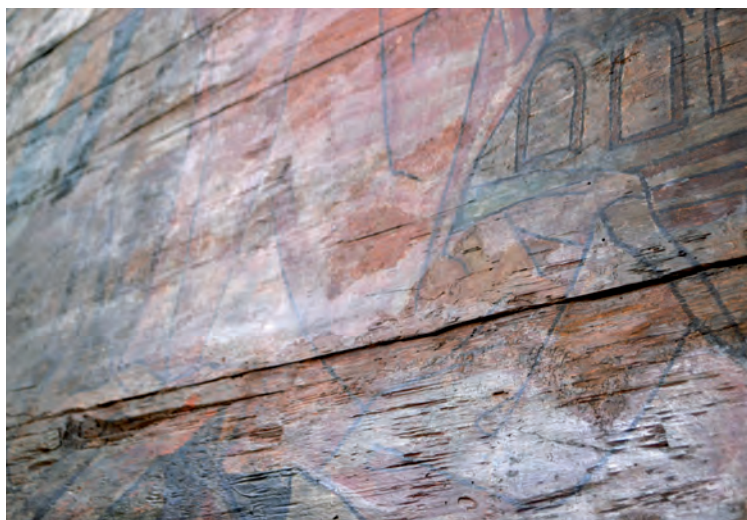
Choć bryła kościoła wymaga pewnych działań prewencyjnych, jest w dobrym stanie technicznym. Malowidła potrzebują jednak znacznie więcej uwagi. Będąc w obiekcie, od razu zauważyć można, że polichromie są bardzo zakurzone, zabrudzone i ściemniałe, z licznymi ubytkami. Na ich powierzchni widoczne są wyblęszczenia skontrastowane z zupełnie matowymi „plamami”. Faktura i wysokość uzupełnień ubytków drewna w znacznym stopniu odbiegają od ukształtowania powierzchni belek. Spłaszczają charakterystyczną dla obiektów drewnianych fakturę budulca, która pierwotnie nie była niwelowana.

Na obecny wygląd malowideł niewątpliwie wpływ miało pokrycie ich w XIX/XX wieku nową malaturą oraz stan techniczny świątyni w ubiegłym stuleciu. Niebagatelne znaczenie wciąż mają dotychczasowe zabiegi konserwatorskie. Polioctan winylu – żywica, która miała utrwalić polichromie i ochronić je przed negatywnymi skutkami penetracji wosku, w rzeczywistości sama znacznie pogorszyła ich odbiór estetyczny, ciemniejąc i żółknąc wraz z upływem czasu. Zarówno podklejanie nią oderwanych fragmentów oryginału w latach 70., jak i uzupełnianie ubytków drewna masą winylowo-trocinową w latach 90., doprowadziło do znacznych różnic w fakturze. Niejednorodne wyblęszczenie spowodowane zostało użyciem werniksu żywiczno-woskowego, który stworzył błonę na powierzchni oryginału, ale został wchłonięty przez liczne uzupełnienia drewna. Bardzo widoczne są scalenia warstwy malarskiej, które stopniem połysku, kolorystyką oraz wrażliwością nie dorównują pierwotnej

⁵ Co byłoby typowe dla chudego spoiwa.

Stan zachowania sceny
Koronacja Matki Bożej
(prezbiterium, ściana
południowa). Widoczne
różnice w wyblęszczeniu,
fakturze i kolorystyce
oryginalnej polichromii
i uzupełnień.
Fot. K. Witalis, 2020

The state of preservation
of the scene
of the *Coronation*
of the *Mother of God*
(chancel, southern wall).
Visible differences
in gloss, texture and
color of the original
polychrome and
additions.
Photo: K. Witalis, 2020



polichromii. Wprowadzenie substancji dalekich od technologii oryginału, mogło wpłynąć również na zmiany chemiczne pigmentów. Szata Chrystusa w scenie *Upadku pod krzyżem* zdaje się być jednolicie zielona, a w inwentaryzacjach rysunkowych cały strój ma wyraźne niebieskie zabarwienie⁶. Różnice wynikają ze specyficznych właściwości pigmentów. Niestabilny azuryt nieodwracalnie przechodzi w znacznie stabilniejszy malachit, zmieniając swój kolor. Reakcja jest przyspieszana przez wilgoć oraz środowisko kwasowe (wywołane naniesieniem różnych substancji podczas przeszłych prac). Jest bardzo prawdopodobne, że Jerzy Gadomski widział błękitną szatę, co zostało prawie zupełnie zatracone na przestrzeni ostatnich siedemdziesięciu lat.

Stosunkowo dobrze zachowany, nieopciemniały fragment (odsłonięty niegdyś spod lisicy) ocalał w nawie na ścianie północnej. Analizy w świetle dziennym i fluorescencji UV wyraźnie pokazują znikomy zakres ingerencji konserwatorskich. Był to dobry punkt odniesienia podczas ubiegłorocznej realizacji pracy magisterskiej. Po wnikliwej analizie stanu zachowania do działań praktycznych wybrano *Upadek Chrystusa pod krzyżem* na ścianie północnej w prezbiterium. Dodatkowym wyróżnieniem był symboliczny powrót do przedstawienia, przy którym w ramach swego dyplomu pracował Jerzy Gadomski, dając

⁶ Podczas obserwacji pobranych próbek pod mikroskopem pomiędzy zielonymi kryształami malachitu zauważyć można jeszcze błękitne ziarna azurytu.



Fragment polichromii na ścianie północnej nawy z najmniejszą ilością ingerencji konserwatorskich z ubiegłego wieku. Widoczne fakturalne pociągnięcia pędzla. Fot. K. Witalis, 2020

A fragment of the polychrome on the northern wall of the nave with the least amount of restoration interventions from the last century. Visible textural brush strokes. Photo: K. Witalis, 2020

początek historii konserwacji i restauracji haczowskich polichromii ściennych.

Wytypowana scena ma kształt poziomego prostokąta o wymiarach około 3×5 m. Jej lewa strona (około 90 cm szerokości) została częściowo wycięta podczas montażu drzwi zakrystii, a częściowo w dalszym ciągu zasłonięta jest fragmentem polichromii z XIX/XX wieku. Głównym celem przeprowadzonych prac było oczyszczenie powierzchni malowidła ze wszystkich nawarstwień przeszłych konserwacji i przywrócenie najbardziej zbliżonej do pierwotnej kolorystyki. Najważniejszym założeniem było zapewnienie pełnego bezpieczeństwa oryginalnym warstwom polichromii. Wszelkie działania poprzedzały próby. Równie istotna była powściągliwość w zabiegach technicznych i estetycznych, które ograniczono do niezbędnego minimum, by zachować zabytkowy charakter ponad 500-letniego malowidła.

Pierwszym krokiem było usunięcie wierzchnich zabrudzeń przy użyciu miękkich pędzli i gumek syntetycznych. Na oryginalnym malowidle widocznych było kilka niepierwotnych



Stan sceny *Upadku Chrystusa pod krzyżem* (prezbiterium, ściana północna) przed konserwacją. Fot. K. Witalis, 2020

The condition of the scene of *Christ's Fall under the cross* (chancel, north wall) before conservation. Photo: K. Witalis, 2020

Fotografie fluorescencji UV. Efekt prób czyszczenia – okręgiem zaznaczono fragment polichromii przed czyszczeniem (po lewej) i po czyszczeniu (po prawej).
Fot. K. Witalis, 2021



Photographs of UV fluorescence. The effect of cleaning attempts – a circle marks a fragment of the polychrome before cleaning (left) and after cleaning (right).
Photo: K. Witalis, 2021

filmów z żywic. Wnioski wyciągnięte z licznych prób na działanie rozpuszczalników oraz na zamknięcie ich w różnych żelujących nośnikach pozwoliły odpowiednio dobrać skuteczną, kilkietapową metodę czyszczenia sceny. Podstawowym założeniem było kontrolowanie efektów w świetle UV, dzięki czemu można było jednoznacznie ocenić skuteczność każdej z zastosowanych substancji. Podczas użycia wybranych rozpuszczalników oryginalne warstwy pozostały nienaruszone, a niepierwotne nawarstwienia usunięto. Wykazały to zarówno zabrudzona wata, rozjaśnione barwy malowidła, jak i wspomniana obserwacja fluorescencji wzbudzonej promieniowaniem ultrafioletowym – uwidoczniły się „czyste kolory” luminescencji pigmentów warstwy malarskiej. Z łatwością można było także zlikwidować uzupełnienia kolorystyczne (poziome kreski). Ich barwy odbiegały od

oczyszczonych fragmentów oryginału. Miały też bardzo uproszczony charakter – nie uwzględniały detali malowidła, które już przy odślonięciu niedużych obszarów, przywracały polichromii lekkość i kunszt wykonania. Opracowano także skuteczną metodę usuwania uzupełnień ubytków drewna. Były one „roztarte” szeroko poza ubytki, a sporo z nich zasłaniało jedynie sęki lub drewno z wyraźną fakturą, na którym były jeszcze niewielkie fragmenty gotyckiej warstwy malarskiej. Aby odzyskać całą oryginalną materię, proces czyszczenia z kitów wymagał precyzji i cierpliwości. Mimo wielu prób nie udało się wyekstrahować poliocetanu winylu, który całkowicie przesączył fragmenty podklejane nim w latach 70. ubiegłego wieku. Zniwelowano jedynie ich chropowatą fakturę, akceptując nieodwracalne zmiany.

Oczyszczenie całej sceny z powłok żywicznych, uzupełnień warstwy malarskiej oraz kitów drewna umożliwiło przystąpienie do kompresów. Po przyłożeniu do ściany arkusze ligniny namaczone były wodą destylowaną i pozostawiane do wyschnięcia. Przeprowadzenie zabiegu jednocześnie na powierzchni całego przedstawienia pozwoliło uzyskać równomierny efekt. Z uwagi na widoczne skuteczne działanie proces powtórzono trzykrotnie – arkusze ściągano i wymieniano na nowe. Kolorystyka uległa bardzo wyraźnemu rozjaśnieniu, a ciemne miejscowe plamy znikły lub znacznie osłabły. Zdecydowanie łatwiej można dostrzec różnorodność użytych pigmentów i ślad sprawnie prowadzonego narzędzia. Co istotne, po usunięciu obcych dla oryginalnej technologii powłok z żywic nie było potrzebne wprowadzanie w strukturę malowidła żadnych obcych substancji konsolidujących.

Po oczyszczeniu sceny zostały wykonane fotografie fluorescencji UV, które potwierdziły

Stan w trakcie konserwacji, podczas wykonywania kompresów. Widoczne zacieki i zażółcenie ligniny po wyschnięciu.
Fot. K. Witalis, 2021



Condition under maintenance, when compresses are being made. Visible streaks and yellowing of the lignin after drying.
Photo: K. Witalis, 2021



Fragment przedstawienia przed i po zastosowaniu kompresów, widoczny efekt zniwelowania i usunięcia zaplamień. Fot. K. Witalis, 2021

Fragment of the performance before and after applying the compresses, visible effect of leveling and removing stains. Photo: K. Witalis, 2021

skuteczność przeprowadzonych zabiegów. Co ciekawe, obserwacja w świetle ultrafioletowym pozwoliła odczytać wyraźne kształty roślinności w prawym, dolnym rogu sceny, które były niedostrzegalne w świetle widzialnym.

Podbarwioną masą z żywicy epoksydowej wypełniono ubytki drewna, z poszanowaniem dla faktury budulca, której wyraźne ryty zimitowano w uzupełnieniach. Kolejno wypełniono ubytki zaprawy klejowo-kredowej, pozostając wiernym oryginalnej technice. Dodając pigmenty, dopasowano kolor do zachowanego, pierwotnego, ciepłego odcienia bieli. Grubość kładzionej zaprawy dostosowywana była do otaczającego oryginału – od kryjących pociągnięć pędzla, po niemal transparentne fragmenty.

Przygotowanie odpowiedniego podkładu pozwoliło scalić ubytki warstwy malarskiej. Zakres zachowanego malowidła umożliwił odtworzenie kolorystyki oraz przebiegu linii i form większej części sceny. Nie przekraczano granicy, za którą zaczynałaby się niczym nieoparta hipoteza. Z uwagi na wiele postaci i elementów, a także zastosowanie różnych środków malarskich, całe przedstawienie jest niezwykle złożone. W tym wypadku uzupełnienia wykonane jakimkolwiek znakiem graficznym wprowadzałyby zbędne „wibracje”, zaburzające pierwotny charakter polichromii. Scena namalowana została z dużą lekkością, choć przecież użyto do tego tłustego spoiwa. Istotne było uzyskanie odpowiedniego krycia, przy jednoczesnej delikatności. Aby osiągnąć pożądaną efekt, zastosowano scalenie plamami barwnymi z miejscowym „rozbiciem” krótką, drobną kreską⁷. Uzupełniono nieznane wcześniej fragmenty roślinności, uczytnione dzięki fluorescencji UV.

Podczas prac nieocenioną pomocą okazały się akwarelowe inwentaryzacje Jerzego Gadomskiego. Uwiecznił on fragmenty, które nie przetrwały do naszych czasów. Dzięki obecnym działaniom możliwe było ich zrekonstruowanie. Jednocześnie, poprzez dokładne oczyszczenie i wyzbycie się zaciemnień, uwidoczniono i skrupulatnie uzupełniono kilka ważnych detali przedstawienia, które

⁷ Posłużono się przy tym pigmentami tożsamymi z pierwotnymi, które mieszano ze spoiwem charakteryzującym się bardzo dobrą stabilnością optyczną przy jednoczesnym, wysokim współczynniku odwracalności.

w latach 70. ubiegłego wieku były zapewne zabrudzone i niewidoczne.

Uwagę od początku zwracała drewniana wstawka osadzona w XX wieku w miejscu, gdzie pierwotnie znajdowała się głowa jeźdźca na koniu, którego reszta postury bardzo dobrze się zachowała. Za zgodą komisji konserwatorskiej zdecydowano, że korzyścią dla przedstawienia będzie odtworzenie brakującego elementu w oparciu o wzory graficzne oraz sąsiednie sceny.

Przeprowadzone badania i prace konserwatorsko-restauratorskie jednoznacznie pokazały, że polichromie ścienne w kościele drewnianym w Haczowie wymagają interwencji, a ich stan może ulec znacznemu polepszeniu. Osiągnięty efekt w scenie *Upadku Chrystusa pod krzyżem* odróżnia przedstawienie od pozostałych, ściemniałych, żółkniętych, a nawet nieczytelnych scen. Dzięki oczyszczeniu będzie można nie tylko poprawić ich odbiór estetyczny, ale też spowolnić postępujące zmiany chemiczne pigmentów. W toku badań udało się istotnie wzbogacić dotychczasowe informacje o haczowskich malowidłach gotyckich, które okazały się wyjątkowe nie tylko ze względu na swój figuralny charakter, ale też z uwagi na nietypową dla polichromii ściennych na drewnie technikę wykonania. Jak pokazały

Fotografia fluorescencji UV fragmentu sceny *Upadku Chrystusa pod krzyżem* po oczyszczeniu. Widoczna uczytniona roślinność w prawym dolnym rogu przedstawienia. Fot. P. Gąsior, 2021

UV fluorescence photograph of a fragment of the scene of *Christ's Fall under the cross* after cleaning. Visible, legible vegetation in the lower right corner of the representation. Photo: P. Gąsior, 2021



Roślinność uzupełniona dzięki analizie z wykorzystaniem promieniowania ultrafioletowego

Vegetation supplemented by ultraviolet analysis

przeprowadzone prace, sceny mogą odzyskać charakter malowideł ściennych na podłożu drewnianym, nie tracąc swojego wiekowego wyglądu. Gotyckie polichromie w Haczowie niewątpliwie posiadają wysokie wartości artystyczne, które zagubiła ich historia. Zastępują na dalsze, świadome prace konserwatorskie, uwzględniające wartości technologiczne, historyczne, estetyczne i emocjonalne.

Katarzyna Witalis
konserwator dzieł sztuki

Bibliografia

Gadomski J., *Gotycka polichromia w drewnianym kościele p.w. Wniebowzięcia Matki Boskiej i św. Michała Archanioła w Haczowie*, Kraków

1957. Niepublikowana praca magisterska napisana na WKiRDS ASP w Krakowie, nr inw. 21.

Kornecki M., *Drewniany kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny i Św. Michała Archanioła w Haczowie*, Rzeszów 2004.

Łopatkiewicz P., *Drewniany kościół w Haczowie*, Kraków 2015.

Niepublikowane dokumentacje prac konserwatorskich, dotyczących malowideł ściennych w kościele drewnianym w Haczowie, przechowywane w archiwum krośnieńskiej delegatury WUOZ w Przemyślu. Witalis K., *Polichromia ścienna drewnianego kościoła w Haczowie (1494 r.). Wpływ ingerencji konserwatorskich z II poł. XX wieku na współczesny odbiór materii malarskiej*, Kraków 2021. Niepublikowana praca magisterska napisana na WKiRDS ASP w Krakowie.

Stan sceny *Upadku Chrystusa pod krzyżem* po konserwacji

Condition of the scene of *Christ's Fall under the cross* after restoration



Ściana północna prezbiterium z przedstawieniem *Upadku Chrystusa pod krzyżem*, która po konserwacji wyróżnia się na tle pozostałych pociemniałych, żółkniętych scen

The northern wall of the presbytery with a depiction of *Christ's Fall under the cross*, which after conservation stands out from the other darkened and yellowing scenes





The faceted ceiling
of the presbytery

Fasetowy strop
prezbiterium

Wall polychrome in a wooden church in Haczów (1494) – subject of research and conservation 2021

Katarzyna
WITALIS

The church in Haczów (1459) is one of the most valuable historic buildings on the map of Polish wooden architecture. Its unique value is emphasized by its inscription on the UNESCO World Heritage List. It has the only figurative Gothic (1494) wall paintings on wood known in Poland. Thanks to the cooperation with WUOZ in Przemyśl, the temple became the subject of Katarzyna Witalis' master's thesis, carried out under the supervision of dr hab. Jarosław Adamowicz professor at the Academy of Fine Arts in Kraków at the Department of Conservation and Restoration of Panel Paintings. We managed to organize the turbulent history of conservation and restoration of the temple in Haczów, significantly expand the existing knowledge about the unique technique and technology of the paintings, and develop a methodology of works that will facilitate the restoration of the former glory of the building in the future. The successful conservation activities focused on the scene of Christ's Fall under the cross on the northern wall of the presbytery.

Kościół drewniany na terenie powiatu dębickiego – prace remontowo-konserwatorskie w latach 2000–2021

Marta NIKIEL

Od 1999 roku powiat dębicki został częścią województwa podkarpackiego (przed 1975 należał do ówczesnego województwa rzeszowskiego). Po przejściu na powrót powiatu w obręb działania Delegatury Rzeszowskiej nastąpiło w pierwszym etapie przeniesienie dokumentacji technicznej i kart ewidencyjnych oraz rozpoznanie obiektów w terenie, zapoznanie się z ich stanem zachowania.

Z istniejących w powiecie dębickim siedmiu kościołów drewnianych cztery funkcjonują jako kościoły parafialne, dwa jako filialne po wybudowaniu nowych i jeden jako kaplica cmentarna po translokacji. Większość z nich usytuowana jest w okolicach Pilzna. Są to ciekawe obiekty o zróżnicowanej architekturze, należące do historycznej grupy kościołów małopolskich, przeważnie kolejne, zbudowane w miejscu starszych, zniszczonych lub spalonych. Podczas swojego istnienia przechodziły wiele remontów, które zmieniały ich formę. Zmieniała się czasem też funkcja – ze świątyń parafialnych stały się kościołami filialnymi, użytkowanymi sporadycznie. W większości z nich okres ostatnich dwóch dekad był czasem prowadzenia prac remontowych i konserwatorskich, które charakteryzowały się całkiem

sporą dynamiką i szerokim zakresem. Prace te wymagają w niektórych obiektach dalszej kontynuacji, ale wydarzenia ostatnich lat zasługują na choćby szkicowe ich przedstawienie.

Najstarszym i najbardziej okazałym z drewnianych obiektów sakralnych jest dawny kościół parafialny pw. św. Bartłomieja Apostoła w miejscowości **Łęki Górne** (gm. Pilzno). Należy do jednych z największych kościołów gotyckich. Szerokość nawy wynosi ok. 11 m, szerokość trójbocznie zakończonego prezbiterium 9 m, wysokość nawy ponad 8 m, powierzchnia prezbiterium 89 m², nawy 167 m². Kościół ten został zbudowany jako fundacja zbiorowa, kiedy to dziedzicami Łęk byli bracia Stanisław Zaklika (zwany Kolczek) i Jakub Zaklika h. Topór. Kościół został wpisany do

Łęki Górne, kościół pw. św. Bartłomieja Apostoła, elewacja południowa

Łęki Górne, the church of St. Bartholomew the Apostle, southern elevation





Łęki Górne, kościół pw. św. Bartłomieja Apostoła, elewacja północna z murowaną zakrystią

Łęki Górne, the church of St. Bartholomew the Apostle, the northern elevation with a brick sacristy

rejestrze zabytków nieruchomości jeszcze przed II wojną światową – decyzją KK.S.11-R/5/1936 z dnia 14.09.1936 r., wydaną przez Konserwatora Okręgu Krakowskiego inż. arch. B. Tretera i decyzją A-98 z dnia 25.05.1954 r., wydaną przez Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Rzeszowie. Orientowany, konstrukcji zrębowej na jaskółczy ogon, na kamiennej podmurówce, z wieżą z XIX wieku konstrukcji słupowej i dwoma pomieszczeniami zakrystijnymi od północy, murowanymi, sklepieniami krzyżowo z XVII wieku. Prezbiterium i nawa przykryte dachem dwuspadowym o wspólnej kalenicy, z sygnaturką. Prezbiterium zakończone trójbocznie. Stropy płaskie, w nawie z zaskrzypieniami. Więźba dachowa storczykowa, zredukowana podłużnie. Jednoskrzydłowa, dwujętkowa, ze storczykiem w co drugim więźarze zawieszonym na jednej parze zastrzałów i dwóch jętkach całkowitych. Dodatkowo storczyki przytwierdzone są do krokwi kołkiem spinającym poniżej kalenicy. Rama storczykowa dwuryglowa, z ryglami odcinkowymi, stężona długimi zastrzałami w formie krzyża św. Andrzeja. Połączenia ciesielskie kołkowane. Badania dendrochronologiczne wykonane przez prof. Marka Krąpca w 2011 roku potwierdziły czas powstania kościoła na 1481 lub 1482 rok, wieży na lata 1878–1879.

W sąsiedztwie kościoła, po stronie północnej, po drugiej stronie drogi w latach 1998–2008 wybudowano nowy kościół parafialny (wg. proj. arch. J. Gyurkovicha) i zaniechano odprawiania jakichkolwiek nabożeństw w starym kościele. W ciągu kilku pierwszych lat po 2000 roku nie było możliwe rozpoczęcie prac remontowych, gdyż trwały jeszcze prace wykończeniowe nowego kościoła. Współpraca z ówczesnym ks. proboszczem Franciszkiem Pacholikiem powoli rozkręcała się przy okazji późniejszych „mniejszych” tematów. Nie bez wpływu na podjęcie decyzji o zadbanie

o stary kościół miała współpraca z zespołem badawczym pracującym w ramach projektu polsko-norweskiej wymiany doświadczeń w dziedzinie konserwacji i promocji dziedzictwa kulturowego „Skarby w drewnie ukryte” (2011 rok, zorganizowanej przez Stowarzyszenie „Procarpathia” w Rzeszowie). Kościół w Łękach Górnych, jako jeden z kilkunastu obiektów, został zakwalifikowany do tego projektu. Zainteresowanie i pewien „szum medialny” sprawił, że powoli dojrzewała decyzja o niezbędnych działaniach w celu zabezpieczenia starego kościoła. Przed jego remontem rozpoczęto możliwe do wykonania inne prace konserwatorskie, których zakres był uzależniony od pozyskania dofinansowań i ewentualnych datków sponsorów. Realizowano konserwację wiszącego na północnej ścianie prezbiterium obrazu tablicowego, środkowej części nieistniejącego tryptyku z przedstawieniem Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny. Obraz ten jest sygnowany (na bordiurze płaszcza postaci św. Jana podtrzymującego ramiona Marii) przez Lazarusa Gertnera von Ulm, datowany

Łęki Górne, kościół pw. św. Bartłomieja Apostoła i nowy kościół parafialny pw. Chrystusa Króla, zbudowany w latach 1998–2008, projekt arch. Jacek i Ewa Gyurkovich, w oddali plebania i cmentarz

Łęki Górne, the church of St. Bartholomew the Apostle and the new parish church of Christ the King, built in 1998–2008, designed by architect Jacek and Ewa Gyurkovich, in the distance, a rectory and a cemetery





Łęki Górne, wnętrze kościoła pw. św. Bartłomieja Apostoła, widok w stronę ołtarza głównego

Łęki Górne, the interior of the Church of St. Bartholomew the Apostle, view towards the main altar

jest na około 1510 rok. Pierwszą konserwację i badania wykonywała Maria Cichorzewska-Drabikowa w latach 1966–1968. Z uwagi na wtórne oprawienie obrazu przez parafian w latach 80. w nieprofesjonalną ramę oraz zaobserwowane wgniecenia podobrazia zdecydowano w 2010 roku o rozpoczęciu prac konserwatorskich. Prace powierzono Barbarze Czajkowskiej-Palusińskiej z Krosna, konserwatorce doświadczonej w pracach nad gotyckimi obrazami na podłożu drewnianym. Prace trwały 2 lata, po ich wykonaniu zdecydowano,

że z uwagi na bezpieczeństwo nie powróci on do drewnianego kościoła, który wymagał podjęcia w możliwie najbliższej przyszłości prac remontowych. Zawieszono go w nowym kościele, w pobliżu ołtarza głównego. Do nowego kościoła trafiła też gotycka rzeźba Matki Bożej Bolesnej, odnaleziona w kapliczce przydrożnej, która pochodziła z kościoła parafialnego w Łękach Górnych (co ustalone zostało w wywiadzie osób przechowujących rzeźbę). Po pomyślnym wykonaniu prac przy tych dwóch dziełach sztuki gotyckiej, za



Łęki Górne, wnętrze kościoła pw. św. Bartłomieja Apostoła, nawa, widok w stronę chóru muzycznego

Łęki Górne, the interior of the Church of St. Bartholomew the Apostle, nave, view towards the choir



Łęki Górne, kościół pw. św. Bartłomieja Apostoła, ołtarz boczny północny M.B. Różańcowej, konserwacja w 1981 r., wyk. Z. Górowski

Łęki Górne, the church of St. Bartholomew the Apostle, northern side altar of Our Lady of the Rosary, restoration in 1981, performed by Z. Górowski



Łęki Górne, kościół pw. św. Bartłomieja Apostoła, ołtarz boczny południowy Serca Pana Jezusa, konserwacja w 2016 r., wyk. M.A. Filip

Łęki Górne, the church of St. Bartholomew the Apostle, southern side altar of the Heart of Jesus, conservation in 2016, performed by M.A. Filip

namową i wsparciem urzędu konserwatorskiego ks. proboszcz Franciszek Pacholik rozpoczął starania o wykonanie kompleksowych prac remontowych kościoła. Zaobserwowano destrukcję miejscową więźby dachowej i nieszczelności w pokryciu blaszanym dachu, co spowodowało pełną determinację działań, mimo że parafia zaangażowana była niedawno

w prace wykończeniowe nowego kościoła i jego urządzenie. Dzięki pomocy Gminy Miasta Pilzna, Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Urzędu Marszałkowskiego oraz Podkarpackiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w ciągu czterech etapów wykonano całość prac, łącznie z remontem ogrodzenia. Prace remontowe poprzedzone wykonaniem



Łęki Górne, kościół pw. św. Bartłomieja Apostoła, wewnątrz dzwonnicy Jeden z dzwonów pochodzi z Pskowa z datą 1544

Łęki Górne, church St. Bartholomew the Apostle, interior belfry, one of the bells comes from Pskov with the date 1544



Łęki Górne, kościół pw. św. Bartłomieja Apostoła, ławy renesansowe, konserwacja w 2018 r., wyk. M.A. Filip

Łęki Górne, the church of St. Bartholomew the Apostle, Renaissance pews, restoration in 2018, performed by M.A. Filip

inwentaryzacji zrealizowała w latach 2011–2013 firma „Renowator” z Radymna, nadzorował je Henryk Madejowski (biorący udział w projekcie norweskim łącznie z piszącą te słowa). Współpracy przy wykonaniu inwentaryzacji i projektu remontu podjął się architekt Henryk Sobolewski z Rzeszowa. W ramach I etapu wykonano wzmocnienie fundamentów, remont podwalin, osuszanie murów zakrystii, skucie zniszczonych wilgocią tynków zewnętrznych i częściowo wewnętrznych (stwierdzono, że cegły zastosowane przy budowie to tzw. palcówki). Wykonano izolację pionową i poziomą murów zakrystii. Następnie wykonano konserwację więźby i wymianę pokrycia dachowego, stosując gont kładziony podwójnie. W trzecim etapie wykonano konserwację szalunków ścian oraz zakończono remont zakrystii. Na zakończenie wymieniono sztachetki drewnianego

Łęki Górne, kościół pw. św. Bartłomieja Apostoła, podwaliny po wykonaniu prac w 2011 r., wyk. firma Renowator

Łęki Górne, the church of St. Bartholomew the Apostle, the foundations after the work in 2011, performed by the Renowator company



ogrodzenia według istniejącej formy oraz remont murowanych słupków i kamiennych schodów przed głównym wejściem i przed kruchtą boczną, remont kaplicy wolno stojącej i polowej ambonki usytuowanych w obrębie ogrodzenia.

Po zakończeniu prac remontowych kontynuowano ciąg prac konserwatorskich przy wyposażeniu. W latach 2015–2018 Kompleksowa Konserwacja Zabytków Filip&Filip wykonała prace przy stanowiących komplet: ławie kołatorskiej oraz dwóch zestawach ław renesansowych o niezwykle bogatej snycerze oraz konserwację ołtarza bocznego pw. Serca Pana Jezusa, za którym w partii nieotynkowanej odkryto malowidła o charakterze renesansowej wici roślinnej w kolorystyce czerwono-biało-szarej, podkreślonej czarną linią. Są to obecnie niedostępne do obejrzenia ślady pierwotnej, zapewne bogatej, polichromii zrębu. Postępujące pogorszenie stanu zdrowia ks. Franciszka Pacholika, a w końcu jego odejście na emeryturę, przerwało, oby nie na długo, cykl prac konserwatorskich, na które zasługuje cenne barokowe wyposażenie tego kościoła.

Jeden z problemów, jakie sprawia lub sprawiał będzie obiekt, wynika z faktu otynkowania na początku XX wieku ścian wewnątrz grubą warstwą, który asymiluje wilgoć. Tynki pokrywają również wewnętrzne lisice, które pokryto zaprawą w formie półkolistych wałków. Na tak przygotowanym podłożu wykonano w 1925 roku secesyjną polichromię ścienną (autor Julian Krupski), która została całkowicie zmyta i zastąpiona w 1966 roku polichromią autorstwa Ireny Wojnickiej-Markielowskiej, Heleny Majewskiej i Bolesława Duszy, która ma



Łęki Górne, kościół pw. św. Bartłomieja Apostoła, polichromia, detal chór anielski i strop nawy z przedstawieniem Chrystusa Zmartwychwstałego, wyk. I. Wojnicka-Markielowska z zespołem, 1966 r.

Łęki Górne, the church of St. Bartholomew the Apostle, polychrome, detail of the angelic choir and the ceiling of the nave with a representation of the Risen Christ, performed by I. Wojnicka-Markielowska with the ensemble, 1966

wartość artystyczną. Z warstwy autorstwa J. Krupskiego, zapewne za sugestią ówczesnego urzędu konserwatorskiego, Maria Cichorzewska-Drabik (która zaangażowana była przy konserwacji gotyckiego obrazu Zaśnięcie Najświętszej Marii Panny) wykonała transfer figuralnego tonda ze sklepienia nawy głównej i wprawiła go na strop obszernej kruchty zachodniej. Jak już wspomniano, podczas prac przy ołtarzu bocznym południowym pw. Serca Pana Jezusa stwierdzono obecność w narożniku kościoła na zrebie ścian fragmenty renesansowej polichromii, malowanej na cienkiej warstwie pobiałej z motywem gęstych mięsistych wici roślinnych. Badania na obecność pierwotnej polichromii oraz konserwacja bogatego wyposażenia kościoła będzie przedmiotem troski w przyszłych latach.



Łęki Górne, kościół pw. św. Bartłomieja Apostoła, elewacja zachodnia
 Łęki Górne, the church of St. Bartholomew the Apostle, west elevation



Łęki Górne, kościół pw. św. Bartłomieja Apostoła, fragment obrazu *Zaśnięcie Marii*, głowa św. Jana, stan po konserwacji, wyk. B. Czajkowska-Palusińska

Łęki Górne, the church of St. Bartholomew the Apostle, fragment of the painting *The Dormition of Mary*, head of St. John, after conservation, performed by B. Czajkowska-Palusińska

Na południe od Łęk Górnych w miejscowości **Zwiernik** (gm. Pilzno) w latach 1885–1891 został postawiony drewniany kościół pw. św. Marcina Bpa, przeniesiony z Padwi Narodowej, zakupiony wraz z pełnym wyposażeniem. Kościół w Padwi Narodowej został wzniesiony w 1664 roku. Kościół drewniany, jednonawowy, z węższym prezbiterium zakończonym trójbocznie, o obniżonej kalenicy. Ściany konstrukcji zrębowej, szalowane z lisicami. Kościół przed przenosinami nie miał wieży, nad łukiem tęczowym istniała sygnaturka z barokowym baniastym hełmem. Nad kruchtą wejściową znajdowało się pięterko dzwonne pokryte dachem trójspadowym, niższe od kalenicy dachu. Całość obiegały soboty. Po przeniesieniu do Zwiernika kościół został zmieniony. Sygnaturka uzyskała ostra formę zbliżoną do neogotyku, nie przeniesiono sobót. W 1994 roku podjęto decyzję o rozbudowie kościoła, tj. podniesieniu wieży, której projekt wykonał arch. Julian Klimek z Krakowa. Wieżę przykryto hełmem pokrytym blachą, nawiązującą do dawnej barokowej formy sygnaturki, jaką znamy z przekazów graficznych kościoła w Padwi Narodowej, przed jego rozebraniem. Planowano też wówczas przywrócenie sobót, co nie zostało wykonane. Po 2000 roku rozpoczęto systemowe prace konserwatorskie we wnętrzu kościoła. W latach 2007–2009 wykonano konserwację barokowego ołtarza

bocznego, w którym istnieje zapewne zachowany z pierwotnego zwiernickiego kościoła obraz tablicowy *Święta Anna Samotrzecia* z XVI wieku. Obraz ten jest zasłaniany obrazem św. Mikołaja z XVII wieku. Na stryszku kościoła odnaleziono cenne późnorenesansowe tabernakulum, które po konserwacji ustawiono na ołtarzu bocznym z obrazem św. Anny. Zapewne obraz ten, a prawdopodobnie też tabernakulum, pochodzą z nieistniejącego małego kościoła drewnianego tzw. „dworskiego” pw. św. Anny z 1595 roku, który został rozebrany w 1913 roku. Kolejnymi pracami była konserwacja ołtarza bocznego Matki Bożej Różańcowej z 1889 roku, który został подарowany parafii w Zwierniku z katedry tarnowskiej oraz konserwacja barokowej, w całości pozłacanej chrzcielnicy. Wykonawcą tych prac była Anna Dorak z Krakowa. Następnie w kilku etapach zrealizowano konserwację polichromii ściennej wykonanej przez Stanisława Gucwę w 1910 roku (podobna formalnie polichromia została wykonana przez tego autora w kościele drewnianym w Machowej). Autorem odnowienia polichromii był Aleksander Małecki z Krakowa, rozpoczynając od 2011 roku prace trwające w kilku etapach. W kolejnych latach podjął się też konserwacji ołtarza głównego, przywracając mu pierwotną, marmoryzowaną kolorystykę, stojące w prezbiterium stalle oraz stacje drogi krzyżowej.

Zwiernik, kościół parafialny pw. św. Marcina Bpa, widok od strony południowej

Zwiernik, the parish church of St. Martin the Bishop, view from the south





Zwiernik, kościół parafialny pw. św. Marcina Bpa, ołtarz boczny św. Anny Samotrzeciej, konserwacja wyk. A. Dorak

Zwiernik, the parish church of St. Martin the Bishop, side altar of St. Anna Samotrzecia, conservation works by A. Dorak



Zwiernik, kościół parafialny pw. św. Marcina Bpa, ołtarz główny i belka tęczowa, konserwacja wyk. A. Małecki

Zwiernik, the parish church of St. Martin the Bishop, the main altar and the rood beam, restored by A. Małecki



Zwiernik, kościół parafialny pw. św. Marcina Bpa, chrzcielnica, konserwacja wyk. A. Dorak

Zwiernik, the parish church of St. Martin the Bishop, baptismal font, restoration performed by A. Dorak



Zwiernik, kościół parafialny pw. św. Marcina Bpa, polichromia nawy, widok w stronę chóru, konserwacja wyk. A. Małecki

Zwiernik, the parish church of St. Martin the Bishop, polychrome of the nave, view towards the choir, restoration performed by A. Małecki



Machowa, kościół parafialny pw. Świętej Trójcy

Machowa, the parish church of Holy Trinity



Machowa, kościół parafialny pw. Świętej Trójcy, wnętrze prezbiterium, polichromia Stanisława Gucwy 1906 r., konserwacja wyk. A. Kostka-Bernady, 2019 r.

Machowa, the parish church of Holy Trinity, interior of the presbytery, polychrome by Stanisław Gucwa 1906, restoration performed by A. Kostka-Bernady, 2019

Na północ od Łęk Górnych w **Machowej**, zbudowano w 1778 roku drewniany kościół pw. Świętej Trójcy jako kościół filialny do parafii w Łękach Górnych. Nowo powstałą parafię, wydzielając ją z parafii w Łękach Górnych, erygowano w 1925 roku. Kościół był kilkakrotnie remontowany w latach 1862, 1880 oraz gruntownie po zniszczeniach wojennych w 1944 roku (ok. 30% północnego dachu i stropu uległo degradacji), następnie w latach 1958–1962. Kościół konstrukcji zrębowej, z węższym prezbiterium zamkniętym trójbocznie, nawą o stropie z zaskrzynieniami wspartymi na dwóch słupach. Od wschodu w nawie łuk tęczyowy wykrojony półkoliście, od zachodu wewnątrz wydatny barokowy falisty chór muzyczny wsparty na dwóch filarach. Po obu stronach prezbiterium prostokątne zakrystie, od zachodu kruchta wejściowa z daszkiem dwuspadowym. Od strony południowej dobudowano wąską przybudówkę – werandę z daszkiem pulpityowym wzdłuż całej południowej strony kościoła. Inicjatorem rozbudowy był ks. Szydłowski w 1959 roku, który samowolnie wykonał szereg prac. Przed 2000 rokiem drewniany płatek ze sztachetek zastąpiono okazałym ogrodzeniem drewnianym na betonowych

słupach. W latach 2012–2016 staraniem ówczesnego ks. proboszcza Stanisława Gąsiora pełny zakres prac remontowych wykonał Kazimierz Gołda (Zakład Budowlano-Konserwatorski PORTAL z Domaradza). Połacie dachu pokryto gontem, zmieniono na gontowy szalunek ścian zewnętrznych. Konieczna okazała się wymiana kilku belek zrębu. Wykonano konserwację więźby i ścian zrębu. W 2017 roku kościół został otoczony nową kamienną drogą procesyjną, zamontowano instalacje alarmowe. Od kilku lat trwają prace wewnątrz kościoła przy konserwacji olejnej polichromii ściennej autorstwa Stanisława Gucwy z 1906 roku. Prace te w kilku etapach prowadzi Alina Kostka-Bernady z Tarnowa. Wnętrze kościoła odzyskuje swoją estetykę, przed pracami sklepienia i ściany były silnie pociemniałe, łuszczące się z ubytkami – śladami po pożarze ołtarza głównego, który miał miejsce w latach 70. Ideałem byłoby wykonanie częściowej rekonstrukcji spalonego ołtarza głównego, którego relikty zostały odnalezione w zabudowaniach gospodarczych na terenie plebanii. Zachowane relikty neogotyckiego ołtarza pochodzą z partii zwieńczenia, ale na ich podstawie można uzyskać skalę i zaprojektować rekonstrukcję, wykorzystując fotografie archiwalne. W najbliższym czasie planowane jest zakończenie prac przy konserwacji polichromii nawy oraz wykonanie konserwacji neogotyckich ołtarzy bocznych. Wewnątrz kościoła zachowane są stare ławki, barokowy chór muzyczny i posadzka z płytek cementowych o bogatych wzorach (zapewne wtórnie użytych, przeniesionych z Ziemi Odzyskanych w czasie rozbudowy kościoła około 1959 roku).



Machowa, kościół parafialny pw. Świętej Trójcy, fragment polichromii na zaskrzynieniu

Machowa, the parish church of Holy Trinity, fragment of the polychrome on the crevice

Machowa, kościół parafialny pw. Świętej Trójcy, posadzka w prezbiterium (kompilacja płytek pozyskanych z innych obiektów)

Machowa, the parish church of Holy Trinity, floor in the presbytery (compilation of tiles obtained from other objects)



Machowa, kościół parafialny pw. Świętej Trójcy, wnętrze nawy, polichromia Stanisława Gucwy 1906 r., w trakcie prac konserwatorskich, wyk. A. Kostka-Bernady

Machowa, the parish church of Holy Trinity Church, interior of the nave, polychrome by Stanisław Gucwa 1906, during restoration works, performed by A. Kostka-Bernady



Jodłowa, kościół
pw. św. Stanisława Bpa
z dzwonnica
i ogrodzeniem

Jodłowa, the church
of St. Stanisław
the Bishop with a belfry
and a fence

Kolejnym cennym kościołem jest dawny kościół parafialny pw. św. Stanisława BM w **Jodłowej**, w południowej części powiatu na zachód od Brzostku. Stojące obok niego sanktuarium Dzieciątka Jezus – nowy kościół parafialny, którego budowa rozpoczęła się w 1997 roku, a konsekracji dokonano w 2008 roku, dominuje w krajobrazie wsi, pomimo usytuowania na niższym poziomie gruntu. Kościół dawny parafialny posiada dobrą ekspozycję na małym wyniesieniu, będącym fragmentem większego zbocza, na jego południowym stoku. Powstał w latach 1670–1679 po spaleniu poprzedniego kościoła. Konsekrowany był w 1683 roku. Został rozbudowany w latach 1923–1932 poprzez wydłużenie nawy w kierunku zachodnim oraz podniesienie stropu. Konstrukcji zrębowej, o belkach wiązanych na jaskółczy ogon z przyciętymi ostatkami. Trzynawowy (pierwotna nawa zbliżona do kwadratu, rozdzielona dwiema parami filarów, przedłużona do formy prostokąta o dwa przęsła, z wydatnym chórem muzycznym), z prezbiterium zamkniętym trójbocznie, przy którym od północy zakrystia i dwa późniejsze przedsionki oraz od południa boczna kruchta wejściowa. W wejściu do bocznej kruchty oraz pomiędzy zakrystią a prezbiterium zachowane starsze portale z uszakami, drzwiami klepkowymi i zamkiem kowalskim. W prezbiterium i nawie głównej sklepienie pozorne kolebkowo-krzyżowe, w nawach bocznych stropy płaskie. Wnętrze korpusu nawowego rozczłonkowane arkadami zamkniętymi półkoliście, wspartymi na ośmiobocznych słupach. Belka tęczowa o łuku falistym. Dach wspólny dla prezbiterium i korpusu nawowego siodłowy, o stromych połaciach w części

barokowej, w części dobudowanej o nieco obniżonej kalenicy. Otwory okienne stosunkowo dużych rozmiarów, wielokwaterowe (32 kwatery), zamknięte spłaszczonym łukiem. Kościół odnawiany był w latach 1960, 1978, 1992 oraz 2012–2016 staraniem ks. proboszcza Zenona Tomasika. Wykonawcą prac był Zakład Budowlano-Konserwatorski ARKADY z Jarosławia pod kierunkiem Bogusława Bulińskiego. Przed ostatnimi pracami remontowymi kościół pokryty był blachą, ściany miał oszalowane deskami pionowymi, w dolnych częściach deskami poziomymi. Podczas remontu zaszły kolejne, znaczne zmiany estetyki budowli, mające jej przywrócić barokowy charakter. Zdecydowano o pokryciu połaci dachowych gontem, również w części dobudowanej, w której dach dwuspadowy posiadał obniżoną kalenicę w stosunku do dachu nad barokową częścią. W kalenicy dachu, nad belką tęczową znajduje się sygnaturka z latarnią, przed remontem pokryta blachą, po remoncie gontem. Zdecydowano również o pokryciu ścian gontowym obiciem oraz wykonano fartuch gontowy. Wymieniono podmurówkę kamienną. Rozebrano jedną z północnych dobudówek przy zakrystii. Podczas prac remontowych odkryto pod szalunkiem przy bocznym południowym wejściu na zewnętrznej stronie zrębu malowany (bezpośrednio na zrębie pokrytym cienką warstwą pobiały) motyw kościotrupa z kosą – symbolem śmierci. Nad otworem wejściowym do tej kruchty, w jej szczycie umieszczony jest zegar słoneczny, obecnie słabo czytelny, przemalowany, czekający na konserwację.

W linii muru ogrodzeniowego kościoła od strony wschodniej, południowej i północnej

znajdują się kubaturowe kaplice murowane z ciosów piaskowca i cegły. W 1999 roku mur ten obsunął się od strony południowej, całe ogrodzenie wraz z kaplicami miało liczne spękania i uszkodzenia. W 2017 roku wykonano konserwację muru ogrodzeniowego wraz z kaplicami.

W obrębie murowanego ogrodzenia kościoła od zachodu znajduje się parawanowa murowana i tynkowana dzwonnica, zwieńczona gzymsem i trójkątnym przyczółkiem. Wewnątrz trzech ażurowych, półkolistych zamkniętych arkad zawieszono dzwony, w centrum pod środkową arkadą mur pełny, z głęboką wnęką od strony kościoła, w której umieszczona rzeźba drewniana polichromowana św. Jan Nepomucen z k. XIX wieku. Prace remontowe zostały wykonane przez firmę Usługi Reomontowo-Budowlane Bogdan Kordek z Przeczyca pod nadzorem konserwatorskim Huberta Lipki; prace przy murze obwodowym, kaplicach, dzwonnicy oraz rzeźbie św. Jana Nepomucena zrealizowała Beata Palusińska-Lipka z Krosna. Planowane początkowo rozebranie małej drewnianej przybudówki pomiędzy dzwonnica a murem kościoła zostało zaniechane z uwagi na ustalenia historyczne o przechowywaniu w tym miejscu kilku Żydów w okresie okupacji. Pomieszczenie to zostało zakonserwowane w koniecznym zakresie. Prowadzono również prace wewnątrz kościoła przy polichromii ściennej i przy ołtarzu bocznym pw. św. Wojciecha. Po powiększeniu w 1932 roku kościół został wewnątrz pokryty jednorodną kompozycją polichromii autorstwa Józefa Edwarda Dutkiewicza, który zapewne wykorzystał małe fragmenty polichromii barokowej, scalając estetycznie wnętrze. Polichromia odnawiana była w 1972 roku przez Marię Cichorzewską-Drabik oraz w latach 2016–2017 przez Ewę Gliwę-Kawecą z zespołem w ramach firmy „Consiste” s.c. A. Kosakowska, E. Zielińska

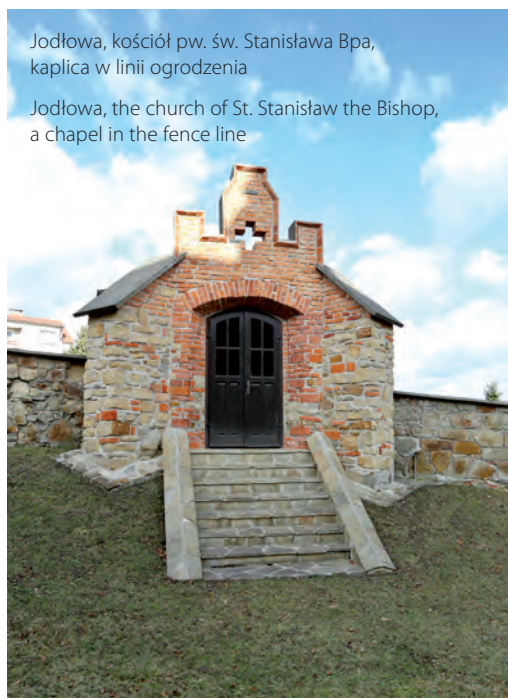


Jodłowa, kościół pw. św. Stanisława Bpa, przedstawienie śmierci na zrębie

Jodłowa, the church of St. Stanisław the Bishop, depiction of death on a framework

z Krakowa. Agnieszka Kosakowska w 2015 roku wykonała badania na obecność starszych warstw polichromii. Prace przy polichromii „Dutkiewiczowskiej” wykonano w jedynie obrębie sklepienia prezbiterium i ściany południowej.

Wszystkie prace były możliwe dzięki staraniom ówczesnego ks. proboszcza Zenona Tomasika, który z entuzjazmem i pasją podejmował się dbałości o najdrobniejszy skrawek materialnej przeszłości. Dzięki współpracy z nim możliwe było m.in. ujawnienie zespołu cennych starodruków i uzupełnienie wpisu do rejestru o kolejne elementy wyposażenia kościoła i plebanii w Jodłowej. W czasie jego administrowania parafią zostały przywrócone pewne formy nabożeństw w starym kościele oraz odbywały się inne wydarzenia kulturalne w ramach tzw. Dni Stanisławowskich.



Jodłowa, kościół pw. św. Stanisława Bpa, kaplica w linii ogrodzenia

Jodłowa, the church of St. Stanisław the Bishop, a chapel in the fence line



Jodłowa, kościół pw. św. Stanisława Bpa, wejście główne od strony zachodniej

Jodłowa, the church of St. Stanisław the Bishop, main entrance from the west



Gorzejowa, kościół parafialny pw. św. Grzegorza

Gorzejowa, the parish church of St. Gregory

W pobliżu Gorzejowej, na szczycie wysokiego wzgórza znajduje się murowana kaplica pw. św. Grzegorza, która według tradycji miała być wybudowana przed 1747 rokiem, dawniej użytkowana okazjonalnie jako miejsce pielgrzymkowe związane z kultem Przemienienia Pańskiego i kultem św. Grzegorza (którego obraz uznawano za cudowny). Obecnie, po powiększeniu o drewnianą nawę z ramionami transeptu, funkcjonuje jako kościół parafialny. Parafia została wydzielona z parafii w Siedliskach-Bogusz w 1936 roku. Kościół składa się z murowanego prezbiterium, zapewne

dawniej kaplicy murowanej, i północnej zakrystii oraz drewnianego korpusu nawowego, który został dobudowany w 1936 roku według projektu Stanisława Radwańskiego, konstrukcji zrębowej, oszalowany, trójnawowy z rozszerzeniem transeptowym po bokach. Dachy o dwóch kalenicach na jednej wysokości. Nad częścią zachodnią ponad kalenicą dachu nadbudowana okazała wieżyczka o hełmie ostrym. W części wschodniej, na skrzyżowaniu z transeptem, mała sygnaturka o podobnej ostrej formie. Dzwon z 1614 roku (odlany w pracowni Andrzeja Lubicza w Gdańsku, przeniesiony

Gorzejowa, kościół parafialny pw. św. Grzegorza, wnętrze północnego ramienia transeptu z ołtarzem Przemienienia Pańskiego

Gorzejowa, the parish church of St. Gregory, the interior of the northern arm of the transept with the altar of the Transfiguration



Gorzejowa, kościół parafialny pw. św. Grzegorza,
wnętrze w kierunku prezbiterium

Gorzejowa, the parish church of St. Gregory,
interior towards the presbytery



w 1904 roku z Siedlisk-Bogusz) zawieszony jest po południowej stronie kościoła, w wolno stojącej metalowej ażurowej dzwonnicy. Pokrycie dachowe zostało wymienione po 2011 roku ze środków parafialnych, zmieniono nieznacznie detale sygnaturki i wieżyczki. Wyposażenie kościoła o zróżnicowanej wartości artystycznej (sztuka ludowa i barokowa) zostało objęte wpisem do rejestru zabytków ruchomych B-419 z dnia 31.01.2012 r. Od tego czasu corocznie poddawane pracom były różne elementy wyposażenia – w tym obraz św. Grzegorza z 1698 roku, obraz św. Antoniego, stacje Drogi Krzyżowej, chrzcielnica, obraz „Jezus Nazareński Wykupiony”, obraz „Matka Boża z Dzieciątkiem i z grającymi aniołami”, antepedium ołtarza głównego z obrazem Ostatniej Wieczerzy. Prace wykonywała Barbara Czajkowska-Palusińska z Krosna. Konserwację nastawy ołtarza głównego wykonała Alina Kostka-Bernady z Tarnowa. Prace były współfinansowane przez Gminę Brzostek i Podkarpackiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków. Niestety w ostatnim czasie zostały wycięte wszystkie liściaste drzewa otaczające kościół, a nowe nasadzenia drzewami iglastymi nie dadzą obiektowi uroku.

Gorzejowa, kościół parafialny pw. św. Grzegorza,
wnętrze nawy w kierunku chóru muzycznego

Gorzejowa, the parish church of St. Grzegorz,
the interior of the nave towards the choir





Dobrków,
kościół parafialny
pw. Narodzenia Marii,
widok od południa

Dobrków, the parish
church of Nativity
of Mary, view from
the south

Na południowy wschód od Pilzna na stoku wzgórza po jego południowej stronie, z ekspozycją na szeroką dolinę Wisłoki znajduje się drewniany kościół pw. Narodzenia NMP w **Dobrkowie**. Kościół jest budynkiem o mieszanej – murowano-drewnianej konstrukcji, nawa, dwie kaplice i wieża są drewniane, zakrystia oraz prezbiterium murowane. Przykryty dachem dwuspadowym o wspólnej kalenicy, zakrystie i kaplice dachem pulpityowym łączącym się z połacią dachu. Parafia rzymskokatolicka w Dobrkowie istniała już w poł.

XIV wieku, uposażona z fundacji rycerskiej Borysława i Andrzeja herbu Topór. Obecny kościół datowany jest na XVI wiek w części prezbiterialnej. Zapewne ta część kościoła była użytkowana w latach 1565–1595 przez arian, kiedy to właścicielem wsi był Jan Koniczowski. Prezbiterium jest to masywna konstrukcja murowana z kamienia i cegły, na planie prostokąta, z małymi otworami okiennymi, zamkniętymi łukami odcinkowymi, tynkowana i bielona, sklepią płaskim stropem z fasetą. Do prezbiterium od północy przylega murowana zakrystia posiadająca sklepienie krzyżowe, nad którym istnieje piętro dawnej łożnicy kolatorskiej o dwu przęsłach sklepień krzyżowych, z rozetami w zwornikach (łoża dostępna schodami w grubości muru prezbiterium, posiadała zamurowany kominek). Otwory okienne na obu poziomach zakrystii i łożnicy małe, prostokątne. Nawę drewnianą o konstrukcji zrębowej i szerokości zbliżonej do prezbiterium kościoła, która istniała w XVII wieku, poszerzono w XVIII wieku (istnienie starszej drewnianej części nie zostało potwierdzone badaniami). Zachowana drewniana nawa ma rzut kwadratu, do którego po bokach dostawione są dwie otwarte na nawę kaplice boczne, również mające rzuty mniejszych kwadratów. Nawa ma strop płaski i zakrzywienia. Do kaplicy południowej przylega drewniane



Dobrków,
kościół parafialny
pw. Narodzenia Marii,
widok od północnego
zachodu

Dobrków, the parish
church of Nativity
of Mary, view from
the northwest



Dobrków, kościół parafialny pw. Narodzenia Marii, widok od północnego wschodu, z murowanym prezbiterium, zakrystią ze skarbcom

Dobrków, the parish church of Nativity of Mary, view from the north-east, with a brick chancel, sacristy with a treasury



Dobrków, kościół parafialny pw. Narodzenia Marii, wnętrze w kierunku ołtarza głównego

Dobrków, the parish church of Nativity of Mary, interior towards the main altar



Dobrków, kościół parafialny pw. Narodzenia Marii, wnętrze w kierunku chóru muzycznego. Konserwacja polichromii i chóru. wyk. A. Kostka-Barnady

Dobrków, the parish church of Nativity of Mary, interior towards the choir. Conservation of the polychrome and the choir performed by A. Kostka-Barnady

Dobrków,
kościół parafialny
pw. Narodzenia Marii,
belka tęczowa

Dobrków, the parish
church of Nativity
of Mary, rood beam



Dobrków,
kościół parafialny
pw. Narodzenia Marii,
chrzcielnica

Dobrków, the parish
church of Nativity
of Mary, baptismal font



Dobrków,
kościół parafialny
pw. Narodzenia Marii,
ambona (fot. po prawej)

Dobrków, the parish
church of Nativity
of Mary, pulpit
(photo on the right)

pomieszczenie zakrystyjne z wejściem do prezbiterium. Ściana łuku tęczowego o barokowym spływowym wykończeniu z belką profilowaną, na której umieszczona jest barokowa rzeźba Chrystusa Ukrzyżowanego. W XVIII wieku od strony zachodniej powstała wieża. Gruntowny remont kościoła przeprowadzono w 1913 roku, wymieniono część zrębu ścian i podwyższono wieżę oraz dobudowano przedsionek do zakrystii (murowany). Wieża otrzymała wówczas iglicowy hełm oraz trójkątne szczytiki na każdej ścianie, wzorowane na hełmie gotyckiej fary w pobliskim Pilźnie. Kolejny znaczący remont wykonano w 1937 roku oraz w latach 1957–1958, wymieniono słupową konstrukcję, oszalowanie i pokrycie wieży, zachowując kształt z 1913 roku, wymieniono fundamenty kościoła i wzmocniono teren osuwającej się skarpy. Prace remontowe wykonywano również w latach 80. i 90., na ich zakończenie

ogrodzono kościół nowym kamiennieo-drewnianym ogrodzeniem. Po wykonaniu tych prac przed 2000 rokiem stan kościoła można było określić jako bardzo dobry. Wewnątrz wymagał jednak konserwacji, gdyż całość wyposażenia była zaniedbana. Ks. proboszcz Stanisław Jędrzejczyk zgodził się na objęcie elementów wyposażenia decyzją o wpisie do zabytków ruchomych, czego dokonano w 2007 roku (nr B-181). Następnie rozpoczęto współpracę przy kolejnych etapach prac konserwatorskich we wnętrzu, których zakres i dynamikę można podziwiać. W efekcie wykonano konserwację wszystkich ołtarzy – rozpoczynając od głównego, następnie kolejno czterech ołtarzy bocznych, ambony, chrzcielnicy, masywnego drewnianego chóru muzycznego i prospektu organowego, krucyfiksu na belce tęczowej i obrazów stacji drogi krzyżowej. Prace te wykonywała Alina Kostka-Bernardy



Dobbrków, kościół parafialny pw. Narodzenia Marii, wnętrze krużytki głównej

Dobbrków, the parish church of Nativity of Mary, interior of the main porch



Dobbrków, kościół parafialny pw. Narodzenia Marii, ołtarz boczny św. Józefa w południowej kaplicy (fot. po lewej)

Dobbrków, the parish church of Nativity of Mary, side altar of St. Joseph in the southern chapel (photo on the left)



Dobbrków, kościół parafialny pw. Narodzenia Marii, ołtarz główny, konserwacja wyk. A. Kostka-Barnady

Dobbrków, the parish church of Nativity of Mary, main altar, restoration performed by A. Kostka-Barnady

z Tarnowa. Po ich zakończeniu zaryzykowano wykonanie odkrywek polichromii ściiennej w obrębie nawy. Pod spodem zachowana była dobrze starsza warstwa olejna o charakterze ornamentalnym prawdopodobnie autorstwa Adolfa Haja z 1926 roku. Zdecydowano o usunięciu warstwy malarskiej z lat 70. XX wieku. Polichromię z lat 70. pozostawiono w całości w obrębie wnętrza muirowanego prezbiterium (odnowienie tej części proboszcz powierzył w 2008 roku Adamowi Pragłowskiemu z Leżajska). W wyniku wszystkich przeprowadzonych prac wewnątrz zyskało na estetyce, usunięto przemalowania, przywrócono pierwotne kolorystyki nastaw ołtarzowych, ambony i chrzcielnicy. Dzięki opisanym pokrótce pracom po wejściu do wnętrza kościoła iskrzą się bogactwem barw zabytkowych elementów.



Dobbrków, kościół parafialny pw. Narodzenia Marii, prezbiterium, fragment polichromii, wyk. I. Wojnicka-Markielowska, konserwacja A. Pragłowski

Dobbrków, the parish church of Nativity of Mary, presbytery, fragment of polychrome, performed by I. Wojnicka-Markielowska, restoration performed by A. Pragłowski



Kozłów (dawniej Pustynia), kościół pw. św. Stanisława na terenie cmentarza parafialnego

Kozłów (formerly Pustynia), the Church of St. Stanisław the Bishop in the parish cemetery

Najskromniejszy i nieco zapomniany jest niewielkich rozmiarów kościół drewniany w gminie Dębica. Użytkowany jest na cmentarzu parafialnym parafii rzymskokatolickiej w Pustyni jako kaplica przedpogrzebowa. Zbudowany w 1661 roku (1663) pw. św. Stanisława BP w Pustyni, przeniesiony po 1989 roku z centrum wsi (obok niego powstał nowy kościół parafialny) na cmentarz parafialny na granicy miejscowości, obecnie jest to część miejscowości **Kozłów**. Zmienność lokacji i nazewnictwa może powodować pewne zdezorientowanie. Kościół został zbudowany w Pustyni na pamiątkę noclegu św. Stanisława, który nocował w tym miejscu, będąc w drodze do pobliskiej Brzeźnicy, dokąd zmierzał na poświęcenie nowego kościoła. Na pamiątkę tego pobytu biskup krakowski Zbigniew Oleśnicki polecił zbudowanie kościoła pw. św. Stanisława Biskupa. Kościół został remontowany i częściowo przekształcony po uszkodzeniach z czasu wojny z 1944 roku. W 1979 roku został objęty wpisem do rejestru zabytków A-201 z dnia 5.12.1979 roku. W 1988 roku została wykonana inwentaryzacja architektoniczna opracowana przez Zygmunta Lewczuka i Wojciecha Kutschera, poprzedzająca translokację, podczas której wykonano pewne niezbędne prace zabezpieczające. Z tego powodu w omawianym przez nas okresie nie prowadzono w nim żadnych działań o charakterze konserwatorskim. Jest to niewielki kościół, nisko posadowiony przy ziemi, konstrukcji

zrębowej, oszalowany pionowymi deskami, pokryty blachą. Nawa o rzucie kwadratu około 7×7 m, podzielona dwiema parami słupów wspierających zaskrzynienia. Od zachodu chór muzyczny wsparty na dwóch filarach o ozdobnym wycięciu. Węższe prezbiterium, o długości 7,5 m, zamknięte trójbocznie, od północy dobudowana zakrystia. Ściany w wielu miejscach wzmocnione dwustronnymi lisicami. Dach dwuspadowy o wspólnej kalenicy, nad prezbiterium i zakrystią połączony nieco załamany w stosunku do mniej stromych połaci nad nawą. Więźba dachowa storczykowa, z co drugim więzarem pełnym, ze słupem. Sygnaturka ośmioboczna, o formie gotyckiej, z ostrym hełmem, oparta na jętkach dwóch ostatnich więzarów nad nawą. Otwory okienne, po dwa w prezbiterium i w nawie od strony południowej, zamknięte łukiem spłaszczonym, piętnastokwaterowe, obecnie niewidoczne z uwagi na gęstość iglastego zadrzewienia. W elewacji zachodniej kwadratowe dziewięciokwaterowe okno. Nad wejściem frontowym wąski przydaszek. Wewnątrz kościoła zachowany krucyfiks z XVI wieku (na belce tęczowej), późnorenesansowa ambona i późnorenesansowy ołtarz to świadectwa odległej historii obiektu, który zasługuje na bliższe zainteresowanie i podjęcie działań konserwatorskich.

Marta Nikiel

historyk sztuki, Prezes Oddziału Rzeszowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki

Wooden churches in the district of Dębica – renovation and conservation works in 2000–2021

Marta NIKIEL

From 1999 the Dębicki County became part of the Podkarpackie Province (before 1975 it belonged to the then Rzeszów Province). After the county was taken back into the area of the Rzeszów Delegation, in the first stage of transfer the technical documentation and record cards were relocated and the state of preservation of the monuments in the field was familiarized with. Out of the seven wooden churches existing in the Dębica district, four of them function as parish churches, two as a branch church after the construction of new ones, and one as a cemetery chapel after a translocation. These are interesting buildings with varied architecture belonging to the historical group of churches in Lesser Poland and they deserve to be researched and knowledge about them should be popularized. The author lists churches in the villages of Łęki Górne, Zwiernik, Machowa, Dobrków in the Pilzno commune, in the towns of Gorzejowa and Jodłowa south of Pilzno and the church in Kozłów (formerly in the Desert) in the commune of Debica. During their existence, they underwent many renovations that changed their form. In most of them, the period of the last two decades was the time of carrying out renovation and conservation works, which were characterized by quite a lot of dynamics and wide ranges. In the churches in Łęki Górne, Machowa and Jodłowa, a full range of renovation works was carried out, including the replacement of roofing with shingles. In the church in Dobrków, restoration works were carried out on all elements of the furnishings. In other churches restoration works were carried out on selected objects representing sacred art of the Gothic, Renaissance and Baroque periods. All the works allowed for the technical protection of the substances as well as for making new findings and broadening the knowledge. These churches, located far from the main tourist routes, deserve closer attention and popularization.



Dobrków, the parish church of Nativity of Mary, sculpture of St. John of Nepomuk

Dobrków, kościół parafialny pw. Narodzenia Marii, rzeźba św. Jana Nepomucena



Łęki Górne, the church of St. Bartholomew the Apostle, pulpit

Łęki Górne, kościół pw. św. Bartłomieja Apostoła, ambona



Zwiernik, the parish church of St. Martin the Bishop, tabernacle of the main altar

Zwiernik, kościół parafialny pw. św. Marcina Bpa, tabernakulum ołtarza głównego

Prace konserwatorskie w drewnianym gotyckim kościółce pw. św. Barbary i Narodzenia NMP w Golcowej

Maciej FILIP
Aneta FILIP
Bernardeta
POPEK-
-OLSZOWA

Ważnym przystankiem na szlaku architektury drewnianej Podkarpacia jest Golcowa, niewielka miejscowość w pobliżu drogi relacji Domaradz-Przysietnica. We wschodniej części wsi, na lekkim wzniesieniu znajduje się kościół pw. św. Barbary i Narodzenia NMP.

Kościół, pochodzący prawdopodobnie z XV wieku, stanowi cenny przykład drewnianej gotyckiej architektury sakralnej. O jego wyjątkowym znaczeniu decyduje nie tylko gotycka substancja architektoniczna (konstrukcja zrębu ścian oraz storczykowa więźba dachowa z ciesielskimi znakami montażowymi), ale także niezwykle bogate wyposażenie ruchome i polichromia malarska, powstałe na przestrzeni od XV do XX wieku.

Budowę kościoła można łączyć z dwiema datami związanymi z historią Golcowej – uposażeniem parafii przez biskupa Piotra Chrzastowskiego w 1448 roku lub potwierdzeniem fundacji

przez Biskupa Piotra z Bnina Moszyńskiego w 1482 roku. Świątynia zbudowana została z drzewa modrzewiowego w systemie więźbo-wo-zaskrzynieniowo-zaczepowym należącym do najstarszych typów konstrukcyjnych drewnianych kościołów. Wspólne cechy architektoniczne z kościołem pw. Wszystkich Świętych w Bliznem (wpisanym na Listę światowego dziedzictwa UNESCO) mogą wskazywać, że świątynię w Golcowej mógł wznieść ten sam warsztat cechowy.

Drewniany kościół, posadowiony bezpośrednio przy lokalnej drodze, stanowi centrum życia religijnego oraz kulturalnego lokalnej



Polichromia na stropie
nawy po konserwacji

The polychrome
on the nave's ceiling
after conservation

społeczności. Budynek o skromnej bryle architektonicznej, w otoczeniu starodrzewia doskonale komponuje się na tle krajobrazu Pogórza Dynowskiego. Zbudowany został w konstrukcji zrębowej na kamiennej podmurówce. Ściany zewnętrzne posypane gontem i wzmocnione lisicami, kruchty konstrukcji słupowej oszalowane deskami w pionie z listwowaniem. Dach nad nawą i prezbiterium dwuspadowy, o wspólnej kalenicy. Niepozorny wygląd elewacji kontrastuje z bogactwem wystroju i wyposażenia wnętrza kościoła, szczególnie nawy i prezbiterium, zamkniętego od wschodu trójbocznie. Uwagę zwracają okna w prezbiterium zwieńczone charakterystycznymi dla późnego gotyku łukami w tzw. „ośli grzbiet”. Płaskie stropy (w nawie z zaskrzynieniami) pokryte zostały polichromią z kompozycjami figuralnymi w iluzjonistycznych obramieniach, ściany wewnętrzne podzielone lisicami zdobione malarską dekoracją ramową z płycinami. Tęcza o wykroju prostokątnym, z barokowym krucyfiksem na fazowanej belce opartej na profilowanych wspornikach. Wyposażenie kościoła w przeważającej części o cechach barokowych (ołtarze, ambona, feretrony, obrazy) pochodzi głównie z XVII i XVIII wieku. Jedynym elementem, pochodzącym zapewne z pierwotnego wyposażenia wnętrza, jest kamienna gotycka chrzcielnica, datowana na koniec XV wieku.

Na przestrzeni wieków kościół św. Barbary był wielokrotnie remontowany, przez co zmianie uległa ogólna bryła budynku. W 2. poł. XIX wieku zlikwidowano soboty, dobudowano wieżyczkę na sygnaturkę oraz kruchtę. Kolejna przebudowa obiektu miała miejsce w latach 1885–87. W wyniku remontu przedłużono nawę o ok. 9,5 m w kierunku zachodnim, zmieniono pokrycie dachów z gontu na



Fragment sceny figuralnej na stropie nawy, w odkrywce widoczna starsza polichromia, również scena figuralna

Fragment of a figural scene on the nave's ceiling, an older polychrome in the opencast, also a figural scene



Odkryte zacheuszki z dwóch różnych okresów historycznych na ścianie południowej nawy

Discovered crosses (zacheuszki) from two different historical periods on the wall of the southern aisle

blachę, we wnętrzu wprowadzono podział na trzy nawy za pomocą dwóch rzędów drewnianych słupów. Wówczas też wykonane zostały eklektyczne polichromie autorstwa Jana Tabińskiego, przedstawiające podziały architektoniczne z dekoracją ornamentálną oraz historyzujące sceny figuralne. W 1931 roku malarz Marian Stroński wzbogacił polichromię o cztery kompozycje figuralne w prezbiterium, a także przemałował wnętrze kościoła w technice olejnej, zmieniając jego kolorystykę.

W pierwszej dekadzie XX wieku stan zachowania gotyckiego kościoła w Golcowej był bardzo zły i wymagał pilnych prac remontowo-konserwatorskich. Z uwagi na konieczność ustabilizowania obiektu i zabezpieczenia przed czynnikami atmosferycznymi

Polichromia gotycka odkryta na ścianie południowej nawy za ołtarzem Matki Boskiej

Gothic polychrome discovered on the wall of the southern nave behind the altar of the Virgin Mary



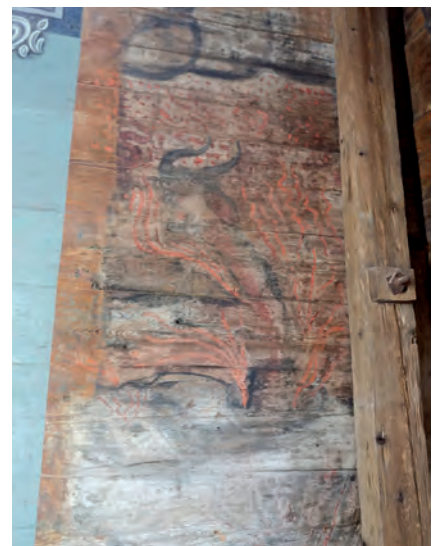
Polichromia gotycka odkryta na ścianie tęczęwej za ołtarzem Matki Boskiej

Gothic polychrome discovered on the rainbow wall behind the altar of the Virgin Mary



Polichromia gotycka odkryta na ścianie tęczęwej za ołtarzem św. Barbary

Gothic polychrome discovered on the rainbow wall behind the altar of St. Barbara



Ściana południowa nawy
po konserwacji

The southern wall of the nave after
conservation

w pierwszej kolejności, w latach 2007–08, wykonane zostały prace konstrukcyjne i zabezpieczające (pod kierunkiem pana Kazimierza Gołdy z Domaradza). W przypadku kościołów drewnianych szczególnie ważnym elementem konstrukcyjnym jest wieniec belek podwalinowych, który z uwagi na swe położenie blisko ziemi (najczęściej na kamiennej podmurówce) jest najbardziej narażony na zawilgocenie, co



może przyczynić się do korozji biologicznej. Z tego też powodu bardzo rzadko w drewnianych, gotyckich kościołach zachowała się oryginalna podwalina. Również w Golcowej belki podwaliny były wtórne, połączone w narożach na „jaskółczy ogon” wykazywały rozluźnienia i znaczny stopień zniszczenia. Przyjęto metodę budowlano-konserwatorską polegającą na wymianie zniszczonych belek podwaliny wraz z przemurowaniem podmurówki kamiennej z wykorzystaniem odzyskanego materiału. Wprowadzenie nowych elementów, tj. belek, wykonano z zachowaniem pierwotnych przekrojów, gatunku materiału, sposobu łączenia i obróbki ciesielskiej, a izolację poziomą położono tradycyjnymi metodami (papa na lepiku). W kolejnych etapach prac wykonano konserwację struktury zrębowej, następnie nową konstrukcją fartucha ochronnego wraz z ołaczeniem oraz nowym gontowym pokryciem. Prace obejmowały również wymianę zniszczonego opierzenia elewacji świątyni. Ściany zrębowe pokryte zostały gontem jodłowym na pojedynczym kryciu, a kruchty pionowym deskowaniem z olistwowaniem.

Szczegółnej staranności wymagały prace przy konserwacji historycznej konstrukcji dachu. Nad prezbiterium i nawą kościoła pw. św. Barbary w Golcowej zachowała się oryginalna, storczykowa więźba dachowa z ciesielskimi znakami montażowymi, pochodząca zapewne z czasu budowy kościoła w 2. poł. XV wieku. Więżba ta jest klasycznym, wręcz podręcznikowym przykładem późnogotyckich rozwiązań konstrukcyjnych dachu nad obiektem sakralnym – jednostorczykowa o wszystkich wiązarach pełnych, których połączenia ciesielskie są kołkowane. Na oryginalnych belkach zachowały się konstrukcyjne znaki ciesielskich w postaci nacięć o długości 3–4 cm dłutem, w ilości odpowiadającej kolejności wiązara, licząc od prezbiterium w stronę zachodnią. Nad rozbudowaną od zachodu częścią korpusu nawowego zachowała się XIX-wieczna więźba dachowa również storczykowa, ale podwójnie zredukowana (podłużnie i poprzecznie), ze storczykiem w co drugim wiązarze.

Z uwagi dużą wartość naukową, historyczną i estetyczną zachowanej więźby dachowej prace budowlano-konserwatorskie były wykonywane ze szczególnym poszanowaniem i zachowaniem zabytkowej substancji. Remont konstrukcji polegający na wymianie zniszczonych fragmentów nie naruszał schematu statycznego, a elementy były wymienione fragmentarycznie i scalone z istniejącym materiałem za pomocą połączeń ciesielskich lub w całości, w przypadku dużego zniszczenia. Z powodu dużego stopnia degradacji drewnianej sygnaturki oraz braku statyczności słupowej konstrukcji (zbutwienie i przegnicie

Ambona po konserwacji

Pulpit after conservation

materiału), konieczna była wymiana całej konstrukcji z zachowaniem oryginalnego kształtu, przekrojów i połączeń ciesielskich. Po wykonaniu remontu konstrukcji więźby dachowej istotną rolę stanowiło pokrycie. W przypadku Golcowej zgodnie z decyzją komisji konserwatorskiej dach kościoła pokryto blach tytano-cynkową na pełnym deskowaniu.

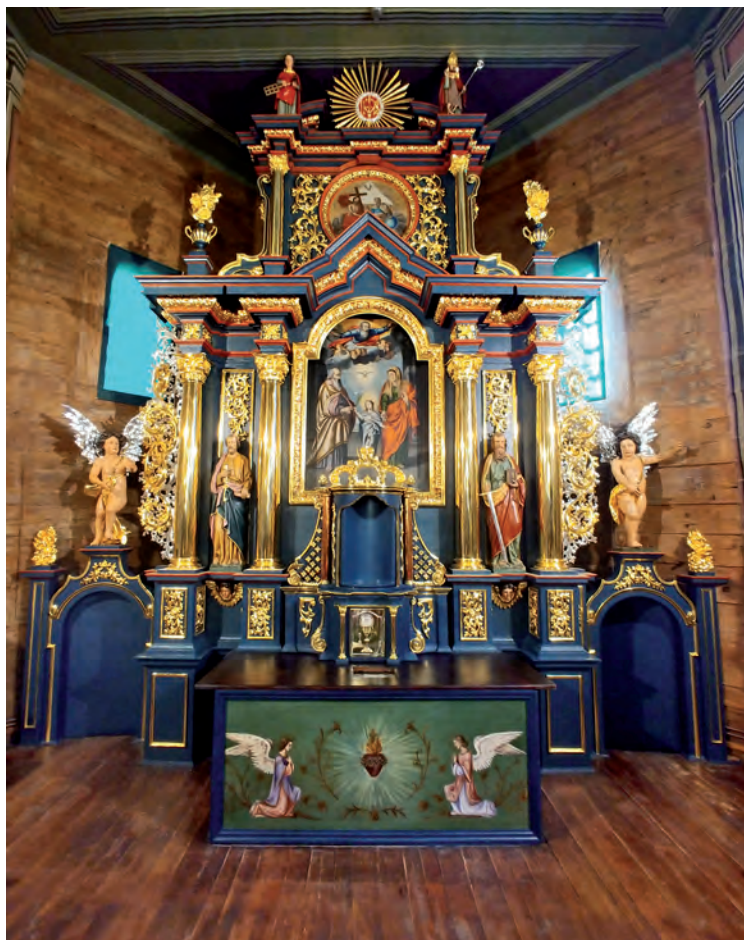
Kolejnym etapem renowacji gotyckiego kościoła w Golcowej były intensywne prace konserwatorskie i restauratorskie we wnętrzu (polichromii i elementów ruchomych zabytkowego wyposażenia), wykonane w latach 2014–18. Z uwagi na wiek budowli (k. XV w.) od samego początku prace wzbudzały duże zainteresowanie zarówno naukowców, konserwatorów, jak i lokalnej społeczności. Skromny z pozoru kościółek na uboczu niewielkiej podkarpackiej wioski krył w sobie wiele tajemnic, stawiając tym samym przed konserwatorami duże wyzwania natury merytorycznej i technologicznej.

W chwili przystąpienia do prac konserwatorskich we wnętrzu kościoła stan zachowania wystroju i wyposażenia był bardzo zły. Poza przekształceniami plastycznymi, dokonanymi ręką człowieka (wtórne reparacje, przemalowania), na stan wszystkich elementów wnętrza świątyni wpłynęły inne czynniki niszczące, takie jak zmiany temperatury i wilgotności (w kościele jest użytkowane centralne ogrzewanie), unoszący się w powietrzu kurz, a także wynikający ze specyfiki drewnianego budulca problem owadzych szkodników. Wszystkie te elementy przyczyniły się do licznych uszkodzeń zabytkowej substancji. Podjęte działania konserwatorskie miały na celu z jednej strony zatrzymanie tego procesu, z drugiej zaś przywrócenie świątyni jej

dawnego splendoru i piękna. Prace konserwatorskie wspierane szeregiem badań, analiz i obserwacji objęły wszystkie elementy wystroju i wyposażenia kościoła. Wnioski z badań zaprezentowane na stosownych komisjach konserwatorskich posłużyły do ustalenia kierunku i sposobu postępowania indywidualnie dla każdego zabytku w odniesieniu do koncepcji estetycznej całego wnętrza.

Ołtarz główny
po konserwacji

The main altar after
conservation



Ołtarz boczny Matki Boskiej po konserwacji
Side altar of the Virgin Mary after conservation



Ołtarz boczny
św. Barbary
po konserwacji

Side altar of St. Barbara
after conservation

Prace wewnątrz kościoła pod kierunkiem pani Barbary Palusieńskiej rozpoczęły się w 2014 roku od badań odkrywkowych na ścianach kościoła. Wielkim zaskoczeniem i odkryciem okazała się oryginalna belka tęczowa z bardzo dobrze zachowaną gotycką dekoracją malarską (od strony nawy ślady napisów w czerwonym obramieniu, od strony prezbiterium dekoracja w postaci roślinnego ornamentu). Badania odkrywkowe ujawniły, że również na ścianach prezbiterium i starszej części nawy zachowały się ślady polichromii z tego samego okresu. Pierwszy etap prac konserwatorskich wykonany w 2015 roku obejmował malowidła na belce tęczowej oraz strop w prezbiterium. Szczególnej staranności i precyzji wymagały czynności przy gotyckiej belce tęczowej, którą odsłonięto spod wtórnych przemalowań i poddano konserwacji zachowawczej z poszanowaniem oryginału.

Od 2016 roku prace konserwatorskie we wnętrzu kościoła pw. św. Barbary były kontynuowane przez pracownię konserwatorską Kompleksowa Konserwacja Zabytków z Rzeszowa pod kierunkiem p. Anety i Macieja Filipów. Dzięki staraniom ks. proboszcza Tadeusza Pikora, a także dofinansowaniu z Regionalnego Programu Operacyjnego Województwa Podkarpackiego na lata 2014–2020, prace mogły być prowadzone całościowo i wielotorowo, równocześnie przy wystroju i wyposażeniu ruchomym wnętrza. Z uwagi na możliwość występowania polichromii gotyckiej w innych częściach kościoła w pierwszej kolejności rozszerzono badania konserwatorskie. Na ścianach absydy za ołtarzem głównym ujawniono zacheuszki oraz motyw dekoracyjny przypominający rodzaj kotary, w górnej części ślady koloru czerwonego na gotyckich obramieniach okien, nad którymi zarysy postaci ludzkich. Ślady scen figuralnych są jednak zachowane zbyt słabo, aby można było zidentyfikować konkretne kompozycje lub postaci. Dużo bardziej rozbudowane sceny odkryte zostały na ścianach za ołtarzami bocznymi w nawie. Wykonane bezpośrednio na drewnie w tonacji czerwieni, czerni i bieli, pochodzą zapewne z czasu budowy kościoła. W narożu ścian za ołtarzem św. Barbary, na ścianie północnej zachowała się scena przedstawiająca diabła w czeluściach piekielnych (scena sądu ostatecznego). Sama postać diabła przedstawiona z profilu $\frac{3}{4}$ z wyraźnymi czarnymi rogami, skierowana w stronę nawy (zachodnim), wyłania się z płomieni. Obok na ścianie tęczowej ślady kolorów i schematycznej kotary. W górnej części pochodzący z okresu XIX-wiecznego remontu napis: *W roku 1887 kościół malowany. Gospodarz Jan Mendyka z Debrzy n. d. 57*. Analogicznie po drugiej stronie nawy, za ołtarzem Matki Boskiej również

odnaleziono gotyckie malowidła utrzymane w podobnej stylistyce i tonacji barwnej. Na ścianie południowej kompozycje figuralno-ornamentalne w układzie pasowym. W górnej części zarysy korpusów dwóch postaci ludzkich w bogato udrapowanych szatach, poniżej ślady napisu (pojedyncze litery) i dzban wypełniony stylizowanymi formami roślin w postaci liści i kiści winnego grona. Na ścianie tęczowej duży kształt draperii w kolorze białym. Badania konserwatorskie ujawniły, że miejscowo (szczególnie za amboną i w absydzie) na gotyckiej dekoracji zachowały się śladowe ilości drugiej warstwy chronologicznej w formie zarysów ornamentów, pochodzącej zapewne z ok. 1589 roku.

Decyzją komisji konserwatorskiej z całej powierzchni ścian absydy oraz w miejscach za ołtarzami usunięto wtórne nawarstwieni, odsłaniając relikty malowideł gotyckich. W pozostałych miejscach, tj. ściany nawy i prezbiterium, pozostawiono niewielkie świadki w formie kwadratowych odkrywek, głównie z dobrze zachowanymi zacheuszkami. Gotyckie polichromie poddano konserwacji zachowawczej, z maksymalnym poszanowaniem zabytkowej substancji. Scalenia kolorystyczne wykonano w niezbędnym zakresie, bez rekonstrukcji większych ubytków. Lokalizacja świadków gotyckich malowideł, subtelnie zasłoniętych w absydzie przez ołtarz główny i w nawie przez ołtarze boczne, nie zaburza estetyki późniejszego wystroju ścian, a jednocześnie stanowi cenne świadectwo historii kościoła.

Ze względu na dużą wartość artystyczną i estetyczną prac konserwatorskim poddane zostały dwie ostatnie warstwy malarskie zachowane na ścianach i stropach. Szczególną wartość przedstawiają kompozycje figuralne na stropie nawy autorstwa Mariana Strońskiego, malowane niczym obrazy sztalugowe na podłożu drewnianym, częściowo w technice lase-runkowej. Decyzją komisji konserwatorskiej ze stropu w nawie i ścian kościoła usunięto wtórne przemalowania do XIX-wiecznej polichromii Tabińskiego, natomiast w partiach przedstawień figuralnych odczyszczono i poddano konserwacji obecnie istniejące sceny autorstwa Mariana Strońskiego. Tym samym dwie polichromie malarskie z różnych okresów historycznych zostały skonsolidowane. Prace konserwatorskie przy polichromii na drewnianym podłożu obejmowały czynności natury technicznej i etycznej. Przeprowadzono oczyszczanie powierzchni ścian i przestrzeni pomiędzy belkami. Z powodu czynnego żerowania owadów szkodników drewna powierzchnię ścian zdezynfekowano i zdezynsekwano, zabezpieczając przed ponowną aktywnością owadów. W miejscach osłabionych fragmentów przeprowadzono impregnację strukturalną.

Między szczeliny i pęknięcia w warstwie drewna wstawiono fleki i forniry z sezonowanego i zabezpieczonego drewna, mniejsze ubytki zakitowano kitem trocinowym. Dzięki uszczelnieniu ścian dużą ilością fleków wyeliminowane zostały przeciągi wietrzne, co odczuwalnie wpłynęło na komfort użytkowania świątyni przez wiernych. Na powierzchni polichromii uzupełniono drobne ubytki zapraw, a kity zaszelakowano. Warstwę malarską utrwalono i zabezpieczono odwracalną żywicą. W obrębie polichromii Tabińskiego uzupełniono ubytki warstwy malarskiej plamą scalającą. W przypadku scen figuralnych i ornamentalnych przeprowadzono punktowanie scalające znakiem graficznym kropką przy użyciu odwracalnych farb restauratorskich.

Dużym wyzwaniem logistycznym i technologicznym dla konserwatorów były prace prowadzone równocześnie przy wyposażeniu ruchomym wnętrza. Takie całościowe i kompleksowe spojrzenie na wszystkie elementy miało też pozytywne strony, gdyż w odniesieniu do wystroju ścian pozwoliło na opracowanie spójnej kompozycyjnie i estetycznie koncepcji konserwatorskiej dla całego wnętrza kościoła. Po wykonaniu badań odkrywkowych okazało się, że wszystkie elementy wyposażenia były wielokrotnie reparowane i przemalowane, przez co zatraciły szlachetną formę oraz kolorystykę. Ołtarz główny o renesansowej, harmonijnej stylistyce został powiększony o boczne przęsła i zwieńczenie, dlatego układ nawarstwień oraz pierwotna kolorystyka poszczególnych elementów różniła się

między sobą. Najwięcej oryginału zachowało się na ołtarzach bocznych pw. Matki Boskiej i św. Barbary w nawie. W pierwszej warstwie chronologicznej na drewnianej strukturze ołtarzy odnaleziono polichromię w kolorze ciemnogrzanatowym z cynobrowymi pasami na lamówkach. Druga warstwa to niemalże powtórzenie pierwszej, z tym że czerwone lamówki są ciemniejsze i mają szerszy zasięg. Obie warstwy granatu przenikały się wzajemnie, a ta pierwotna zachowana jest szczątkowo w stosunku do dobrze zachowanych monochromii z drugiej warstwy. Kolejne warstwy przemalowań to ugry i zieleń całkowicie zmieniające



Widok ogólny na elewację frontową i północną

General view on the front and northern elevations



Widok ogólny od strony prezbiterium

General view from the presbytery side

pierwotny zamysł kolorystyczny. Na podstawie badań konserwatorskich ustalono też pierwotną kolorystykę oraz zakres kolejnych przemalowań na ołtarzu bocznym Dzieciątka Jezus, ambonie i prospekcje organowym.

Elementy ruchomego wyposażenia wnętrza (ołtarze boczne, ambona, chrzcielnica, rzeźby i obrazy) zdemontowano i przewieziono do pracowni konserwatorskiej, gdzie zapewniono odpowiednie warunki klimatyczne, podobne do panujących w kościele. Jedynie ołtarz główny i prospekt organowy ze względu na budowę konstrukcyjną pozostawiono *in situ*. Wszystkie drewniane elementy wyposażenia poddano konserwacji technicznej, obejmującej standardowe czynności konserwatorskie: trucie owadobójcze, impregnację, wymianę najbardziej zdegradowanych, spróchniałych fragmentów, flekowanie i uzupełnianie ubytków drewna. Brakujące elementy konstrukcji i stolarki zostały zrekonstruowane w drewnie odpowiedniego gatunku na podstawie zachowanego oryginału. Odkryte pierwotne polichromie ołtarzy zostały pieczołowicie odsłonięte a ubytki uzupełnione.

O wiele bardziej problematyczna okazała się konserwacja estetyczna poszczególnych elementów. Odkryte pierwotne polichromie ołtarzy zostały pieczołowicie odsłonięte, a ubytki scalone kolorystycznie. O ile w przypadku ołtarzy komisja konserwatorska zaleciła powrót do oryginału (polichromii w kolorze ciemnogranatowym, z cynobrowymi pasami na lamówkach), to w przypadku ambony ustalono, że lepszym rozwiązaniem będzie eksponowanie drugiej z kolei warstwy chronologicznej w kolorze cynobrowym ze złotym żyłkowaniem. Na prospekcje organowym natomiast zalecono odsłonięcie i konserwację mazerunku odnalezionego w pierwotnej warstwie kolorystycznej. Detale snycerskie z ołtarzy, ambony i prospektu, pierwotnie złoczone złotem karatowym, w późniejszych okresach w różnym stopniu pokryte zostały imitacją złocień i srebrzeń – szlagmetalem. Dlatego zdecydowano o usunięciu wtórnych imitacji złocień i przywróceniu na wszystkich ornamentach szlachetnej techniki w postaci złocień karatowych na odpowiednio opracowanych gruntach i pulmentach, z podziałem na maty i polery. Na ołtarzach bocznych odkryto i zakonserwowano oryginalne antepedia.

Odrębnym zagadnieniem w pracach konserwatorskich przy wyposażeniu kościoła w Golcowej były obrazy zarówno ołtarzowe, jak też luźno wiszące na ścianach (Matka Boża Jackowa z 1768 roku, św. Barbara z 1850 roku, św. Jacek z przełomu XVII/XVIII wieku i św. Stanisław Kostka z końca XVII wieku). Podczas konserwacji ujawniono wiele nieznanych dotąd szczegółów, chociażby podpisów

i inskrypcji. Przykładem jest obraz przedstawiający Matkę Bożą z Joachimem i Anną z ołtarza głównego, na którego odwrociu zachował się napis wykonany ołówkiem: *tyń obraz odnowił Jan Mendyka z Golcowy z Debrzy w roku 1882 6/9 ty 1882 malowany był 1624*. Wszystkie obrazy poddano czynnościom konserwatorskim dostosowanym odpowiednio do rodzaju podobrazia i stanu zachowania warstwy malarskiej. Dzięki oczyszczeniu z pociemniałego werniksu, wadliwych kitów i nawarstwień oraz scaleniu kolorystycznemu obrazy odzyskały pierwotną, jasną kolorystykę, a także czytelność i szlachetność kompozycji malarskiej.

Prace konserwatorskie wykonane w ramach projektu obejmowały także wiele innych elementów wyposażenia wnętrza, m.in. kamienną chrzcielnicę z piaskowca pochodzącą z k. XV wieku z drewnianą, barokową, złożoną nakrywą z ok. 1720 roku, wolno stojące rzeźby Matki Boskiej i Chrystusa Zmartwychwstałego, krucyfiksy z belki tęczowej i zakrystii, feretrony, konfesjonał i żyrandol w formie pająka.

Ostatnim etapem prac przy kościele św. Barbary, wykonanych już poza projektem w latach 2019–2020, była konserwacja drewnianych drzwi i ścian wewnętrznych przedścionków.

Zrealizowane w ciągu ostatnich lat badania i prace konserwatorskie w gotyckim kościele całkowicie odmieniły charakter wnętrza. Odkrycie i subtelne ukazanie gotyckich polichromii przyczyniło się do wyeksponowania średniowiecznej wartości zabytku przy jednoczesnym poszanowaniu historycznych nawarstwień malarskich. Dzięki decyzji o powrocie do pierwotnych rozwiązań kolorystycznych na ołtarzach, ambonie i innych elementach wyposażenia, wnętrze kościoła odzyskało historyczny oraz wysoki poziom estetyczny i artystyczny, pozytywnie wpływający na pielęgnowany w świątyni kult religijny.

Wnętrze kościoła parafialnego w Golcowej jest znakomitym przykładem zachowania oraz przenikania się stylów od XV do XX wieku, tworząc spójną i harmonijną całość. Gotycka bryła architektoniczna z zachowaną formą okien i drzwi, malarski wystrój ścian oraz wyposażenie wnętrza potęgują jedyne w swoim rodzaju historyczny klimat, który w połączeniu z malowniczą lokalizacją kościoła stanowi o wyjątkowej wartości zabytku na arenie drewnianej architektury Podkarpacia.

Maciej Filip

konserwator dzieł sztuki

Aneta Filip

konserwator dzieł sztuki

Bernardeta Popek-Olszowa

historyk sztuki, badacz architektury



Rood beam crucifix after conservation

Krucyfiks z belki tęczęwej po konserwacji

Restoration works in the wooden Gothic church of St. Barbara and the Nativity of the Blessed Virgin Mary in Golcowa

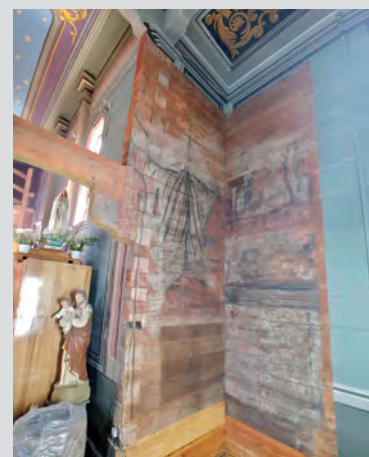
Church of St. Barbara in Golcowa probably dates back to the 15th century and is a valuable example of wooden Gothic sacred architecture. Over the centuries it was renovated many times, which changed the shape of the building and the interior design. In the first decade of the 21st century the condition of the church was very bad and required urgent renovation and conservation works. Firstly, in the years 2007–2008, construction and protection works were performed. They included replacement of damaged ground beams, maintenance of the carcass structure and shingle facade, maintenance of the original gothic roof truss and replacement of the roof covering. The next stage was conservation and restoration work in the interior (polychrome and moving parts of historic equipment). It began in 2014 with opencast research and conservation of the chancel ceiling. The original rood beam with a very well-preserved Gothic painting decoration turned out to be an important discovery. From 2016 conservation works were carried out comprehensively, simultaneously with the interior design and furnishings. Continued opencast research revealed traces of polychrome on the walls of the chancel and the older part of the nave, and even entire gothic painting compositions. These paintings have undergone diligent conservation with the utmost respect for the historic substance. In addition, maintenance works were carried out on the polychromes covering the entire interior from the 19th and 20th centuries. At the same time conservation work was carried out on the movable furnishings of the church: altars, the pulpit, organ prospect, baptismal font, sculptures and paintings. After carrying out opencast research, it turned out that the elements of the equipment had been renewed many times. Most of the original matter has been preserved on the side altars of the Our Lady and St. Barbara in the nave. The exposed polychromes of the furnishings were carefully exposed and color-merged. The paintings have undergone conservation activities adapted to the type of surface and the state of preservation of the painting layer. The last stage of works on the church executed in 2019–2020, was the conservation of wooden doors and internal walls of the vestibules. The conducted research and conservation work completely changed the character of the interior of the church, which was restored to its high aesthetic value, while at the same time making the historical layers visible.

Maciej FILIP
Aneta FILIP
Bernardeta POPEK-
-OLSZOWA



Gothic polychrome discovered on the walls in the north-eastern corner of the nave behind the altar of St. Barbara

Polichromia gotycka odkryta na ścianach w narożu północno wschodnim nawy za ołtarzem św. Barbary



Gothic polychrome discovered on the walls in the south-eastern corner of the nave behind the altar of the Virgin Mary

Polichromia gotycka odkryta na ścianach w narożu południowo wschodnim nawy za ołtarzem Matki Boskiej

Problematyka konserwatorska elementów wyposażenia byłego kościoła parafialnego w Średniej Wsi

Łucja
BRZOSZOWSKA

Konserwacja i retusz oryginalnych, XVIII-wiecznych srebrzeń laserowanych

Fot. 1. Kościół Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Średniej Wsi

Photo 1. Church of the Nativity of the Blessed Virgin Mary in Średnia Wieś

Historia byłego kościoła parafialnego w Średniej Wsi sięga XVI wieku, kiedy to wybudowano kaplicę obrządku łacińskiego w sąsiedztwie zespołu dworsko-parkowego.

Nieco później, w roku 1607, kaplica ta została przekształcona na zbór protestancki. Od końca wieku XVII ponownie użytkowana przez Kościół Zachodni, w tym też czasie ustanowiono w niej filię parafii w Hoczwi. Większość obecnych elementów wyposażenia świątyni powiązana jest z osobą fundatorki, Katarzyny z Oraczewskich Balowej, herbu Gozdawa. Wyjątek stanowią drewniane odrzwia w kształcie oślego grzbietu, jedyny element, który pozostał prawdopodobnie po pierwszej kaplicy dworskiej.

Bogate wyposażenie kościoła związane jest z datą fundacji w roku 1727 i obejmuje ołtarz główny z wizerunkiem maryjnym w polu głównym (fot. 2), dwa ołtarze boczne – św. Stanisława Biskupa i św. Katarzyny (fot. 3) oraz polichromię ścian i stropu świątyni. Wszystkie trzy nastawy ołtarzowe wyprodukowane zostały przez ten sam warsztat snycerski, wiązany stylistycznie z wykonawcami dekoracji rzeźbiarskich dla fary krośnieńskiej. Ołtarz główny jest jednoprzęsłowy, czterokondygnacyjny i wyposażony w boczne bramki. Mensa jest murowana i umieszczona w obudowie skrzyniowej. Oba ołtarze boczne są trójkondygnacyjne i jednoprzęsłowe. W efekcie prac konserwatorsko-restauratorskich, przeprowadzonych przy elementach wyposażenia kościoła w latach 2016–2022, stwierdzono, że większość obrazów sztalugowych wykonana została prawdopodobnie przez ten sam warsztat malarski. Polichromia ścian nawy głównej oraz prezbiterium składa się z podziałów architektonicznych, a stropy wypełniają iluzjonistyczne medaliony wielolistne. Kaplica jest unikatowym reliktem katolickiej kultury dworskiej w regionie Podkarpacia, o wyjątkowo spójnym wystroju wnętrza i ze stosunkowo dobrze zachowanymi elementami wyposażenia.





Fot. 2. Ołtarz główny z byłego kościoła parafialnego w Średniej Wsi

Photo 2. The main altar from the former parish church in Średna Wieś

Fot. 3. Ołtarz pw. św. Katarzyny z byłego kościoła parafialnego w Średniej Wsi

Photo 3. The altar of St. Catherine from the former parish church in Średna Wieś

Snycerka ołtarzy z kościoła w Średniej Wsi prezentuje spójność rozwiązań technologicznych, które uznać można za cechy charakterystyczne dla warsztatu odpowiedzialnego za ich wykonanie. Forma rzeźbiarska wykazuje jednak pewne zróżnicowanie formalne, które wskazywałoby na większą liczbę wykonawców. Do podstawowych cech techniki wykonania struktur snycersko-stolarskich należałoby uznać:

- pewną niedbałość warsztatową – warstwy gruntu kredowo-klejowego są w zagłębieniach i na odwrocie rzeźb bardzo nierównomiernie i szybko naniesione; zaobserwowano partie, w których zaprawa pozostawiona została w grudkowatej, niehomogenicznej postaci;
- ograniczenie w zastosowaniu złota płatkowego – wszystkie dekoracje pozłotnicze obu ołtarzy bocznych wykonane są przy zastosowaniu płatka srebra zdobionego laserunkami; płatek złota położony jest jedynie w dwóch miejscach na ołtarzu głównym: na trzonach kolumn oraz na szatach figury Boga Ojca;
- polichromia stolarki ołtarzy wykonana zasadniczo w dwóch kolorach kontrastowych – gama błękitów i jasnych czerwieni.

Cechy formalne obiektów wskazywałyby na przynajmniej dwóch wykonawców snycerki. Rzeźby z ołtarza bocznego pw. św. Stanisława Biskupa oraz z ołtarza głównego charakteryzuje nieco wyższy poziom wykonania niż snycerkę ołtarza św. Katarzyny. Tę ostatnią charakteryzuje nieco większa „ludowość” form rzeźbiarskich, silne uproszczenie rysów twarzy, mięsiste usta oraz schematyczne opracowanie nosa, draperii i pukli włosów (patrz



fot. 4–5). Pomimo różnic dłuta polichromie na wszystkich trzech ołtarzach wykonane zostały w dokładnie ten sam sposób, przy zastosowaniu tych samych materiałów i technik.

Obrazy olejne z pól głównych wykazują silne analogie formalne i technologiczne z trzema obrazami sztalugowymi, wchodzącymi w skład wyposażenia świątyni. Obiekty te przedstawiają kolejno: Madonnę z Dzieciątkiem z pola centralnego ołtarza, wizerunki świętego Stanisława Biskupa i świętej Katarzyny z ołtarzy bocznych, Matkę Bożą Jackową, Czarną Madonnę oraz Matkę Bożą z Dzieciątkiem. Wszystkie wykonano w technice olejnej na płótnie o grubym splocie. Wszystkie wykonano na ciemnych podmalowaniach w kolorze brązu, kładzionych w cienkiej i dość równomiernej warstwie. Technika malarska ich wykonania polega na wykorzystaniu ciemnego podkładu w partiach tła, cieni i półtonów oraz na wprowadzeniu kryjących światła i kontrastowych kolorów, w wielu miejscach wykonanych impastowo. Zaobserwowano liczne analogie w sposobie malowania fizjonomii postaci, szczegóły opracowania oczu, brwi i nosów są bardzo zbliżone.

Ciekawostką stanowi obraz Matka Boża Jackowa zaopatrzony u dołu w następującą inskrypcję:

*Obraz Naswientszej Pannej w Przemj
(...) ikanow \ Cudami styniąncj O.d.S. JA
(...) wyniesionj*

Wizerunek Matki Bożej Jackowej jest malarским przedstawieniem alabastrowej rzeźby średniowiecznej, najprawdopodobniej powstałej w warsztatach północnoniderlandzkich pod koniec XV wieku. Figura ta otoczona jest kultem, uznana za cudowną i czczona w przemyskiej katedrze od ponad 300 lat. Losy tej rzeźby powiązane są z postacią św. Jacka Odrowąża (patrona dominikanów polskich), który miał przywieźć statwę z Kijowa do klasztoru

oo. Dominikanów w Przemyślu w roku 1240. W inskrypcji zastosowano charakterystyczne *y z dierezą* – *ÿ*, stosowane w tym przypadku jako fonetyczny odpowiednik współczesnego *j* lub *y*.

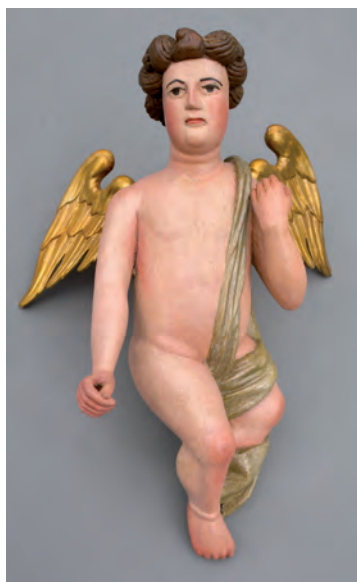
Wszystkie te obiekty składają się na kolekcję ciekawą, o spójnym programie ikonograficznym – z dominującym wątkiem maryjnym (odpowiadającym wezwaniu świątyni – Narodzenia Najświętszej Marii Panny) oraz z ołtarzami bocznymi przywołującymi imiona fundatorów – Katarzyny Balowej po stronie prawej i Stanisława II z Hoczwi Bala po stronie lewej (ur. w roku 1678, zm. 1733; urzędnik i dygnitarz ziemski sanocki).

W herbie tego starego rodu widnieć miała biała lilia na czerwonym polu. Według profesora Dąbkowskiego protoplaści Katarzyny i Stanisława pochodzili z węgierskich Niemców, osiedlonych na Podkarpaciu w roku 1361 z nadania króla Kazimierza Wielkiego¹. Motyw lilii andegaweńskiej pojawia się we wnętrzu kościelnym na tkaninach zdobiących fronty mens ołtarzowych (fot. 6) oraz na ażurowym koszyku czary repusowanego w srebrze i złocie kielicha.

Pewne analogie w programie ikonograficznym oraz w szczegółach wykonania odnaleziono w wyposażeniu świątyni w Średniej Wsi i w Golcowej. Kościół parafialny pw. św. Barbary w Golcowej odznacza się przede wszystkim niemal identyczną ornamentyką snycerki i kolorystyką polichromii zdobiącej zespół ołtarzy i ambony. Również i tutaj mamy do czynienia z dominacją błękitu i jasnej czerwieni. Ołtarz boczny pw. św. Barbary oraz ołtarz maryjny z Golcowej mają polichromię struktury stolarskiej w kolorze błękitu i listewki jasnoczerwone – uderzająco podobne do ołtarzy bocznych z kościoła w Średniej Wsi. Niemal identyczne są niektóre elementy snycerskie z motywem rozety, zamontowane na nastawach ołtarzowych obu kościołów, w prostokątnych polach obramionych przez jasnoczerwone listewki. Polichromia ambony z Golcowej utrzymana jest w tonacji jasnej czerwieni, bardzo podobnej do warstwy malarskiej na strukturze stolarskiej ołtarza głównego z Średniej Wsi. Mensy ołtarzowe w przypadku obu ołtarzy bocznych dekorowane są czerwonymi tkaninami z motywem lilii i z anagramem maryjnym. Potwierdzałyby to przypuszczenie, że tkaniny z kościołów w Średniej Wsi i Golcowej

¹ P. Dąbkowski, *Szkice z życia szlachty ziemi sanockiej w XV wieku*, Lwów 1923.

Fot. 4. Anioł ze szczytu ołtarza pw. św. Stanisława
Photo 4. Angel from the top of the altar of St. Stanislaus the Bishop



Fot. 5. Anioł ze szczytu ołtarza pw. św. Katarzyny
Photo 5. Angel from the top of the altar of St. Catherine

stanowią oryginalne elementy wyposażenia, wykonane również w XVIII wieku. W skład wyposażenia kościoła św. Barbary wchodzi ponadto obraz olejny na płótnie z przedstawieniem Matki Bożej Jackowej (datowany na 1768 rok), z inskrypcją w dolnej części obrazu, z nieco innym tekstem niż w Średniej Wsi, napisanym bez użycia y z dierezą. Również inne wizerunki z kościoła w Golcowej – między innymi obrazy z postaciami św. Jacka czy św. Stanisława Kostki wykazują liczne analogie formalne z malarstwem sztalugowym ze Średniej Wsi. Ołtarze św. Barbary i Matki Boskiej Nieustającej Pomocy datowane są na rok 1628, z przebudowami wykonanymi w roku 1720 (ołtarze ze Średniej Wsi datowane są na rok 1727).

Prace konserwatorsko-restauratorskie przy elementach wyposażenia świątyni w Średniej Wsi rozpoczęte zostały w roku 2016 i trwają po dziś dzień. Wszystkie ołtarze wykazywały ślady zaawansowanego ataku drewnojadów, a ich polichromie zostały lokalnie przemalowane w latach sześćdziesiątych lub osiemdziesiątych XX w. Prawdopodobnie w tym czasie wykonano niektóre rekonstrukcje elementów snycerskich nastaw.

W związku z tym, że warstwy wtórne zostały w wielu partiach ołtarzy naniesione na oryginał, zdecydowano się – tam, gdzie to możliwe z technologicznego punktu widzenia – na ostrożne usunięcie ich i odsłonięcie oryginalnej polichromii. Decyzję tę umotywowano niskim poziomem wykonania niektórych rekonstrukcji oraz odejściem od oryginalnej kolorystyki ołtarzy. Zaobserwowano następujące rodzaje interwencji na powierzchni polichromii konserwowanych nastaw ołtarzowych:

- płatek aluminium naniesiony lokalnie na oryginalne srebrzenia pokryte jasnym w odcieniu szelakiem;
- płatek aluminium przyklejony lokalnie na ubytkach laserowanych srebrzeń – cała powierzchnia (łącznie z widocznym oryginałem) pokryta następnie wtórną warstwą grubo naniesionego szelaku, zieleni, błękitu lub czerwieni akrylowej / olejno-żywicznej;
- płatek aluminium laserowany szelakiem, farbą akrylową lub olejno-żywiczną w kolorze zieleni, błękitu lub czerwieni, całkowicie przykrywający powierzchnię oryginalnych srebrzeń;
- przemalowania w partii karnacji i włosów – wykonane farbą rozpuszczalną w wodzie, miejscowo akrylem;
- przemalowania w partii czerwonych listewek – ciemna czerwień, prawdopodobnie farba akrylowa;
- rekonstrukcje niebieskich marmoryzacji – w obrębie ubytków.



W przypadku każdej ze wzmiankowanych interwencji zastosowano inne metody postępowania. Płatek aluminium, naniesiony bezpośrednio na oryginalne srebrzenia, usunięto za pomocą skalpela i pod powiększeniem. Tam, gdzie płatek wtórny był mocno zespolony z oryginałem – w związku z tym, że został on dodatkowo pokryty warstwą wtórnego szelaku – zastosowano żel rozpuszczalnikowy z n-metylo 2-pirolidyny, wykonany według receptury:

2 g Carbopolu
 22,62 g Ethomeen C25
 100 ml n-metylo 2-pirolidyny
 8,05 ml wody dejonizowanej².

Żel наносzono na powierzchnię wtórnego aluminium i szelaku za pośrednictwem bibuły japońskiej. Preparat czyszczący pozostawiano pod przykryciem (warstwa folii Melinex) na 7 minut i następnie usuwano z powierzchni bibułę z żelem. Czyszczony fragment przemywano izopropanolem, a następnie zmiękczoną warstwę aluminium i szelaku usuwano skalpelem. Obie te metody pozwoliły na minimalną utratę oryginalnego płotka srebra i XVIII-wiecznych laserunków tam, gdzie warstwy te zachowały się. Alternatywnie warstwę szelaku wtórnego ścieniano mieszaniną rozpuszczalników: aceton: ksylen: etanol: n-metyl 2-pirolidyna (w proporcji 1:1:3:2)³, a następnie usuwano warstwę wtórnego aluminium mechanicznie, za pomocą skalpela. Efekt opisanych wyżej metod usuwania warstw wtórnych pozwolił na zachowanie oryginału w stopniu zadowalającym (patrz fot. 7) i lokalnie umożliwił

Fot. 6. Tkanina z frontu mensy ołtarza pw. św. Stanisława Biskupa

Photo 6. The fabric of the front of the mensa of the altar of St. Stanislaus the Bishop

² Wszystkie receptury zastosowanych żeli rozpuszczalnikowych pochodzą z: *Modular Cleaning Program* Ch. Stavroudisa, bezpłatnej bazy danych i systemu oczyszczania dzieł sztuki z nawarstwień; patrz: https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/teaching/caps_downloading_mcp.pdf

³ O mieszaninie tej jako przydatnej w razie potrzeby ścienienia warstw starego szelaku: Ch. Stavroudis, J. Ly, D. Williams, *Solvents and Hansen Space in the MCP, something new and useful*, w: WAAC Newsletter, Vol. 1, Nr 3, ss. 11–15.

Fot. 7. Figura św. Wawrzyńca z ołtarza pw. św. Stanisława Biskupa w trakcie usuwania wtórnego płátka aluminium



Photo 7. The figure of St. Lawrence from the altar St. Stanislaus the Bishop in the process of removing the secondary aluminum flake

Fot. 8. Figura Boga Ojca z ołtarza głównego w trakcie oczyszczania z zabrudzeń powierzchniowych i przemalowań



Photo 8. A figure of God the Father from the main altar during cleaning of surface dirt and repainting

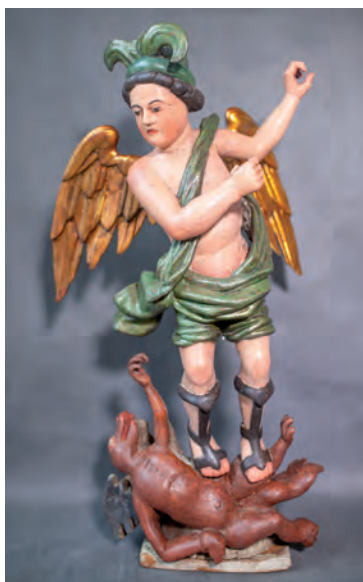
on minimalną interwencję w ramach późniejszych zabiegów restauratorskich.

Nieco inaczej przedstawia się problem usuwania warstw w partii zielonych laserunków na srebrze. Jeżeli wtórna zieleń wykonana została w technice akrylu, jest ją dużo łatwiej usunąć z powierzchni zielonego laserunku oryginalnego metodami mechanicznymi (patrz fot. 9). W przypadku warstw aluminium z laserunkami olejno-żywicznymi, nawarstwienia wtórne usuwane były metodami mechanicznymi, po wstępnym zmiękczeniu żel z acetonu i alkoholu benzylowego, wykonanym według receptury:

- 50 ml acetonu
- 12,5 ml alkoholu benzylowego
- 0,5 g Carbopolu
- 2,58 g Ethomeen C25
- 6,25 ml wody dejonizowanej.

Fot. 9. Figura św. Michała Archaniola ze szczytu ołtarza pw. św. Stanisława Biskupa, stan po usunięciu wtórnego płátka aluminium i laserunków

Photo 9. The figure of St. Michael the Archangel from the top of the altar St. Stanislaus the Bishop, the condition after the removal of the secondary aluminum flake and glazes



Podobnie jak przy zastosowaniu żelu z n-metylo 2-pirolidyny wykorzystano warstwę bibuły japońskiej w celu ułatwienia i przyspieszenia procesu wymywania substancji z powierzchni polichromii. Oczyszczane miejsce przemywano wacikami nasączonymi izopropanolem.

Usuwanie z warstwy karnacji przemalowań i ekstensywnych retuszy wykonanych w technice wodnej nie nastęrczało problemów natury technologicznej. Środek wodny zastosowany do usunięcia zabrudzeń i przemalowań z twarzy, rąk i włosów figury Boga Ojca z ołtarza głównego składał się z wody dejonizowanej o pH 7,5, z dodatkiem Ecosurfu EH-6 (środek powierzchniowo czynny) i kwasu cytrynowego (chelator)⁴. Mieszanina ta pozwoliła w sposób łagodny i kontrolowany usunąć przemalowania i brud, który lokalnie był bardzo silnie zespolony z warstwą malarską (patrz fot. 8). Oczyszczenie rzeźby czystą wodą destylowaną nie okazało się możliwe w tym przypadku.

Nieco trudniejszym zadaniem okazało się usuwanie jasnoróżowego przemalowania z warstwy karnacji na figurze św. Jana z ołtarza głównego. Zastosowano tu dwa żele rozpuszczalnikiowe, ten z Shellsolu D40 i izopropanolu, zmieszany z żel z acetonowym w proporcji 1:1. Oba żele wykonano według receptur:

Żel Shellsol D40 – izopropanol

- 2 g Carbopolu
- 7,63 g Ethomeen C12
- 25 ml Shellsol D40
- 10 ml izopropanolu
- 1,9 ml wody dejonizowanej

Żel acetonowy

- 4 g Carbopolu
- 22,62 g Ethomeen C25
- 200 ml acetonu
- 10,06 ml wody dejonizowanej.

Sposób stosowania żelu był analogiczny (bibuła japońska jako warstwa pośrednia oraz folia Melinex na powierzchni żelu), z tą różnicą, że czas działania został wydłużony do 15 min. Efekty usuwania przemalowania akrylowego okazały się bardzo dobre. Pomimo bardzo złego stanu zachowania polichromii pod warstwą wtórną, każdy ocalony fragment oryginału udało się odzyskać i zabezpieczyć.

Czerwone listewki na strukturze nastawy zostały przemalowane ciemnoczerwoną

⁴ Podobnie jak w przypadku żeli rozpuszczalnikowych, wszelkie receptury opracowane zostały przez Ch. Stavroudisa w *Modular Cleaning Program*.

Fot. 10. Figura św. Michała Archaniola ze szczytu ołtarza pw. św. Stanisława Biskupa, stan po ukończeniu prac konserwatorskich

Photo 10. Figure of St. Michael the Archangel from the top of the altar St. Stanislaus the Bishop, state after completion of conservation works

Fot. 11. Figura Boga Ojca z ołtarza głównego, stan po usunięciu wtórnego płátka aluminium i laserunków

Photo 11. Figure of God the Father from the main altar, after removal of the secondary aluminum flake and glazes

farbą. Część z nich zastąpiono rekonstrukcjami pomalowanymi tą samą, wtórną warstwą malarską. Na oryginalnych elementach stolarki odsłonięto jasnoczerwoną warstwę pierwotnej polichromii za pomocą acetonu. Jeżeli chodzi o błękitne marmoryzacje, partie zrekonstruowane pozostawiono z uwagi na ich zadowalającą jakość wykonania oraz lokalizację interwencji głównie w obrębie odtworzonych elementów snycerki.

Zabieg usuwania warstw wtórnych z nastaw ołtarzowych postawił nas przed problemem wykonania uzupełnień srebrzeń laserowanych i ich scalenia z wysepkami pieczołowicie odsłoniętego oryginału. Kolejnym zagadnieniem jest konserwacja estetyczna zachowanych laserunków, które nie zachowały przezroczystości i dotrwały do naszych czasów w postaci pociemniałych i kryjących warstw, spod których nie prześwituje już płatek srebra (fot. 11). Dostrzeżono tu konieczność dostosowania ingerencji konserwatorskiej do tkanki pierwotnej i odtworzenia efektu naturalnej patyny czasu w obrębie wykonanych przez nas uzupełnień.

Retusz wykonano w technice warstwowej. Po usunięciu warstw wtórnych z oryginalnego płátka srebrnego i laserunku, wykonywano zabezpieczenie warstwą 5% Paraloidu B82 w ksylenie. Uzupełnienia ubytków laserunku wykonywano następnie w technice akwareli. W celu odtworzenia metalicznego charakteru srebrzeń laserowanych wykonano retusz srebrem w proszku w technice *tratteggio*. Mikroskopijne kreseczki srebra wmalowano w scalenie kolorystyczne akwarelą. Spoiwem tych retuszy był 4% Paraloid B72, rozpuszczony w mieszaninie izopropanolu i ksylenu w proporcji 2:1. Ostatnia, końcowa warstwa laserunku wykonana została z pigmentów oraz 20% roztworu Laropalu A81 w mieszaninie izopropanolu z Shellsolem T w proporcji 2:1 (patrz fot. 9, 10). Technika ta pozwala na wykonanie delikatnych retuszy w partiach, w których laserunki utraciły swoją przezroczystość. Postępowanie jest w tym przypadku analogiczne, akwarela zastosowana jest do pierwszego scalenia kolorystycznego. Następnie wprowadza się retusz kreszczkami srebra na całej powierzchni laserunku. *Tratteggio* musi być wykonywane niezbyt gęsto, umożliwia to bowiem subtelne podkreślenie oryginalnej kolorystyki warstwy. Podobnie jak w przypadku uzupełnień, laserunek z Laropalu, z niewielkim dodatkiem pigmentów, naniesiony jest na całą powierzchnię retuszowanego fragmentu. Powoduje to delikatne podbarwienie



kreszeczek srebra. Efekt estetyczny, uzyskany dzięki zastosowaniu takiego warstwowego rozwiązania, jest odwracalny oraz bardzo harmonijny i umożliwia estetyczne scalenie ubytków z oryginałem oraz podkreślenie charakteru warstw, niegdyś półprzezroczystych, obecnie już nieprzezroczystych (patrz fot. 11, 12).

Retusz w partii karnacji, włosów oraz czerwieni i błękitów struktury ołtarzowej wykonano w technice akwareli, drobną kreszczką *tratteggio*. Gdzieśkolwiek zastosowano również kreszczki srebra laserowane pigmentowanym Laropalem (imitującym kolor szelaku) oraz złoto w proszku. Techniki retuszu zastosowane do scalenia kolorystycznego konserwowanych elementów wyposażenia umożliwiły wykonawcom imitację patyny, naturalnie pojawiającej się na obiektach zabytkowych wraz z upływem lat.

Wszystkie obrazy sztalugowe znajdujące się w zbiorach świątyni w Średniej Wsi zostały, prawdopodobnie w latach sześćdziesiątych lub osiemdziesiątych, zdublowane na masę woskowo-żywiczną. Z uwagi na to, że dublaż ten jest stabilny i na brak poduszek powietrza pomiędzy tkaniną oryginalną a dublażową w każdym z obiektów, zdecydowano się na pozostawienie tej ingerencji. Źle wykonane, odpajające się kity kredowo-klejowe na obrazie *Matka Boża Jackowa* spowodowały konieczność usunięcia większości z nich. Pociemniałe i nieprecyzyjnie wykonane retusze również zdecydowano się zmyć żelem

Fot. 12. Figura Boga Ojca z ołtarza głównego, stan po ukończeniu prac konserwatorsko-restauratorskich

Photo 12. Figure of God the Father from the main altar, condition after completion of conservation and restoration works



Fot. 13. Obraz z wizerunkiem Matki Bożej Jackowej, inskrypcja po ukończeniu prac konserwatorsko-restauratorskich

Photo 13. Painting with the image of Our Lady of Jack, inscription after completion of conservation and restoration works

rozpuszczalnikowym z acetonu i alkoholu benzyloвого (skład i metoda aplikacji j.w.). W efekcie odkryto nieco więcej szczegółów inskrypcji u dołu kompozycji oraz dostrzeżono ciekawe detale tekstu, nieważnie przemalowane w ramach poprzedniej ingerencji – między innymi zastosowanie charakterystycznego z dierezą (fot. 13).

Były kościół parafialny w Średniej Wsi posiada w swych zbiorach obiekty niezwykle, stanowiące świadectwo osiemnastowiecznej kultury szlacheckiej na terenie Podkarpacia. Jego unikatowość polega na jednolitości wyposażenia, prawdopodobnie zamówionego kompleksowo w jednym warsztacie snycersko-stolarsko-malarskim, przez znanych nam ze źródeł fundatorów. Metody konserwacji opisane w niniejszym artykule mają na celu ponowne wyeksponowanie zachowanych fragmentów oryginalnej polichromii i snycerki ołtarzy oraz obrazów, jak również dostosowanie partii wtórnych do pierwotnego aspektu dzieła.

Załącznik A

Żele rozpuszczalnikowe, zastosowane do usuwania warstw wtórnych wykonano zgodnie z instrukcjami dostarczonymi przez *Modular Cleaning Program*. Poniżej umieszczamy ich receptury.

Żel rozpuszczalnikowy z n-metylo 2-pirolidyny

W celu wykonania 200 ml żelu należy odmierzyć 200 ml n-metylo 2-pirolidyny i odłożyć na bok. Ważymy 4 g Carbopolu i umieszczamy w szczelnie zamykanym słoiku. Dodajemy 11,35 g (10,94 ml) Ethomeen C25 i energicznie mieszamy z Carbopolem aż do uzyskania gładkiej masy. Dodajemy rozpuszczalnik, zakręcamy słoik i mieszamy, wstrząsając naczyniem. Następnie dodajemy 4,04 ml wody dejonizowanej, słoik ponownie zakręcamy i potrząsamy nim aż do zgęstnienia żelu.

Żel rozpuszczalnikowy z acetonu i alkoholu benzyloвого (Tea Table Gel)

W celu wykonania 275 ml żelu należy odmierzyć 200 ml acetonu i 50 ml alkoholu benzyloвого i odłożyć na bok. Ważymy 1,5 g

Carbopolu i umieszczamy w szczelnie zamykanym słoiku. Dodajemy 8,34 g (8,04 ml) Ethomeen C25 i energicznie mieszamy z Carbopolem aż do uzyskania gładkiej masy. Dodajemy rozpuszczalnik, zakręcamy słoik i mieszamy, wstrząsając naczyniem. Następnie dodajemy 25 ml wody dejonizowanej, słoik ponownie zakręcamy i potrząsamy nim aż do zgęstnienia żelu.

Żel rozpuszczalnikowy z Shellsolu D40 i izopropanolu

W celu wykonania 35 ml żelu należy odmierzyć 25 ml Shellsolu D40 i 10 ml izopropanolu i odłożyć na bok. Ważymy 2 g Carbopolu i umieszczamy w szczelnie zamykanym słoiku. Dodajemy 7,63 g (8,73 ml) Ethomeen C12 i energicznie mieszamy z Carbopolem aż do uzyskania gładkiej masy. Dodajemy rozpuszczalnik, zakręcamy słoik i mieszamy, wstrząsając naczyniem. Następnie dodajemy 1,9 ml wody dejonizowanej, słoik ponownie zakręcamy i potrząsamy nim aż do zgęstnienia żelu.

Żel rozpuszczalnikowy z acetonu

W celu wykonania 200 ml żelu należy odmierzyć 200 ml acetonu i odłożyć na bok. Ważymy 4 g Carbopolu i umieszczamy w szczelnie zamykanym słoiku. Dodajemy 22,62 g (21,79 ml) Ethomeen C25 i energicznie mieszamy z Carbopolem aż do uzyskania gładkiej masy. Dodajemy rozpuszczalnik, zakręcamy słoik i mieszamy, wstrząsając naczyniem. Następnie dodajemy 10,06 ml wody dejonizowanej, słoik ponownie zakręcamy i potrząsamy nim aż do zgęstnienia żelu.

Lucja Brzozowska

konserwator dzieł sztuki

Bibliografia

- Dąbkowski P., *Szkice z życia szlachty ziemi sanockiej w XV wieku*, Lwów 1923.
- Stavroudis Ch., Doherty T., *A Novel Approach to Cleaning II: Extending the Modular Cleaning Program to Solvent Gels and Free Solvents*, Part 1, WAAC Newsletter, vol. 29, nr 3.
- Stavroudis Ch., Ly J., Williams D., *Solvents and Hansen Space in the MCP, something new and useful*, WAAC Newsletter, vol. 1, nr 3.

Conservation of the elements of the former parish church in Średna Wieś

Conservation and retouching of original 18th-century glaze silvering

Łucja
BRZozowska

The former parish church dedicated to the Nativity of the Blessed Virgin Mary in Średnie Wieś is in fact a former manor chapel built in its present form in the first twenty years of the 18th century, funded by Katarzyna Balowa, née Oraczewski. This temple with all its furnishings is a unique reminiscence of the culture of Podkarpacie manors. Most of the objects were made by one workshop, probably responsible for the production of equipment and murals for the church in Golcowa. They constitute an interesting collection with a coherent iconographic program – a dominant Marian theme corresponding to the invocation of the temple (Nativity of the Blessed Virgin Mary) and side altars recalling the names of the founders – Katarzyna Balowa on the right and Stanisław II of Hoczew Bala on the left. The use of glaze-tinted silver plating on most of the preserved carved elements has resulted in the need to search for methods that would allow the removal of secondary layers from the surface of the glazes without destroying the original historic structure. For this purpose, a combination of solvent gels (their recipes come from the Modular Cleaning Program by Ch. Stavroudis) and mechanical methods (surgical scalpels under magnification) were used. The problem of aesthetic merging of the exposed original layers with restorations of the mortar was solved by creating a layered method of retouching glazes on silver using watercolors, Paraloid B82 and B72 and Laropal A81. The layered structure of retouching enabled the contractors to imitate the patina that naturally appears on historic buildings over the years. The precise use of solvent gels to remove retouching made it possible to discover interesting lettering of the inscription in the painting of Our Lady of St. Hyacinth.

Photo 14. Church of the Nativity of the Blessed Virgin Mary in Średnia Wieś

Fot. 14. Kościół Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Średniej Wsi



Photo 15. A close-up on a fragment of a tower with a pillar structure with visible windows

Fot. 15. Zbliżenie na fragment wieży o słupowej konstrukcji z widocznymi oknami

O dekoracji malarskiej kościoła parafialnego pw. św. Wojciecha Biskupa i Męczennika w Gawłuszowicach

Dominik
KOMADA

„Sztuka chrześcijańska nie może mieć celu wyłącznie dekoracyjnego, ściany kościoła powinny wiernym ilustrować tajemnice i prawdy wiary, święte Sakramenta, żywoty świętych i to nie w symbolach i alegoriach trudnych do zrozumienia, ale w ten sposób, by lud łatwo mógł wyrozumieć treść obrazów. Obrazy te dokoła winny mieć ornamentację odpowiednią do stylu kościoła (...) Bardzo by było pożądane, aby artyści przy polichromii kościoła uwzględniali współczesny nacjonalistyczny, roślinny świat swojski, polski, pejzaże miejscowe swojskie, stroje ludowe, a nawet w postaciach typy współczesne i osobistości wybitniejsze dziś żyjące”¹.

W latach dwudziestych XX wieku polska sztuka przeżywała intensywny etap poszukiwania nowych form, które zastąpiłyby zużyty arsenał stylów historycznych. Nastąpił wówczas wzrost zainteresowania polichromią wewnątrz kościelnych. Wskrzeszeniu tradycji malarstwa ściennego sprzyjał rozwój budownictwa, jak również restauracje zabytkowych świątyni. Kluczową rolę w powstawaniu zarówno nowych dekoracji malarskich, jak i konserwacji istniejących odegrało duchowieństwo polskie realizujące wskazania Stolicy Apostolskiej zaangażowanej w proces kształtowania i upowszechniania sztuki religijnej. Dowodem szczególnego zainteresowania Kościoła zagadnieniem nowych form dekoracji świątyni może być przytoczone wyżej orędzie ks. Stanisława Zdzitowieckiego, biskupa kujawsko-kaliskiego. Odrodzenie sztuki kościelnej widziano głównie w sięganiu do nowych środków wyrazu i źródeł zapożyczonych ze sztuki rodzimej, przy czym nie wolno było artystom zatracić treści dzieła sztuki, która miała przekazywać podstawowe prawdy wiary. Sztuka miała być bardziej czytelna, a zarazem przez swoją polskość budzić uczucia narodowe i uświadamiać ścisły związek pomiędzy polską tradycją kulturalną a wiarą katolicką².

¹ Orędzie biskupa kujawsko-kaliskiego Stanisława Zdzitowieckiego, opublikowane w „*Ateneum Kapłańskim*” R. 1, t. 1, z. 5, 1909, s. 454–455.

² A. Młodzikowska, *Polskie DEESIS. Proszowicki zespół polichromii i witraży Jana Bukowskiego*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach”, t. 23, Kielce 2007, s. 26–27; I. Buchenfeld-Kamińska, *O dekoracjach malarskich dwóch kościołów Nowego Sącza*, „Rocznik Sądecki” t. XXXIX, Nowy Sącz 2011, s. 74.

Jednym z artystów, który odpowiedział na to wezwanie Kościoła, był Jan Bukowski, tworząc realizację odpowiadającą tym założeniom w kościele parafialnym pw. św. Wojciecha Biskupa i Męczennika w Gawłuszowicach.

Jan Bukowski urodził się 10 stycznia 1873 roku w Barszczowicach k. Lwowa, zmarł 1 września 1943 roku w Nowym Targu³. Pochowany został na cmentarzu Rakowickim w Krakowie. W latach 1893–1900 studiował na Wydziale Prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego i równolegle w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie. Po roku porzucił studia prawnicze, by zająć się wyłącznie malarstwem. Studiował malarstwo m.in. u Władysława Łuszczkiewicza, Teodora Axentowicza, Leona Wyczółkowskiego, Jacka Malczewskiego i Jana Stanisławskiego. Naukę malarstwa kontynuował w Paryżu w 1900 roku, w szkole prowadzonej przez Eugène Samuela Grassetta; następnie uczęszczał do monachijskiej Szkoły Graficznej Ernsta Naumanna i Heinricha Wolffa oraz pracował w zakładach przemysłu artystycznego. Po powrocie do Krakowa założył wraz z Włodzimierzem Tetmajerem i Janem Szczepkowskim prywatną Szkołę Sztuk Pięknych i Przemysłu Artystycznego dla Kobiet⁴, w której prowadził zajęcia ze sztuki stosowanej. Jako jeden z założycieli Towarzystwa Polska Sztuka

³ K. Czarnocka, *Jan Bukowski, w: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze. Rzeźbiarze. Graficy*, t. 1, Wrocław–Warszawa–Kraków 1971, s. 274–276; A. Lewicka, *Słownik malarzy polskich. Od średniowiecza do modernizmu*, t. 1, Warszawa 1998, s. 29.

⁴ T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1963, s. 412.

Stosowana, oddany był wielu dyscyplinom i pozostawił olbrzymią liczbę różnorodnych dzieł, obejmującą przykłady witrażownictwa, grafiki książkowej, malarstwa sztalugowego, meblarstwa, a nawet architektury. Ale jego prawdziwą pasją pozostało przede wszystkim malarstwo monumentalne. Jest autorem ponad trzydziestu projektów i realizacji dekoracji malarskich wnętrz sakralnych, z których do dzisiaj zachowały się m.in. malowidła w kościele parafialnym pw. św. Stanisława w Skrzyszowie k/Tarnowa (1907), kościele oo. Cystersów w Szczyrzycu (1913), w krakowskich kościołach pw. św. Józefa przy klasztorze ss. Bernardynek (1913), Najświętszego Serca Pana Jezusa Jezuitów (1914–18, 1921), św. Wacława przy klasztorze Cystersów w Krakowie-Mogile (1918), Domku Loretańskim przy klasztorze Kapucynów (1925) i kaplicy pw. Najświętszej Marii Panny Królowej Polski – Matki Boskiej Częstochowskiej przy Zakładzie dla Umysłowo Chorych w Kobierzynie, a także w kościele Franciszkanów w Radomsku (1921), kościele pw. św. Kazimierza w Nowym Sączu zwanym także Kaplicą Szkolną (1925–26), kościele Reformatów w Wieliczce (1928), kościele parafialnym pw. Wszystkich Świętych w Babicach (1929), kościele pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Kłodnie Wielkim (ob. Ukraina) (między 1932–1939), kościele pw. NMP i św. Jana Chrzciciela w Proszowicach (1935) czy katedrze pw. Narodzenia NMP w Sandomierzu (1935–39)⁵.

⁵ A. Młodzikowska, dz. cyt., s. 27–28; K. Czarnocka, dz. cyt., s. 274–276; I. Buchenfeld-Kamińska, *Ścienne malarstwo Jana Bukowskiego w Krakowie*, w: *Sztuka*

Wykonane przez Jana Bukowskiego polichromie zachowały się do dziś w bardzo dobrym stanie. Malowane są techniką temperową, obejmującą całe powierzchnie ścian zarówno prezbiterium, jak i nawy oraz kaplic bocznych, przy czym artysta dostosowywał kompozycję polichromii do podziałów wnętrza kościelnego. Prezbiterium i korpus nawowy nakryte stropem całkowicie pokrywane są malowidłami imitującymi podział kasetonowy, z przedstawieniami symbolicznymi we wnętrzach poszczególnych kasetonów, dekorację ścian zakomponowano zaś w horyzontalnym, trójdzielnym układzie pasowym, z wpisanymi weń przedstawieniami figuralnymi, wicią roślinną oraz tekstami modlitw.

Istotą kościelnych malowideł ściennych Bukowskiego jest umiejętne wyzyskanie przebogaty motywów ornamentalnych, opartych głównie – zgodnie z młodopolską tendencją – na twórczo przetworzonych i stylizowanych elementach sztuki ludowej oraz motywach sztuki wczesnochrześcijańskiej, gotyckiej i barokowej⁶.

Pośród licznych dzieł dekoracyjnych Jana Bukowskiego szczególną uwagę pragnę zwrócić na polichromię projektowaną i zrealizowaną w kościele parafialnym pw. św. Wojciecha Biskupa i Męczennika w Gawłuszowicach.

sakralna Krakowa w XIX wieku, cz. III, Kraków 2010, s. 227–228.

⁶ I. Buchenfeld-Kamińska, *O dekoracjach...*, dz. cyt., s. 75.



Wnętrze kościoła – widok z nawy w stronę prezbiterium

The interior of the church – view from the nave towards the presbytery



Orzeł – symbol św. Jana, południowa ściana prezbiterium

The eagle – the symbol of St. John, the southern wall of the chancel



Lew – symbol św. Marka, południowa ściana prezbiterium

Lion – the symbol of St. Mark, southern wall of the presbytery

Polichromia stropu prezbiterium, widok z nawy głównej

Chancel ceiling polychrome, view from the nave

Dzieje kościoła i jego polichromii

Gawłuszowicki kościół parafialny pw. św. Wojciecha Biskupa i Męczennika należy dziś do największych rozmiarami zrębowych kościołów w Polsce. Najstarszą wiadomość na temat kościoła podaje Jan Długosz. W *Liber beneficiorum dioecesis Cracoviensis* pisze o kościele parafialnym św. Wojciecha wzniesionym w XIII wieku⁷.

Obecny kościół parafialny wzniesiony został w 1677 roku z fundacji braci Maksymiliana Hieronima i Michała Sieciecha Ossolińskich przez Stanisława Karkutowicza, cieślę z Cichej, i snycerzy: Wojciecha Maykowskiego i Stanisława Proskowica. Wtedy też otrzymał nowe ołtarze i polichromię. Ślady ówczesnej polichromii zostały odkryte podczas prac remontowych kościoła w 2016 roku⁸. Konsekracji kościoła dokonał dnia 2 września 1685 roku biskup Mikołaj Oborski, sufragan krakowski⁹.

W 1871 roku rozebrano drewnianą wieżę – dzwonnice na froncie kościoła, wznosząc jednocześnie nową murowaną przy wejściu na teren cmentarza przykościelnego. W tym też okresie przebudowano i zmieniono kształt sygnaturki kościelnej, przebudowano kruchtę zachodnią i powiększono okna¹⁰.

⁷ J. Długosz, *Liber beneficiorum dioecesis Cracoviensis*, t. 2, Kraków 1864, s. 396.

⁸ W trakcie prac w kwietniu 2016 roku odkryto deski z polichromią. Były przybite do belek stropowych stroną polichromowaną do wewnątrz. Służyły jako podłoga na strychu kościoła. Czas powstania malowideł można określić na 2. poł. XVIII wieku (widoczne fragmenty rocailli).

⁹ Archiwum Kurii Metropolitarnej w Krakowie, *Visitatio realia et personalis Ecclesiarum Parochialium, Hospitalium, Capellarium, Altarium et Confraternitatum in quatuor decanatus Archidiaconatus Sandomiriensis videlicet: Rudnicensi, Miechbicinensi, Coprivnicensi et Polanecensi existentibus sub Constantini Feliciani in Szaniawcy Szaniawski per Dominicum Lochman A.D. 1727*, t. 22, fol. 91.

¹⁰ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Województwo rzeszowskie. Kolbuszowa, Mielec i okolice*, Warszawa 1991, t. III, z. 3, s. 10.

W maju 1922 roku, za probostwa ks. Antoniego Działo¹¹, w południowej ścianie prezbiterium, naprzeciw drzwi prowadzących do zakrystii wykonano nowe okno, celem doświetlenia kościoła. Prace ciesielskie wykonał Józef Cieśla z Mielca. W tym samym roku w miesiącach czerwiec–sierpień wykonano polichromię kościoła. Projekt polichromii wykonał Jan Bukowski, a prace malarskie przeprowadził Władysław Cholewiński¹² z zespołem. Jan Bukowski osobiście wykonał obraz na północnej ścianie prezbiterium, przedstawiający „Chrystusa w studni” oraz przeprowadził niektóre poprawki polichromii¹³.

W 1924 roku Bartłomiej Ziemiański, organmistrz ze Szczyrzyca oczyścił i wystroił organy kościelne oraz dostarczył nowy miech¹⁴.

Kościół był wielokrotnie remontowany w 1955, w latach 1968–1976, 80. i 90. XX wieku¹⁵.

Pierwszą gruntowną konserwację dekoracji malarskiej wnętrza kościoła przeprowadzono w latach 1975–76 pod kierunkiem Marii Cichorzewskiej-Drabik¹⁶.

W 2014 roku, w ścianie południowej kościoła – po prawej stronie, od bocznego

¹¹ *Działo Antoni (1874–1933)*, w: ks. A. Nowak, *Słownik biograficzny kapłanów diecezji tarnowskiej 1786–1985*, Tarnów 2000, t. II. A-J.

¹² Władysław Cholewiński (vel Holewiński), nauczyciel akademicki. Urodził się 1 czerwca 1893 roku. Z zawodu malarz-dekorator. W latach 1912–1921 studiował w krakowskiej Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego i Akademii Sztuk Pięknych. W 1922 roku został powołany na stanowisko instruktora malarstwa ściennego w Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego. Tutaj po raz pierwszy w dziejach polskiego szkolnictwa zawodowego wprowadził ćwiczenia praktyczne, na murkach, z różnych technik malarstwa dekoracyjnego. W 1927 roku szkoła została przemianowana na Państwową Szkołę Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego, w 1937 roku na Państwowy Instytut Sztuk Plastycznych, a w 1946 roku na Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych. Władysław Cholewiński, obok pracy pedagogicznej i konserwatorskiej, jest autorem podręcznika zawodowego *Techniki malarstwa dekoracyjnego. Podręcznik rzemieślniczy*, wydane go w 1928 i 1938 roku w Krakowie. W 1930 roku W. Cholewiński wykonał polichromię w kościele w Gorzkowie. W 1937 roku prowadził roboty restauracyjne przy polichromii w kościele w Pszczonowie. W latach 1946–47 wraz z Wiesławem Zarzyckim zajmowali się utrwaleniem polichromii Jana Matejki w kościele Mariackim w Krakowie, www.jura-pilica.com/?z-dawnych-przewodnikow,668

¹³ Archiwum Parafii w Gawłuszowicach, *Kronika Parafii Gawłuszowickiej*, t. 2, s. 63.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Przemyślu, Delegatura w Tarnobrzegu (dalej: Arch. WUOZP-DT), *Dokumentacja techniczna i konserwatorska obiektu*, sygn. 1310, 2660.

¹⁶ Arch. WUOZP-DT, *Dokumentacja konserwatorska polichromii kościoła parafialnego w Gawłuszowicach*, opr. M. Cichorzewska-Drabik, Rzeszów 1976 (maszynopis), sygn. 4307.



oltarza Matki Boskiej pod oknem, oraz po lewej stronie, nad bocznym wejściem, wymieniono fragmenty zniszczonych, zmurszałych belek konstrukcyjnych. Po wymianie belek konieczna była rekonstrukcja fragmentu malowidła ścian stanowiąca całościową kompozycję malarską. Prace rekonstrukcyjne przeprowadziła Ewelina Dziopak-Gruszczyńska¹⁷. Obie autorki prac konserwatorskich błędnie określiły czas powstania oraz autora polichromii, przypisując ją Vlastimilowi Hoffmanowi. Również Ewa Śnieżyńska-Stolot i Franciszek Stolot autorzy *Katalogu zabytków sztuki. Kolbuszowa, Mielec i okolice* autorstwo polichromii w Gawłuszowicach przypisują Vlastimilowi Hoffmanowi¹⁸.

Opis malowideł

Interesująca nas polichromia pokrywa wszystkie ściany i cały strop kościoła. Kompozycja stropu jest ciągła, bez wyodrębniania prezbiterium i korpusu nawowego. Środkowy pas polichromii tworzy dwanaście prostokątnych pól (po sześć od strony północnej i południowej), obwiedzionych bordiurami złożonymi z przekształconego ornamentu astragalowego. Pola zdobione są różnymi symbolami, umieszczonymi na tle ciemnych medalionów, obwiedzonych dookoła koronkowymi obłokami oraz wychodzącymi z nich promieniami. Symbole w centrum tych pól (patrząc od prezbiterium w kierunku nawy) to po stronie północnej: litery alfa, AMR, przedstawienie Gołębicę Ducha Świętego, korona, trzy kłosa zboża, kotwica, a od strony południowej: litery omega, IHS, kielich pomiędzy słońcem a księżycem, skrzyżowane klucze, dłoń w geście błogosławieństwa, napis CARITAS. Narożniki pól zdobione są stylizowanymi kwiatami i liśćmi akantu. W polach bocznych stylizowane krzyże greckie.

Polichromia ścian skoncentrowana jest w polach pomiędzy pilastrami. Są one zarysowane w kształcie ostrołukowej arkady, ściętej na szczycie, pełniącej rolę obramienia dla umieszczonego pośrodku okna. W górnej części, nadokiennej, każda „arkada” dekorowana jest niewielką gwiazdą, a po bokach (wzdłuż okna) wicią roślinną przypominającą bluszcz. W partii chóru muzycznego w miejscach okien, stylizowane krzyże greckie, obwiedzone u góry ornamentem liściastym.

¹⁷ Arch. WUOZP-DT, *Sprawozdanie z prac rekonstrukcyjnych przy fragmencie malarskiej dekoracji autorstwa Vlastimila Hoffmana z 1924 roku na ścianie południowej w kościele parafialnym pw. św. Wojciecha w Gawłuszowicach*, opr. E. Dziopak-Gruszczyńska, Rzeszów 2014, m-pis, sygn. AAA 53904.

¹⁸ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, dz. cyt., s. 11.

Dekoracja prezbiterium ujęta została w podobne jak w nawie ramy kompozycyjne, wypełnione medalionami z symbolami czterech ewangelistów (od północy – anioł i byk, od południa – lew i orzeł). Na ścianie północnej prezbiterium znajduje się jedyne malowidło figuralne, przedstawiające Chrystusa w studni z rozłożonymi prosto ramionami, w koronie cierniowej na głowie i perizonium na biodrach. Kamienna studnia wypełniona jest krwią. Ze studni wychodzą trzy kanaliki, którymi wypływa woda. Dookoła postaci Chrystusa biegną pnącza winnej latorośli. Na prostokątnym polu powyżej przedstawienia widnieje napis:

DLA • CIEBIE • CZŁOWIECZE
DAŁ • BÓG • PRZEKŁÓĆ
SOBIE
RĘCE ; NODZE • OBIE
Z • BOGA
NA • ZBAWIENIE • TOBIE

Z wyjątkiem przedstawienia Chrystusa, większość ornamentów i symboli malowana jest w dużym uproszczeniu i sprawia wrażenie schematycznych, malowanych od szablonu. Gama kolorystyczna polichromii jest bardzo bogata. Widoczne jest upodobanie Bukowskiego do czystych, żywych barw i umiejętne stosowanie śmiałych, nierzadko kontrastowych, zestawień kolorystycznych. Wśród bogatej palety barw występują: błękity, ugry, zielenie, czerwienie, różę, fiolety, biele, szarości i czernie.

Analiza formalna

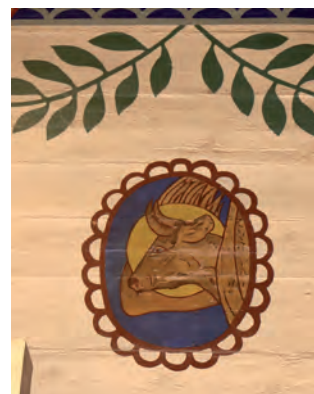
Jan Bukowski, przystępując do pracy nad dekoracją malarską gawłuszowickiego kościoła, miał do dyspozycji całe wnętrze, w którym mógł swobodnie realizować swoją ideę *Gesamtkunstwerku* – założenia integracji różnych gatunków sztuki w celu stworzenia jednego, całkowitego dzieła.

Polichromia gawłuszowickiego kościoła jest realizacją, która zaskakuje mnogością przedstawień symbolicznych i jednym przedstawieniem figuralnym. O ile występujące na



Anioł – symbol św. Mateusza, północna ściana prezbiterium

Angel – a symbol of St. Matthew, the northern wall of the presbytery



Wół – symbol św. Łukasza, północna ściana prezbiterium

Ox – a symbol of St. Luke, the northern wall of the presbytery

Polichromia stropu nawy – widok w stronę prezbiterium

The nave ceiling polychrome – view towards the presbytery



ścianach i stropach kościoła motywy symboliczne w większości znane są z innych realizacji Bukowskiego¹⁹, to scena Chrystusa w studni pojawia się po raz pierwszy właśnie tutaj. Na uwagę zasługuje poprawny rysunek postaci Chrystusa. Zaskakuje przede wszystkim ciekawa maniera malarska. Postać Chrystusa obwiedziona jest pewną i syntetyczną linią, która integralnie związana jest z kolorem. Dodatkowo w sposobie przedstawiania twarzy Chrystusa ujawniają się pewne impresjonistyczne zapatorywania. Drobne plamy barwne budują bądź podkreślają poszczególne partie, jak policzki, nos, usta. Wszystko służy oddaniu charakteru przedstawianej postaci.

Wydaje się, że inspiracją tegoż przedstawienia mógł być wizerunek *Chrystusa w tloczni mistycznej*, znajdujący się w krużgankach klasztoru Franciszkanów w Krakowie. Fresk ten odkryty został w trakcie prac konserwatorskich franciszkańskich krużganków w latach 1908–09²⁰. Pochodzi z XV wieku i przedstawia Chrystusa deptającego winne grona, zarazem tłoczone przez belkę prasy, i jest rozbudowany o dodatkowe sceny: Biczowania, Poniesienia Krzyża oraz Cierniem Koronowania. Bukowski wykorzystał jedynie motyw Chrystusa tłoczącego wino (bez prasy). Umieścił Chrystusa w kamiennej studni, od której odchodzą kanałiki, którymi wypływa woda. Chrystus z rozpostartymi ramionami, chociaż nie ma krzyża, jego obecność jest oczywista. Jest ukrzyżowany i tłoczący, a krew i woda wypływają ze studni niczym z rany w boku. Wymowę całości wzmacnia umieszczony powyżej fragment tekstu *Bogurodzicy*, mówiący o krwi złożonej w ofierze.

Niezwykle ważnym elementem gawłuszowickiej polichromii są – jak zresztą we wszystkich projektowanych przez artystę – dekoracje ornamentalne. Artysta śmiało korzysta z repertuaru przeróżnych stylowo form, umiejętnie je przetwarzając i łącząc z wypracowanymi przez siebie motywami. Wyszukane glorie promieniste z symbolami i monogramami: IHS, AMR, przywodzą na myśl rzeźbione glorie w zwieńczeniach barokowych i rokokowych ołtarzy.

Nade wszystko jednak fascynowała i inspirowała Jana Bukowskiego przyroda, w niej zaś bogactwo świata roślin na czele z kwiatami

o przeróżnych kształtach i barwach. Pasy ornamentów obiegające glorie z symbolami utworzone zostały z fantazyjnych form liści i kwiatów, upodobnionych do motywów występujących w ornamentyce ludowej.

Śmiałe zastosowanie pospolitych roślin o tak wyszukanej formie w dekoracji gawłuszowickiej świątyni, musiało wzbudzać i wzbudza nadal zdumienie i zachwyt.

Podsumowanie

Warto niniejszy artykuł o powyższej dekoracji malarskiej Bukowskiego zamknąć słowami Anny Młodzikowskiej, która stwierdziła, że *polichromie Bukowskiego zachowują swój własny, indywidualny charakter przez specyficzne wykorzystanie ornamentyki opartej na roślinności i symbolach chrześcijańskich, czy też motywów wywodzących się z rodzimego folkloru. Imponująca liczba wykonanych przez niego realizacji świadczy o tym, iż malarstwo Bukowskiego było wysoko cenione; miało to jednak i swoje złe strony: nie było powodu do zmiany raz obranej drogi. Twórczość Jana Bukowskiego nigdy nie przeszła nagłego zwrotu, zmiany stylowej orientacji – była ciągłą narracją, podczas której artysta jedynie dodawał w nowych realizacjach kolejne elementy symboliki; ta swoista konsekwencja i przywiązanie do raz wypracowanych rozwiązań wynikały zapewne i z artystycznej przeszłości Bukowskiego*²¹.

Projektowana przez Jana Bukowskiego polichromia jest zatem odzwierciedleniem zadań, jakie Kościół polski stawiał artystom realizującym ścienne dekoracje malarskie wewnątrz sakralnych.

Mając na uwadze przywołany na wstępie fragment orędzia biskupa Stanisława Zdzitowieckiego, trudno nie uznać działalności Jana Bukowskiego za swoisty wykładnik słów ordynariusza diecezji kujawsko-kaliskiej. Artysta stylizował rodzimą roślinność w duchu sztuki młodopolskiej, „uwzględnił” miejscowe pejzaże i stroje ludowe oraz uwspółcześnił typy postaci. To właśnie stanowi o oryginalności i niepowtarzalności malarstwa Jana Bukowskiego.

Dominik Komada

historyk sztuki
ekspert w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony
Zabytków z siedzibą w Przemyślu,
Delegatura w Tarnobrzegu

¹⁹ Identyczne przedstawienia symboliczne krzyży w stylizowanych obramieniach pojawiły się w kościele oo. Jezuitów w Krakowie, a kotwicy z krzyżem, kielicha z hostią w kobiernickiej kaplicy MB Częstochowskiej.

²⁰ H. Małkiewiczówna, *Interpretacje treści XV-wiecznego malowidła ściennego z Chrystusem w Tloczni mistycznej w krużgankach franciszkańskich w Krakowie*, „Folia Historiae Artium” 1972, t. 8.

²¹ A. Młodzikowska, *Polskie DEESIS*, dz. cyt., s. 37.



Polychrome wall of the southern nave

Polichromia ściany południowej nawy głównej

About the painting decoration of the parish church of St. Wojciech Bishop and Martyr in Gawłuszowice

Dominik
KOMADA

Gawłuszowice is the central village of the parish, due to the parish church of St. Wojciech Bishop and Martyr. The village was already mentioned in the 12th century as a riverside settlement at the ford across the Vistula. In 1215 Kryspin from Obiechów founded the first wooden parish church here. Another wooden church erected in 1677 by the brothers Maksymilian Hieronim and Michał Sieciech Ossoliński is still in operation today. The subject of this article is to verify the authorship and dating of the painting decoration of the temple, which is often mentioned in literature on the subject. An in-depth formal analysis of the polychrome and written sources made it possible to establish the author of the painting decoration of the temple in Gawłuszowice, who was the painter Jan Bukowski with the ensemble, and the time of its creation (1922).



The parish church of St. Wojciech the Bishop and Martyr in Gawłuszowice

Kościół parafialny pw. św. Wojciecha Biskupa i Męczennika w Gawłuszowicach



Christ in the well, northern wall of the presbytery

Scena Chrystus w studni, północna ściana prezbiterium

Ołtarze przytęczowe św. Franciszka i św. Antoniego w kościele Franciszkanów w Przemyślu

Agata
DWORZAK

czyli o tym jak historyk sztuki i konserwator powinni
wspólnie odkrywać historię zabytku

XVIII-wieczny kościół Franciszkanów pw. św. Marii Magdaleny w Przemyślu stanowi jeden z najcenniejszych zabytków miasta. Jego niezwyklej wartość artystyczną, historyczną i kulturową podnosi dodatkowo fakt, że jako jedyny w obrębie Starego Miasta przetrwał do naszych czasów w niemal niezmiennym od swego powstania kształcie.

Fot. 1. Widok na ołtarz pw. św. Franciszka (wówczas Matki Boskiej Częstochowskiej), ołtarz główny i fragment ołtarza pw. św. Antoniego. Fot. A. Bochnak, 1927, w zbiorach IS PAN w Warszawie

Photo 1. View of the altar of St. Francis (then Our Lady of Częstochowa), the main altar and a fragment of the altar of St. Anthony. Photo: A. Bochnak, 1927, in the collection of IS PAN in Warsaw

Najcenniejszymi elementami wyposażenia i wystroju kościoła są niewątpliwie ołtarz główny zaprojektowany i wykonany w latach 1760–65 przez lwowskiego rzeźbiarza i architekta Piotra Polejowskiego oraz rokokowa polichromia wnętrza z lat 1772–78 malowana przez kilku autorów¹. Mniejsze zainteresowanie

¹ Ze względu na charakter i ograniczenia techniczne niniejszego tekstu aparat naukowy został ograniczony do minimum. Podstawowa literatura wykorzystana to *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Seria Nowa*, t. X, cz. 1, *Miasto Przemyśl*, red. J. Sito, cz. 1, *Zespoły sakralne*, oprac. P. Krasny, J. Sito, Warszawa 2004; A. Dworzak, *Polejowscy. Karta z dziejów lwowskiego środowiska artystycznego w drugiej połowie XVIII wieku*, Warszawa–Kraków

naukowe budziły dotychczas pozostałe elementy wyposażenia świątyni, na czele z ołtarzami bocznymi. A to właśnie dwie przytęczowe nastawy pw. św. Antoniego Padewskiego (po prawej) i św. Franciszka (po lewej) (fot. 1–3) stanowią bardzo dobry przykład tego, jak badania historyczno-artystyczne i prace konserwatorskie wzajemnie się uzupełniają i nie powinny być traktowane rozłącznie.

Zanim jednak można będzie przejść do najnowszych ustaleń, należy podsumować dotychczasowe wiadomości na ich temat. Pierwszym historykiem sztuki, który zainteresował się ołtarzami przytęczowymi był Zbigniew Hornung, który w 1937 roku wspominał na marginesie swoich rozważań, że archiwalnie potwierdzonym autorem ołtarza św. Franciszka jest lwowski rzeźbiarz Stefan Grodzicki². Informację

2020; A. Dworzak, *Studium historyczno-artystyczne kościoła Franciszkanów w Przemyślu*, maszynopis w Archiwum WUOZ, które powstało na zlecenie Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków z siedzibą w Przemyślu. W tymże studium znajduje się kalendarium z zestawieniem wszystkich wypisów archiwalnych dotyczących prac prowadzonych w kościele franciszkańskim od 1756 do 2020 roku, które są podstawą dla informacji zawartych w tym artykule.

² Hornung powoływał się na wypożyczone przez siebie z archiwum Franciszkanów 2 kontrakty, których nigdy nie oddał, zob. Hornung, Hornung, *Antoni Osiński najwybitniejszy rzeźbiarz lwowski XVIII stulecia*, Warszawa–Lwów 1937, s. 50–51, 72, przyp. 59; *Budowniczości i artyści na usługach franciszkanów przemyskich od XV–XVIII wieku na tle dziejów kościoła i jego wyposażenia*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1975, t. 37, nr 4, s. 326, przedruk





Fot. 2. Widok na ołtarz pw. św. Franciszka (wówczas Matki Boskiej Częstochowskiej), ołtarz pw. św. Antoniego po konserwacji i na ołtarz główny

Photo 2. View of the altar of St. Francis (then Our Lady of Częstochowa), the altar of St. Anthony after conservation and the main altar



Fot. 3. Widok na ołtarz pw. św. Franciszka (wówczas Matki Boskiej Częstochowskiej) po konserwacji

Photo 3. View of the altar of St. Francis (then Our Lady of Częstochowa) after conservation



Fot. 4. Ołtarz pw. św. Franciszka przed konserwacją.
Fot. A. Dworzak, 2014

Photo 4. The altar of St. Francis before conservation.
Photo: A. Dworzak, 2014

tę powtórzył następnie Józef Tomasz Frazik (1975)³, a Piotr Krasny i Jakub Sito w *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce* z 2004 roku ustalili, że ołtarz św. Antoniego sprowadzono ze Lwowa w 1779 roku. Wiadomo także, że wszystkie elementy wyposażenia kościoła franciszkańskiego kilkakrotnie były poddawane restauracjom i konserwacjom, z których najważniejsze były te przeprowadzone przez pracownię Ferdynanda Majerskiego pod koniec XIX wieku⁴. Dotychczas jednak trudno było ustalić na bazie enigmatycznych źródeł archiwalnych (głównie rachunków i wypłat) faktyczny zakres prac, jaki został przeprowadzony przez przemyskiego rzeźbiarza⁵.

Bardzo bogate i w zasadzie niemal kompletne archiwa klasztoru przemyskiego pozwalają zebrać szczegóły dotyczące prac nad obiema nastawami. Chronologicznie pierwszy powstał ołtarz pw. św. Franciszka (fot. 4–6), na który kontrakt Stefan Grodzicki podpisał 11 sierpnia 1769 roku. Nie zachowały się informacje, kiedy prace zostały ukończone, ale zapewne nastąpiło to przed śmiercią rzeźbiarza,

w: J. Frazik, *Sztuka Przemysła i ziemi przemyskiej. Zbiór studiów*, red. M. Dłutek, J. Kowalczyk, Przemysł–Warszawa 2004, s. 131; Z. Hornung, [List do Redakcji dot. publikacji J.T. Frazika], „Biuletyn Historii Sztuki”, 38, 1976, nr 4.

³ J. Frazik, *Budowniczość i artyści...*, s. 323, przedruk w: J. Frazik, *Sztuka Przemysła...*, s. 130–131.

⁴ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Seria Nowa*, t. X, cz. 1, *Miasto Przemysł*, red. J. Sito, cz. 1, *Zespoły sakralne*, oprac. P. Krasny, J. Sito, Warszawa 2004, s. 64–65.

⁵ Na temat pracowni rodzinnej Ferdynanda i Stanisława Majerskich zob. B. Podubny, *Fabrica ecclesiae rodziny Majerskich. Fenomen twórczości ojca i syna*, w: *Paragone. Rzeźba na granicy*, red. E. Błotnicka-Mazur, L. Lameński, M. Pastwa, Lublin 2016, s. 79–109; także B. Podubny, *Majerski Ferdynand Gerard*, w: *Przemyski słownik biograficzny*, t. II, red. L. Fac, T. Pudłocki, A. Siciak, Przemysł 2011, s. 66–74, tam zebrana pełna literatura na temat rzeźbiarza; B. Podubny, *Majerski Stanisław Kostka*, w: *Przemyski słownik biograficzny*, t. II, red. L. Fac, T. Pudłocki, A. Siciak, Przemysł 2011, s. 74–82; B. Podubny, *Majerski Stanisław Kostka*, w: *Słownik biograficzny twórców oświaty i kultury XIX i XX wieku Polski Południowo-Wschodniej. Suplement*, red. K. Szmyd, Rzeszów 2015, s. 91–93.



Fot. 5. Ołtarz pw. św. Franciszka (Matki Boskiej Częstochowskiej). Fot. po 1945 w WUOZ Przemysłu

Photo 5. The altar of St. Francis (Our Lady of Częstochowa). Photo after 1945 at WUOZ Przemysł



Fot. 6. Ołtarz pw. św. Franciszka po konserwacji
Photo 6. The altar of St. Francis after conservation

w Przemyślu w połowie września 1773 roku. Proces ustawiania nastawy w kościele trwał jeszcze w połowie 1774 roku. Równocześnie w 1773 roku anonimowi złotnicy wykonali sukienkę do obrazu *Św. Franciszka* znajdującego się w polu głównym ołtarza, a jakieś prace stolarskie przy tej nastawie prowadzono także na początku listopada 1779 roku.

Równo miesiąc później franciszkanin przemyski, brat Stefan pojechał do Lwowa po ołtarz św. Antoniego (2 grudnia 1779) (fot. 7–9). Nie wiadomo, kto był jego autorem, ani czy został on wykonany na specjalnie

Fot. 7. Ołtarz pw. św. Antoniego, fot. 1951, w Kronice klasztoru

Photo 7. The altar of St. Antoni, photo 1951, in the chronicle of the monastery



Fot. 8. Ołtarz pw. św. Antoniego, fot. po 1957 w WUOZ Przemyśl

Photo 8. The altar of St. Antoni, photo after 1957 at WUOZ Przemyśl



zamówienie franciszkanów, czy też pozyskano go z jakiejś świątyni lwowskiej. Sformułowanie o sprowadzeniu ołtarza ze Lwowa, a nie jego wykonaniu, wskazywałoby raczej na tę drugą możliwość. W rachunkach klasztoru przemyskiego wcześniej zawsze odnotowywano skrupulatnie wypłaty dla zakontraktowanych przez zakonników artystów. Pierwotnie w polu głównym tegoż ołtarza znajdował się obraz *Św. Antoniego* malowany na desce (odnowiono go w 1882 roku i po raz kolejny w 1886 roku). W 1898 roku jednak zastąpiono go rzeźbą *Św. Antoniego* zakupioną ze składek parafian. Przy tej okazji musiano przebudować pole środkowe, aby wstawić w nim niszę mieszczącą gipsową figurę.

W 1886 roku Ferdynand Majerski odnowił ołtarze św. Franciszka i św. Antoniego, a jak zapisano w kronice klasztornej, przerabiał je tak, aby stanowiły swoje odpowiedniki pod względem struktury architektonicznej i dekoracji. Majerski poprawiał także gzymsy w kościele koło tychże ołtarzy⁶.

W 1891 roku rzeszowski malarz Jan Tabiński wykonał nowe obrazy do ołtarza św. Franciszka: *Matkę Boską Częstochowską* i nowe płótno ze *św. Franciszkiem*, które zastąpiło stary wizerunek⁷. Za zamontowanie obrazów w ołtarzu w tym samym roku zapłacono Majerskiemu⁸.

Kolejna konserwacja ołtarza św. Franciszka przez Ferdynanda Majerskiego miała miejsce po 29 maja, a przed 13 lipca 1900 roku. Wówczas *według wskazówek o. Prowincjała dano zakończenie stylowe, podobne jak u św. Antoniego*⁹. W tym samym roku kościelny Józef Szpoma ufundował obraz *Święta Rodzina* na zasuwę do ołtarza św. Antoniego¹⁰.

Obie nastawy były kilkakrotnie przemalowywane, ale nie wiadomo, jaką polichromię miały oryginalnie. Pierwsza zmiana polichromii nastąpiła po 1863 roku, niestety nie zachowały się informacje, jakiego koloru wówczas użyto¹¹. W 1906 roku oba ołtarze odnotowano w archiwaliach jako „koloru dębowego”¹². Największe ingerencje nastąpiły w dwudziestolecu międzywojennym. W 1929 roku pozłotnik lwowski Stefan Babecki został zaangażowany do wykonania nowej polichromii ołtarzy bocznych i ambony. Malarz orzekł, że pierwotnie wszystkie ołtarze były pomalowane na zielono,

⁶ AKF, Kronika 1881–1902, s. 13.

⁷ AKF, PW 1889–1897; AKF, Kronika 1881–1902, s. 18.

⁸ AKF, PW 1889–1897; AKF, Kronika 1881–1902, s. 18.

⁹ AKF, Kronika 1881–1902, s. 27. Pomalowanie ołtarza w 1900 roku wspomina także AKF, I 1904–1905, bez stron.

¹⁰ AKF, I 1904–1905, bez stron; AKF, I 1906–1944, s. 1–2.

¹¹ J. Frazik, *Budowniczości i artyści...*, s. 330, przedruk w: J. Frazik, *Sztuka Przemyśla...*, s. 136.

¹² AKF, I 1906–1944, s. 1–2.

na podkładzie srebrnym. Barwną relację zapisano w kronice klasztornej, gdzie zaznaczono, że zakonnicy nie chcieli malować ołtarzy z powrotem na zielono (gwardian pisał: *chcieliśmy coś oryginalnego i nowoczesnego*). Po konsultacji ze współpracownikami malarza lwowskiego Karola Polityńskiego, którzy pracowali przy odnowieniu fresków w kościele, oba

ołtarze pomalowano na ciemny fiolet¹³. Kilka tygodni później zaalarmowany Konserwator Okręgu Lwowskiego dr Józef Piotrowski interweniował w tej sprawie i nakazał natychmiastowe zmycie nowej polichromii i pozostawienie w takim stanie ołtarzy do czasu przyjazdu konserwatora, który ustali *nowe barwy harmonizujące z ołtarzem głównym, jako też*

¹³ AKF, Kronika 1906–1972, s. 83.



Fot. 9. Ołtarz pw. św. Antoniego po konserwacji

Photo 9. The altar of St. Anthony after conservation



Fot. 10. Ołtarz pw. św. Franciszka ornamenty i artykulacja, stan przed konserwacją. Fot. A. Dworzak, 2014

Photo 10. The altar of St. Francis, ornaments and articulation, condition before conservation. Photo: A. Dworzak, 2014

z całym wnętrzem kościoła¹⁴. Nie wiadomo, czy pod naciskiem dra Piotrowskiego i jego następcy dra Zbigniewa Hornunga ołtarze pomalowano na wskazany przez nich zielony kolor¹⁵. Obie nastawy poddano także pracom podczas wielkiej akcji konserwacji wnętrza kościoła prowadzonej w latach 70. XX wieku przez konserwatora mgra Jana Wąsacza. Nie obyło się jednak bez problemów. W październiku 1978 roku komisja rzeczoznawców z Ministerstwa Kultury i Sztuki stwierdziła, że: *Wąsacz za bardzo wytracił zieleń w stosunku do wielkiego ołtarza* i zaleciła skorygowanie prac konserwatorskich¹⁶. Rok później wykonawca rozpoczął prace przy poprawie polichromii ołtarzy św. Franciszka i św. Antoniego, a także przy ambonie¹⁷. Wówczas nastawy (i ambona) uzyskały jasnozieloną polichromię, funkcjonującą do czasów współczesnej konserwacji. To w zasadzie wszystkie informacje, jakie można odnaleźć w źródłach archiwalnych. Są to dane przede wszystkim historyczne, w mniejszym stopniu artystyczne. Znane są fakty, ale nieznanne pozostają szczegóły. Dla history-

¹⁴ AKF, F 1912–1929, List Józefa Piotrowskiego, 9.10.1929.

¹⁵ AKF, Kronika 1906–1972, s. 83.

¹⁶ AKF, Kronika 1973–2005, s. 112.

¹⁷ AKF, Kronika 1973–2005, s. 133.

ka sztuki najważniejszym źródłem jest jednak samo dzieło, którego skrupulatny opis i analiza powinny uzupełnić luki w wiadomościach archiwalnych.

Oba ołtarze są obecnie bliźniaczo podobne. Są to architektoniczne jednokondygnacyjne nastawy ze zwieńczeniem. Podstawą są prostopadłościennymi mensy, ujęte zdwojonymi postumentami nieznacznie odstawionymi na zewnątrz. Artykulacja została przeprowadzona za pomocą pilastrów poprzedzonych wolno stojącymi kolumnami, posadowionych na postumentach podtrzymujących fragmenty pełnego, lekko ondulowanego belkowania. Zwieńczenie, ujęte po bokach ćwierćkolistymi przyczółkami na przedłużeniu kolumn, ma kształt zbliżony do kazuli. W partii predelli dostawione są niewielkie tabernakula z malowanymi drzwiczkami. Prostokątne płyciny znajdują się na wszystkich ściankach cokołu, postumentów i w dolnej części ponad predellą. Pole środkowe opracowane jest odmiennie. W ołtarzu św. Antoniego Padewskiego znajduje się nisza zamknięta konchą, natomiast w ołtarzu św. Franciszka otwór o wklęsło-wypukłym zamknięciu na obraz. Na dekorację nastaw składają się rzeźby oraz snycerskie ornamenty. Pomiędzy podporami w ołtarzu św. Antoniego ustawione są figury Aarona i Mojżesza, natomiast u św. Franciszka figury dwóch niezidentyfikowanych świętych franciszkańskich. Na przyczółkach obu nastaw ustawiono rzeźby adorujących aniołów, a u szczytu zwieńczenia putta. Dekoracja ornamentalna wypełniająca płyciny składa się głównie z ornamentu rocaille oraz kompozycji kwiatowo-liściastych.

Przytoczone wcześniej dane archiwalne wyraźnie wskazują, że ołtarze św. Antoniego i św. Franciszka powstałe w odstępnie około dekady, pod koniec XVIII wieku nigdy nie były strukturami „od kompletu”. Ich obecny, zunifikowany wygląd wynika z przeprowadzonych pod koniec XIX wieku prac renowacyjnych. O ile skrupulatny opis i analiza historyczno-artystyczna struktur ołtarzowych daje pewne przypuszczenia o przeprowadzonych wówczas pracach, to tylko prace konserwatorskie są w pełnijszy sposób w stanie odpowiedzieć na pytanie: co tak naprawdę zostało zmienione. Choć można byłoby także przewrotnie zapytać: ile pozostało dzisiaj z XVIII-wiecznych ołtarzy?

Konserwacja obu nastaw przeprowadzona w latach 2018–2021 przez firmę „PRO ARTIS” Konserwacja Dzieł Sztuki, wykonana przez Danutę Majewską i Stanisława Makarę, przyniosła szereg informacji¹⁸. W przypadku

¹⁸ Udział w komisjach konserwatorskich dotyczących ołtarzy, a także życzliwa pomoc Pana Stanisława Makarego, któremu w tym miejscu serdecznie

Fot. 11. Ołtarz pw. św. Antoniego, kartusz w zwieńczeniu przed konserwacją. Fot. A. Dworzak, 2014

Photo 11. The altar of St. Antoni, a cartouche before conservation. Photo: A. Dworzak, 2014

struktury architektonicznej obu ołtarzy stwierdzono, że oryginalną XVIII-wieczną częścią są jedynie postumenty, a także większe części samych pilastrów i kolumn. W obu ołtarzach Majerski całkowicie wymienił pola środkowe, czyli zasadniczą część nastaw, a także wykonał w całości nowe zwieńczenia. W przypadku tabernakulów oryginalne są tylko zasadnicze struktury, natomiast deski, do których zostały dostawione, są XIX-wieczne. Badania ujawniły ponadto, że oba ołtarze były oryginalnie znacznie niższe. Zarówno pilastry, jak i kolumny zostały przedłużone przez Majerskiego o około 70 cm. Odpowiada to mniej więcej wielkości pustych przestrzeni pomiędzy niszą z rzeźbą *św. Antoniego* i obrazem *św. Franciszka* a pasem postumentu. To podwyższanie wymusiło korekty belkowania na ścianach obok ołtarzy, stąd znane z archiwaliów wypłaty dla Majerskiego za ich wykonanie (dobrze widoczne na ilustracji 5). Dekoracja ornamentalna w obu ołtarzach w większości także jest neostylowa, dorobiona przez Majerskiego. W nastawie *św. Franciszka* oryginalne są snycerskie ornamenty rocaille na postumentach, wolutowych konsolach pod rzeźby, rocailles na trzonach pilastrów (fot. 10) oraz niewielki kartusz ornamentalny z napisem „Ołtarz uprzywilejowany”. Natomiast w przypadku retabulum *św. Antoniego* Padewskiego oryginalne pozostają tylko ornamenty rocaille w płycinach postumentów i kartusz z ornamentu rocaille nad polem głównym (fot. 11). Pozostałe elementy dekoracyjne są wtórne. Widać więc wyraźnie, że analiza drewnianych części struktur ołtarzowych ujawniła, jak niewiele zachowało się do dzisiaj z XVIII-wiecznych nastaw.

Na postumentach wykonano odkrywki konserwatorskie ukazujące chronologiczne warstwy polichromii struktur (fot. 12). Ujawniły

dziękuję, pozwoliła mi na zebranie przedstawionych w tej części tekstu informacji.

Fot. 12. Ołtarz pw. św. Franciszka, odkrywki konserwatorskie warstw stratygraficznych polichromii ołtarza wykonane na cokole.

Fot. A. Dworzak, podczas komisji konserwatorskiej 17.12.2019

Photo 12. The altar of St. Francis, conservation outcrops of the stratigraphic layers of the altar polychromes made on the pedestal.

Photo: A. Dworzak, during the conservation commission on 17/12/2019



one, że pierwszą warstwą, pochodzącą z XVIII stulecia jest podkład srebrny, laserowany smaltą zabezpieczoną lakierem z dodatkowym złotym żyłkowaniem. Smalta jest pigmentem ciemnoniebieskim (wpadającym w szafir), który w odpowiednich warunkach może zmienić kolor na ciemnozielony. Jak wykazała analiza warstw stratygraficznych na ołtarzu, tak też było w przypadku przemyskich nastaw. Rację miał więc w 1929 roku malarz Stefan Babecki, twierdząc, że pierwotnym kolorem była zieleń na srebrze. Drugą warstwą był szafir. Pochodził najprawdopodobniej ze znanego z archiwaliów przemalowania ołtarzy po 1863 roku. Trzecia warstwa jest już warstwą Ferdynanda Majerskiego, który pokrył nastawy mazerunkiem, czyli polichromią imitującą słoje drewna, co zgadza się z informacjami z inwentarza z 1906 roku, kiedy nastawy określono jako „koloru dębowego”. Dodatkowo potwierdzają to także odkrywki na zwieńczeniach obu ołtarzy, które jak wiadomo wykonał Majerski, a które w spodniej warstwie pokryte były właśnie mazerunkiem. Na przekroju stratygraficznym doskonale widoczne są także kontrowersyjne zmiany samego Babeckiego, zachowały się bowiem fragmenty fioletowej farby, którą pokrył ołtarze. Jak widać, nie do końca przyłożono się do zmywania polichromii nakazanej przez dra Piotrowskiego. Co zaskakujące, wydaje się, że Piotrowski i Hornung nie przeforsowali jednak swej wizji zielonej polichromii nastaw i ołtarze zostały pomalowane na brązowo. Ten kolor stanowi kolejną warstwę w przekroju stratygraficznym warstw malarzkich. Dopiero kolejne dwie warstwy ilustrują problemy Jana Wąsacza z doбором odcienia koloru. Wyraźnie widać, że pierwsza wersja, zakwestionowana przez komisję w 1978 roku, była bardzo jasna i została poprawiona na bardziej intensywną zieleń.

Osobną kwestią, ale wykraczającą poza ramy niniejszego tekstu, jest dekoracja rzeźbiarska obu nastaw. Figury w ołtarzu św. Franciszka powinny być autorstwa Stefana Grodzickiego, nie ma jednak dowodów, że na pewno zdążył je wykonać przed śmiercią. Rzeźbiarz zmarł stosunkowo młodo, a od swojego pojawienia się w Przemyślu w połowie 1769 roku realizował równocześnie zlecenia dla franciszkanów, jezuitów i karmelitów. Jego najlepszym dziełem pozostawał znany z archiwalnych fotografii ołtarz główny w jezuickiej świątyni, przeniesiony w XIX wieku do Krakowca, gdzie spłonął podczas II wojny światowej. Rzeźby franciszkańskie stoją jednak na niższym poziomie niż te wykonane dla jezuitów. Prawdopodobnie wynika to z faktu realizacji trzech dużych zleceń

naraz i większego udziału warsztatu¹⁹. Figury w ołtarzu św. Antoniego są całkowicie anonimowe²⁰. Jeśli jednak przyrzeć się dużym aniołom w zwieńczeniach obu nastaw to można odnieść wrażenie, że stylistycznie anioły od św. Antoniego pasują bardziej do figur zakonników w ołtarzu św. Franciszka i na odwrót. Rodzi się więc pytanie, czy figury nie zostały zamienione w trakcie wcześniejszych prac (najpewniej Majerskiego). Nie byłoby to praktyką nową. Rzeźby dekorujące ołtarze bardzo często dowolnie przedstawiano, traktując je zazwyczaj jako element dekoracyjny, a nie treściowy. Nie zwracano bowiem uwagi, że nowożytny ołtarze otrzymywały zawsze stosowny program ikonograficzny, na który składały się zazwyczaj przedstawienia patronów w polach środkowych, wizerunki świętych w zwieńczeniach i odpowiadające treścią rzeźby świętych bądź alegorii. Figury, jako element do najłatwiejszego demontażu najczęściej „wędrowały” we wnętrzach świątyń, a te przemieszczenia są tylko czasem uchwytne w źródłach archiwalnych. Zwykle bowiem wizytatorzy czy spisujący inwentarze kościelne skupiali się na wizerunkach patronów w polach głównych, a nie na towarzyszących im rzeźbach. Czy i w jakim stopniu rzeźby w ołtarzach bocznych w kościele Franciszkanów w Przemyślu odbyły taką „wędrówkę” prawdopodobnie nigdy nie będziemy mieć pewności.

Jednak na większość pytań udało się w zasadzie znaleźć odpowiedzi, a dane źródłowe uzupełnione przez badania konserwatorskie pozwoliły w bardzo kompletny sposób zrekonstruować dzieje ołtarzy przytęczowych we franciszkańskiej świątyni. Wypada wyrazić nadzieję, że ta owocna współpraca pomiędzy teorią i praktyką stanie się przykładem dla innych restauracji i renowacji zabytków sztuki.

dr Agata Dworzak

Instytut Historii Sztuki UJ

¹⁹ Na jego temat zob. ostatnio: A. Dworzak, *Polejowscy...*, s. 323–325.

²⁰ Warto odnotować, że na plecach figury Aarona zachowały się wyryte podczas konserwacji napisy „1886 J. B.” i „1900 F. M.”.

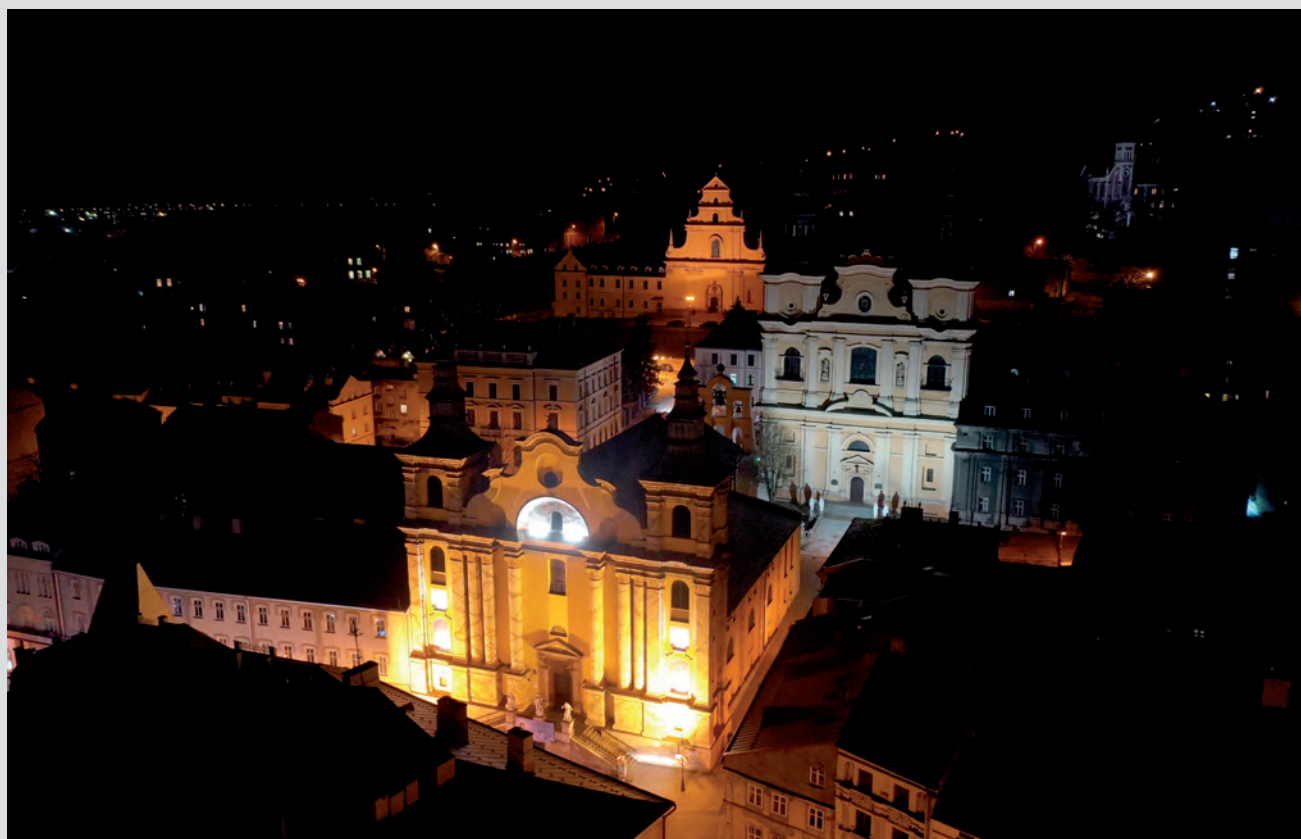
Side altars of St. Francis and St. Anthony in the Franciscan church in Przemyśl, or how an art historian and conservator should discover the history of a monument together

Agata
DWORZAK

The eighteenth-century Franciscan church of St. Mary Magdalene in Przemyśl is one of the most valuable monuments of the city. Its extraordinary artistic, historical and cultural value is additionally enhanced by the fact that it is the only one in the old town that has survived to our times in an almost unchanged shape since its inception. The main altar, was designed and made in the years 1760–1765 by the Lviv sculptor and architect Piotr Polejowski. The rococo polychrome of the interior from 1772–1778 was painted by several authors and were widely discussed in the literature. The remaining elements of the temple equipment have attracted less scientific interest. This article focuses on the historic and artistic reconstruction of the two 18th-century altars under the invocation of St. Anthony of Padua (on the right) and St. Francis (left). The research shows how the cooperation of an art historian and a conservator should proceed during the renovation of each art monument. The complicated history of the transformations of both altars available only in some archival sources can be supplemented by technological research of the object itself. The article presents historical sources about both altars and source materials about their transformations in the 19th and 20th centuries. Then it presents the results of conservation research carried out during the last conservation of both settings in 2017–2019. The combination of both archival and conservation data allowed for the first time a complete reconstruction of the history and transformations of the side altars in the Franciscan church in Przemyśl.

Photo 13. Aerial view
at night

Fot. 13. Widok z lotu
ptaka nocą



W redakcyjnym obiektywie – sklepienia





Konserwacja dziewiętnastowiecznych witraży kościoła Karmelitów Bosych w Przemyślu

Sławomir
OLESZCZUK,
Tomasz
SZYBISTY

Kościół Karmelitów Bosych w Przemyślu, umiejscowiony na wzgórzu nieopodal zamku, w dawnej dzielnicy Na Wale, jest niewątpliwie jedną z najbardziej charakterystycznych budowli w panoramie miasta. Świątynia powstała w trzeciej dekadzie XVII wieku kosztem starosty przemyskiego Marcina Krasickiego, właściciela Krasiczyna. Nieco później ukończono przylegający do kościoła od wschodu zespół zabudowań klasztornych. Fundator darzyć musiał przemyskich karmelitów szczególnymi względami, skoro właśnie ich kościół wybrał dla siebie na miejsce wiecznego spoczynku, życząc sobie przy tym, by pochowano go w zakonnym habicie. W roku śmierci Krasickiego (1631) budowla – wzniesiona na planie krzyża, wyposażona w wydłużone, skierowane na południe prezbiterium i dwuprzęsłowy bazylikowy korpus z płytkimi nawami bocznymi tworzącymi ciąg kaplic – była już ukończona. Dedykowano ją św. Teresie z Áwili. W roku 1667 powstał marmurowy ołtarz główny kościoła, a w trzeciej tercji następnego stulecia ołtarze boczne i ambona w kształcie łodzi. Niewątpliwą cezurą w dziejach zespołu było przejście go przez grekokatolików, co nastąpiło w roku 1784 na mocy dekretu cesarza Józefa II. W ich rękach świątynia pozostawała

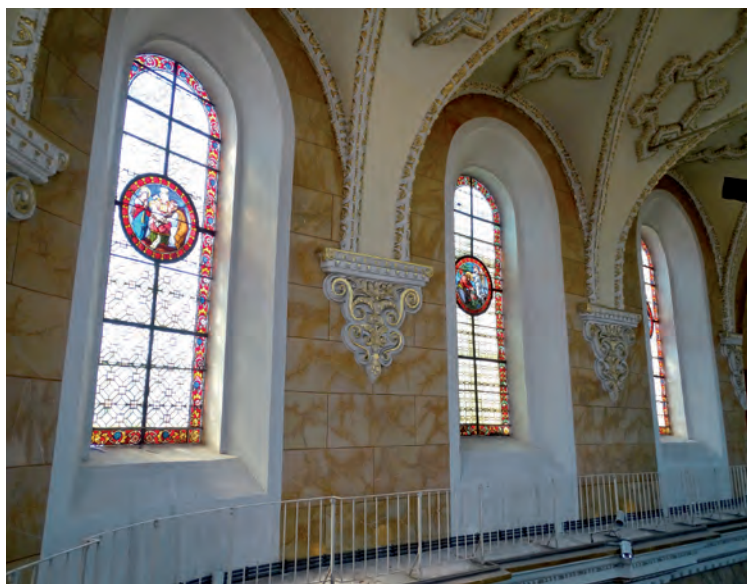
przez ponad 160 lat. W tym okresie istotnym przekształceniom ulegała tak jej bryła, jak i wnętrze, które sukcesywnie adaptowano na potrzeby liturgii Kościoła wschodniego. W roku 1817 wzniesiono ikonostas, a w 1866 kopułę nad skrzyżowaniem naw. Radykalne przemiany dekoracji i wyposażenia przyniósł jednak dopiero generalny remont budowli w latach 1879–1885. W tym czasie przekształcono fasadę świątyni, obniżono dachy oraz sprawiono okazały ikonostas i nową drewnianą kopułę. W kolejnych latach dobudowano do kościoła od zachodu kaplicę pw. św. Mikołaja, którą poświęcono w roku 1888. Po II wojnie światowej, w 1946 roku, do świątyni i budynku klasztornego powrócili karmelici, których jednak już sześć lat później eksmitowano. Dopiero pod koniec lat 50. zakonnikom udało się ostatecznie odzyskać kościół. W kolejnych dziesięcioleciach prowadzono w nim liczne prace konserwatorskie i restauracyjne. Szczególne nasilenie tych działań przypadło na ostatnią ćwierć XX wieku, gdy m.in. usunięto ikonostas oraz zrekonstruowano fasadę i rozebrano

Witraże zachodniej ściany prezbiterium, stan w roku 2019.
Fot. S. Oleszczuk

Stained glass windows of the chancel west wall, as of 2019.
Photo: S. Oleszczuk

Witraż *Modlitwa w Ogrójcu* w środkowym oknie ściany zachodniej prezbiterium (partia środkowa), widok z zewnątrz, stan w roku 2019. Fot. S. Oleszczuk

Stained glass window *Prayer in the Garden of Gethsemane* in the central window of the west wall of the presbytery (middle part), view from the outside, as of 2019.
Photo: S. Oleszczuk



kopułę, przywracając bryle budowli siedemnastowieczną formę¹.

O ile wiadomo, przemyski kościół nie posiadał pierwotnie witraży – sprawiono je dopiero w toku restauracji w latach 80. XIX wieku. O wykonanie przeszkleń zwrócono się wówczas do austriackiej pracowni Tiroler Glasmalerei z siedzibą w Innsbrucku, która była jednym z najlepszych zakładów witrażowniczych monarchii habsburskiej – dość powiedzieć, że właśnie ta firma realizowała na przełomie XIX i XX wieku projekty Wyspiańskiego do krakowskiego kościoła Franciszkanów. W kwietniu 1883 roku wiedeńska filia pracowni, prowadzona przez

¹ Do najważniejszych publikacji, w których omówiono dzieje kościoła i jego wyposażenia, należą: G. Lakota, *Dvů přestol'ni cerkvi peremis'ki*, Peremišl' 1937, s. 39–77; B.J. Wanat, *Zakon Karmelitůw Bosych w Polsce: klasztory Karmelitůw i Karmelitanek Bosych 1605–1975*, Kraków 1979, s. 257–279; P. Krasny, *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914*, Kraków 2003 (= *Ars vetus et nova*, 11), passim; *Katalog zabytkůw sztuki w Polsce*, red. M. Kałamajska-Saed, seria nowa, tom X: *Miasto Przemysł*, red. J. Sito, cz. 1: *Zespoły sakralne*, oprac. P. Krasny, J. Sito, Warszawa 2004, s. 87–105; A. Dworzak, „...in hoc altari stant duo angeli magni deaurati...”: Uwagi o ołtarzach w kościele Karmelitów Bosych w Przemysłu, w: *Velis quod possis. Studia z historii sztuki ofiarowane profesorowi Janowi Ostrowskiemu*, red. A. Betlej i in., Kraków 2016, s. 377–389.

Witraż *Modlitwa w Ogródcu* w środkowym oknie ściany zachodniej prezbiterium, widok z zewnątrz, stan w roku 2019. Fot. S. Oleszczuk

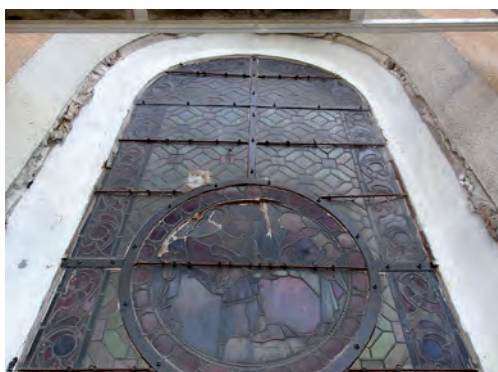
Stained glass window *Prayer in the Garden of Gethsemane* in the middle window of the west wall of the presbytery, view from the outside, as of 2019. Photo: S. Oleszczuk



Carla Golda, przedłożyła ofertę na wykonanie do katedry greckokatolickiej w Przemysłu *okna za ołtarzem głównym przedstawiającego Chrzest Chrystusa w Jordanie* (kosztem 700 guldenów), *10 okien w prezbiterium i nawie ze szkła katedralnego z malowanymi bordiurami i malowanymi medalionami figuralnymi* (po 330 guldenów każde), dwóch nieco większych, lecz podobnie opracowanych okien do transeptu (po 500 guldenów każde) i *okna z krzyżem greckim nad portalem* (515 guldenów). Oferta obejmowała ponadto niezbędne ramy żelazne, siatkę ochronną oraz koszt skrzyń i pakowania. Zamówienie zrealizowano w dwóch etapach. Jeszcze w roku 1883 dostarczono witraże do prezbiterium, tj. sześć kompozycji medalionowych oraz *Chrzest Chrystusa*, który jednak – w odróżnieniu od pozostałych – nie powstał w Wiedniu, lecz w macierzystym zakładzie w Innsbrucku. Wymienione przeszkleńa pochłonęły kwotę 3138 guldenów, osadzono je w oknach we wrześniu. W roku 1884 wiedeńska pracownia dostarczyła, kosztem 3190 guldenów, pozostałe witraże, które zainstalowano w czerwcu. Wiadomo ponadto, że w roku 1885 firma wykonała do katedry jeszcze *duże okno półkoliste ze szkła katedralnego z bordiurą* (niewątpliwie do północnego okna nawy zachodniej) oraz oszklenie kaplicy św. Mikołaja, tj. *5 medalionów figuralnych*

Witraż *Sąd Piłata* w północnym oknie ściany zachodniej prezbiterium (fragment), widok z zewnątrz, stan w roku 2020 (w trakcie prac konserwatorskich). Fot. S. Oleszczuk

Stained glass window of *The Court of Pilate* in the north window of the west wall of the presbytery (fragment), view from the outside, as of 2020 (during restoration works). Photo: S. Oleszczuk



Nieudolna imitacja witraży dziewiętnastowiecznych w zachodnim oknie transeptu (fragment), widok od strony wnętrza, stan w roku 2019. Fot. S. Oleszczuk



Inept imitation of nineteenth-century stained glass windows in the west window of the transept (fragment), view from the inside, as of 2019. Photo: S. Oleszczuk

z szerokimi bordiurami i 4 małe okna, które końcem września wyeksponowano z naddunajskiej stolicy. W tymże roku zapłacono za witraże łącznie 1332 guldeny².

Przytoczone informacje nie pozostawiają wątpliwości, że większość okien kościoła i kaplicy wyposażono w wieku XIX w witraże figuralne, z których jedynie część przetrwała do naszych czasów. Do pierwszej straty w oszkleniu świątyni doszło w roku 1915, gdy wysadzano forty twierdzy Przemyśl³. Podmuch eksplozji zniszczył wówczas jeden z witraży w kaplicy św. Mikołaja. Późniejsze losy przeszkleń znane są jedynie fragmentarycznie. Wiadomo, że pod koniec lat 70. witraże uzupełniano⁴ i prawdopodobnie w tym czasie niektóre z medalionów wykonanych przez

² Archiwum Państwowe w Przemyślu, 56/143/0/-/92, k. 141: *Offert über anzufertigende Glasmalereien für die griechisch katholische Kirche Przemyśl*, IV 1883; k. 298, 299, 303, 631–639, 505: rachunki za dostarczone witraże i prace związane z ich montażem; k. 335–336, 351, 511: listy przewozowe; Archiwum Tyroler Glasmalereienanstalt w Innsbrucku, *Bestellte Arbeiten V [1882–1883]*, s. 64; A. Jele, *Die Tyroler Glasmalerei MDCCCLXXXII – LXXXVI. Bericht zum fünfundzwanzigjährigen Jubiläum des Hauses*, Innsbruck 1886, s. 11.

³ G. Lakota 1937, s. 74.

⁴ Archiwum Krakowskiej Prowincji Zakonu Karmelitów Bosych, AKPR 46/6: *Akta klasztoru karmelitów bosych w Przemyślu z lat 1990–1992*, k. 38: *Co odnowiono w naszym kościele w Przemyślu pod wezwaniem N. M. Teresy po jego odzyskaniu*, 24 X 1990.

Tyroler Glasmalerei zastąpiono kompozycjami malowanymi „na zimno” (tj. bez wypalenia), które z czasem wyblakły. Nowe medaliony zostały ponadto – w odróżnieniu od oryginalnych – podzielone na ćwiartki za pomocą płaskowników. Przepuszczalnie w tym samym okresie powstało przeszklecie w zachodnim ramieniu transeptu nawiązujące do wiedeńskich kompozycji medalionowych – powtórzono w nim, w technice malowidła na szkle, przebieg listew ołowianych i rysunek motywów bordiury. Również i w tym przypadku warstwy malarskiej nie utrwalono w piecu szklarskim, co pociągnęło za sobą jej szybką destrukcję. Prowadzone w latach 70. prace nad oszkleniem kościoła obejmowały też z pewnością konserwację witrażu *Chrzest Chrystusa*, czego pamiątką była data „1978”, umieszczona w polu u podstawy przeszklecia⁵. Dwadzieścia trzy lata później kompozycję zdemontowano, a w opróżnionym oknie nad ołtarzem głównym osadzono słabo dostosowane do kontekstu architektonicznego i stylistyki pozostałych witraży przedstawienie Matki Boskiej wręczającej szkaplerz św. Szymonowi Stockowi (w roku 2001 przypadła jubileusz 750-lecia tego wydarzenia), wykonane przez chorzowską firmę Art Vitra według projektu Marzeny Meisner-Stawińskiej, żony właściciela pracowni⁶.

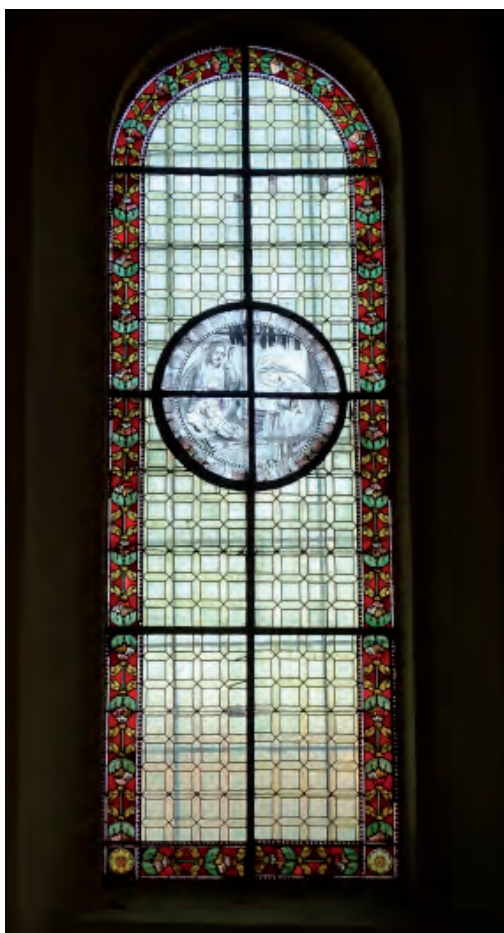
W roku 2019 podjęto decyzję o gruntownej konserwacji i restauracji zespołu przeszkleń kościoła. Bezpośredni nadzór nad pracami objęła Beata Kot – Podkarpacki Wojewódzki Konserwator Zabytków. Autorem programu konserwatorskiego, pełniącym autorski nadzór

⁵ W toku prowadzonych obecnie prac zastąpiono ją inskrypcją: *Witraże wykonała Tyroler Glasmalerei / Innsbruck–Wiedeń w latach 1883–1885 / konserwowała pracownia Ars Vitrea / z Krakowa w roku 2021*.

⁶ Informacje uzyskane od p. Adama Stawińskiego, właściciela pracowni.

Witraż w południowym oknie ściany wschodniej prezbiterium z wtórnym, malowanym „na zimno” medalionem *Boże Narodzenie*, widok od strony wnętrza, stan w roku 2019. Fot. S. Oleszczuk

Stained glass window in the southern window of the eastern wall of the presbytery with a secondary cold-painted *Nativity of Jesus* medallion, view from the inside, as of 2019. Photo: S. Oleszczuk



Witraż w południowym oknie ściany wschodniej prezbiterium z wtórnym, malowanym „na zimno” medalionem *Boże Narodzenie* (partia środkowa), widok od strony wnętrza, stan w roku 2019. Fot. S. Oleszczuk

Stained glass window in the southern window of the eastern wall of the presbytery with a secondary cold-painted *Nativity of Jesus* medallion (middle part), view from the interior, as of 2019. Photo: S. Oleszczuk



Środkowe okno prezbiterium z nowym przeszkleniem ochronnym, widok z zewnątrz, stan w roku 2020 (w trakcie prac konserwatorskich). Fot. S. Oleszczuk; przywrócono pierwotną głębokość wnęk okiennych, co korzystnie wpłynęło na estetykę siedemnastowiecznej elewacji

The central window of the presbytery with new protective glazing, view from the outside, as of 2020 (during restoration works). Photo: S. Oleszczuk; the original depth of the window recesses was restored, which positively influenced the aesthetics of the seventeenth-century facade



konserwatorski, a zarazem projektantem rekonstruowanych medalionów był Sławomir Oleszczuk, konserwator dzieł sztuki, witrażysta, członek sekcji konserwatorskiej Polskiego Komitetu Narodowego Corpus Vitrearum. Kwestie historycznoartystyczne konsultowano głównie z Tomaszem Szybistym, historykiem sztuki, sekretarzem Polskiego Komitetu Narodowego Corpus Vitrearum. Prace wykonawcze powierzono krakowskiej firmie Ars Vitrea, należącej do Marcina Heinego. Nadrzędnym celem przedsięwzięcia było przywrócenie przeszkleniom świątyni ich pierwotnego, historyzującego charakteru. Wiązało się to siłą rzeczy z usunięciem większości późniejszych kompozycji oraz wymianą starych przeszkleń ochronnych, skonstruowanych w niewłaściwy sposób, tj. pozbawionych wentylacji i odpływów wody, a ponadto negatywnie wpływających na percepcję elewacji (poprzez spłykanie wewnątrz okiennych o ok. 25 cm) i samych witraży (ramy osłon nie powtarzały ich podziałów, co



Witraż *Zmartwychwstanie* w północnym oknie zachodniej ściany nawy głównej (fragment medalionu z widocznymi ubytkami warstwy malarskiej), widok od strony wnętrza, stan w roku 2019. Fot. S. Oleszczuk

Resurrection, in the north stained glass window of the western wall of the nave (fragment of the medallion with visible defects of the painting layer), view from the inside, as of 2019. Photo: S. Oleszczuk

powodowało miejscowe zacienienie). Defekty te zostały wyeliminowane w nowych przeszkleniach ochronnych, stanowiących jeden z kluczowych elementów obecnej konserwacji. Wykonano je z szyb bezpiecznych 33.1 i zamontowano w pierwotnym miejscu osadzenia witraży, które – już po zakończeniu zabiegów konserwatorskich – umieszczono

Bóg Ojciec, górna partia zdemontowanego witraża *Chrzest Chrystusa* ze środkowego okna prezbiterium, stan w roku 2019. Fot. S. Oleszczuk

God the Father, the upper part of the disassembled stained glass window *The Baptism of Christ* from the central window of the presbytery, as of 2019. Photo: S. Oleszczuk

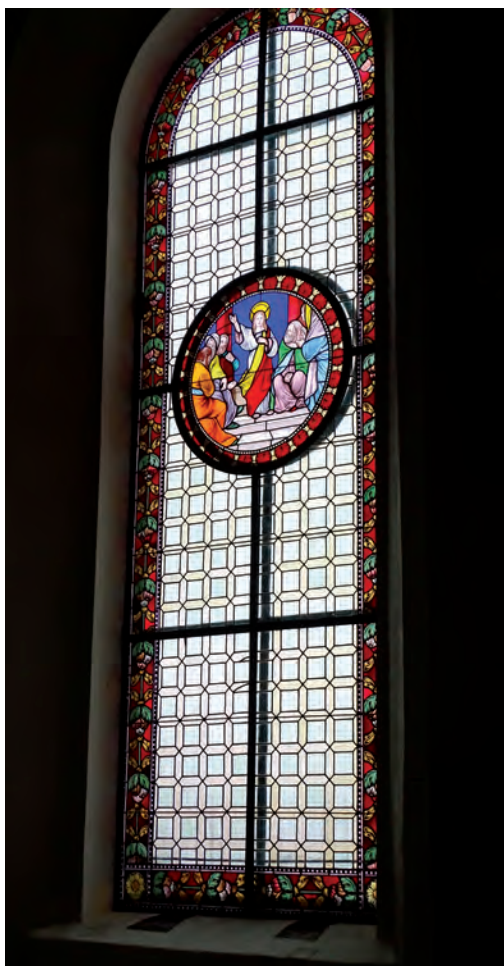


Witraż *Chrzest Chrystusa* w środkowym oknie prezbiterium, stan w roku 2021 (po konserwacji). Fot. S. Oleszczuk

Stained glass window of *The Baptism of Christ* in the central window of the presbytery, as of 2021 (after restoration). Photo: S. Oleszczuk

Witraż w południowym oknie ściany wschodniej prezbiterium z rekonstruowanym medalionem *Dwunastoletni Chrystus nauczający w świątyni*, widok od strony wnętrza, stan w roku 2021 (po konserwacji).
Fot. S. Oleszczuk

Stained glass window in the southern window of the eastern wall of the presbytery with a reconstructed medallion *The Twelve-year-old Christ teaching in the temple*, view from the inside, as of 2021 (after restoration).
Photo: S. Oleszczuk



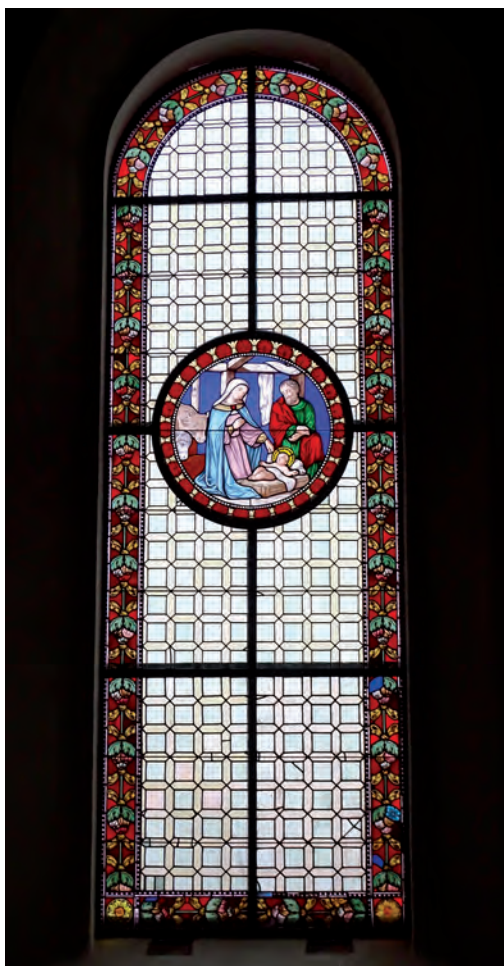
na dodatkowych ramach od strony wnętrza kościoła, w odległości ok. 70 mm od przeszkleń ochronnych. Powstały w ten sposób „pakiet” przeszkleń, otwarty od dołu i od góry, umożliwia swobodną wentylację powierzchni witraży, zapobiegając kondensacji pary wodnej, a zarazem – wobec dużej powierzchni okien (ok. 170 m²) – ma niebagatelną funkcję termoizolacyjną.

Punktem wyjścia właściwych zabiegów konserwatorskich była szczegółowa analiza zachowanych witraży oraz pogłębiona kwerenda źródłowa. Przed rozpoczęciem konserwacji sytuacja dziewiętnastowiecznych przeszkleń karmelitańskiej świątyni przedstawiała się następująco: główna kompozycja, tj. *Chrzest Chrystusa*, była zdemontowana i przechowywana na strychu klasztoru. W kościele nadal znajdowało się natomiast pięć oryginalnych przeszkleń medalionowych, ulokowanych w trzech zachodnich oknach prezbiterium i dwóch zachodnich oknach nawy głównej: *Ofiarowanie w świątyni*, *Modlitwa w Ogrójcu*, *Sąd Piłata*, *Złożenie do grobu* i *Zmartwychwstanie* (wymienione w kolejności od ołtarza głównego). Wszystkie witraże tej grupy zawierają pośrodku koliste medaliony umieszczone na tle przeszkleń geometrycznych (o czterech odmiennych wzorach), wykonanych ze szkła o jasnych barwach, obwiedzonego szeroką bordiurą ze zróżnicowanymi motywami roślinnymi (również w czterech typach). Z pierwotnego zasobu zachowały się ponadto witraże wszystkich okien wschodnich, jednak z wtórnie wprawionymi współczesnymi medalionami figuralnymi: *Boże Narodzenie*, *Dwunastoletni Jezus nauczający w świątyni*, *Zwiastowanie*, *Matka Boska Szkaplerzna*, *Modlitwa w Ogrójcu*, *Dobry Pasterz* (wymienione w kolejności od ołtarza głównego), oraz przeszkleń okna na chórze muzycznym, umieszczonego na osi fasady, i północnego okna nawy zachodniej. Wyłączywszy ostatnie z wymienionych (dużo skromniejsze niż pozostałe, z geometryczną bordiurą i niemal pozbawione elementów malowanych), wszystkie te przeszkleń mają taką samą kompozycję co witraże medalionowe w oknach zachodnich, przy czym w oknie na chórze muzycznym brak jest medalionu, którego miejsce zajmuje krzyż. Zespół dopełniały wspomniane już prace późniejsze: witraż ukazujący wizję św. Szymona Stocka w oknie nad ołtarzem głównym oraz nieudolne naśladownictwo wiedeńskich kompozycji medalionowych w oknie zachodniego ramienia transeptu. Witraże dawnej kaplicy św. Mikołaja przepadły bez śladu.

Przeszklenia dostarczone przez Tiroler Glasmalerei wykonano w klasycznej technice witrażowej, tj. przy użyciu osadzonych w ołowianych listwach szkła barwionych w masie,

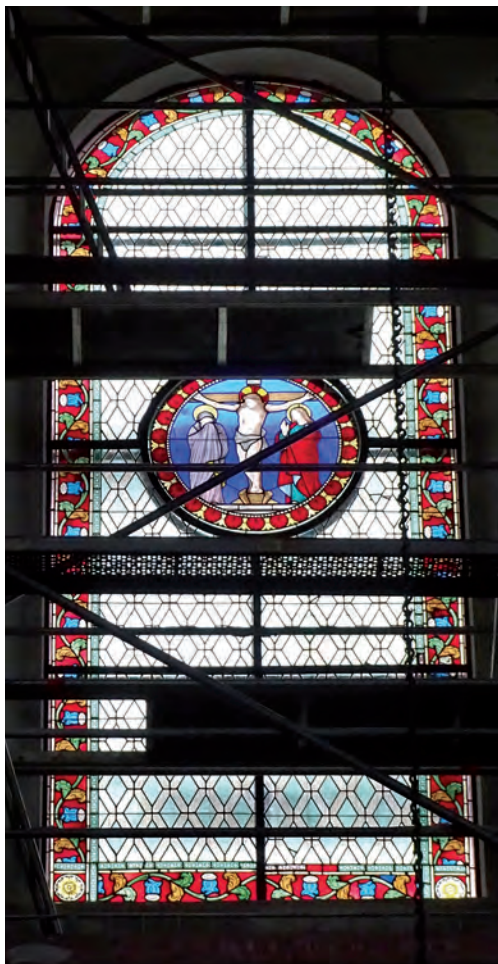
Witraż w północnym oknie ściany wschodniej prezbiterium z rekonstruowanym medalionem *Boże Narodzenie*, widok od strony wnętrza, stan w roku 2021 (po konserwacji).
Fot. S. Oleszczuk

Stained glass window in the north window of the presbytery's eastern wall with a reconstructed *Nativity of Jesus* medallion, view from the inside, as of 2021 (after conservation).
Photo: S. Oleszczuk



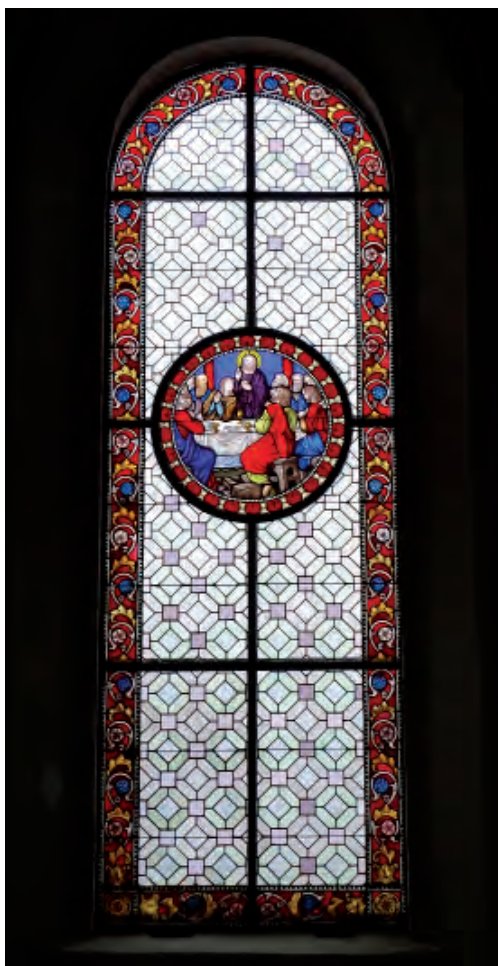
z warstwą malarską utrwaloną przez wypalenie. Prace te cechuje bardzo wysoki poziom artystyczny i warsztatowy. W partiach figuralnych zwracają uwagę perfekcyjny rysunek i modelunek światłocieniowy, jak również redukcja detali, zwłaszcza w tłach. Akademicko traktowane sceny zdradzają inspiracje malarstwem nowożytnym, by wspomnieć choćby o postaci Chrystusa w przedstawieniu chrztu, bardzo bliskiej ujęciu na fresku Perugina w kaplicy Sykstyńskiej. Dostrzegalne są nieznaczne różnice w traktowaniu postaci ukazanych w poszczególnych medalionach, co może stanowić wskazówkę, że nie zostały one zaprojektowane (względnie namalowane) przez jedną osobę. Przeszklenia zachowały się generalnie w dobrym stanie, choć w wielu miejscach, w wyniku kondensacji pary wodnej, doszło do wymycia warstwy malarskiej, kwatery były zdeformowane, a niektóre partie niefachowo uzupełnione. Warsztatowe prace konserwatorskie wymagały zatem przede wszystkim odczyszczenia powierzchni przeszkleń, uzupełnienia braków oraz naprawy lub wymiany siatki ołowianej.

Dużym wyzwaniem okazało się odtworzenie pierwotnego programu ikonograficznego, wymagające ścisłej współpracy z historykami sztuki. Nie udało się niestety odnaleźć żadnego przekazu źródłowego o scenach ukazanych na medalionach, które w wieku XX zostały zastąpione kompozycjami współczesnymi i zapewne bezpowrotnie przepadły. Podstawę do rekonstrukcji tematyki tych przedstawień stanowiły zatem wyłącznie istniejące kompozycje. Nie ulega wątpliwości, że kluczowym elementem pierwotnego programu było przedstawienie *Chrztu w Jordanie* w oknie na osi prezbiterium. Scena ta stanowi nawiązanie do wezwania dawnej katedry greckokatolickiej, eksponując jej patrona – św. Jana Chrzciciela, a zarazem ukazuje wydarzenie rozpoczynające publiczną działalność Chrystusa. Ponieważ na zachowanych medalionach zobrazowano wydarzenia ewangeliczne rozgrywające się zarówno przed chrztem (*Ofiarowanie w świątyni*), jak i po nim (*Modlitwa w Ogrójcu*, *Sąd Piłata*, *Zdjęcie z krzyża*, *Zmartwychwstanie*), wydaje się, że cykl mógł być wyjściowo skonstruowany chronologicznie i ukazywać: po stronie północnej – sceny sprzed rozpoczęcia publicznej działalności Chrystusa, a po stronie południowej – sceny późniejsze, do Zmartwychwstania włącznie, odnoszące się głównie do męki Zbawiciela. Taką interpretację podpowiadały również późniejsze przedstawienia w medalionach, które mogły nawiązywać do pierwotnych – trzy z nich ilustrowały bowiem wydarzenia sprzed chrztu Chrystusa: *Zwiastowanie*, *Boże Narodzenie* oraz *Dwunastoletniego Jezusa nauczającego w świątyni*.



Witraż w zachodnim oknie transeptu z rekonstruowanym medalionem *Ukrzyżowanie*, widok od strony wnętrza, stan w roku 2021 (w trakcie montażu).
Fot. S. Oleszczuk

Stained glass window in the west transept window with a reconstructed medallion of *The Crucifixion*, view from the inside, as of 2021 (during assembly).
Photo: S. Oleszczuk



Witraż w południowym oknie ściany zachodniej prezbiterium z rekonstruowanym medalionem *Ostatnia wieczerza*, widok od strony wnętrza, stan w roku 2021, (po konserwacji).
Fot. S. Oleszczuk

Stained glass window in the south window of the presbytery's west wall with a reconstructed medallion *The Last Supper*, view from the inside, as of 2021, (after conservation).
Photo: S. Oleszczuk

Czynnikiem, który odgrywał niebagatelną rolę w kształtowaniu się ostatecznego programu ikonograficznego przeszkleń, była decyzja konserwatora wojewódzkiego o zachowaniu w kościele witraża *Matka Boska Szkaplerzna* z 2001 roku. Kompozycja ta, po przekształceniach zmierzających do lepszego zharmonizowania jej z przeszklzeniami medalionowymi, miała zostać translokowana do okna we wschodnim ramieniu transeptu, a znajdujący się tam dotąd oryginalny witraż przeniesiony na stronę zachodnią, w miejsce malowanego „na zimno” przeszklecia dwudziestowiecznego. Uwzględniając zarówno tę okoliczność, jak i przedstawione wyżej przesłanki, uznano, że we wschodnich oknach świątyni powinny znaleźć się ilustracje wydarzeń ewangelicznych sprzed publicznej działalności Chrystusa, w szczególności odnoszące się również do roli Marii w historii zbawienia, a przez to pozwalające włączyć w tę część zrekonstruowanego cyklu wizerunek Matki Boskiej Szkaplerznej. Ostatecznie ustalono, że w oknach umieszczone zostaną następujące przedstawienia (w kolejności od fasady): *Zwiastowanie*, *Nawiedzenie św. Elżbiety*, *Matka Boska Szkaplerzna*, *Boże Narodzenie*, *Ofiarowanie w świątyni* (oryginalny), *Dwunastoletni Jezus nauczający w świątyni*.

Ponieważ zachowane kompozycje dziewiętnastowieczne ilustrujące wydarzenia ewangeliczne, które rozgrywają się po chrzcie w Jordanie, odnoszą się do ostatniego etapu działalności Chrystusa, logiczne wydawało się ukazanie na jednym z nowych medalionów Ukrzyżowania. Scenę tę – z uwagi na zachowane oryginalne przedstawienia *Złożenie do grobu* i *Zmartwychwstanie* – należało umieścić w oknie zachodniego ramienia transeptu. Do sąsiadujących z nawą poprzeczną zachodnich okien prezbiterium konsekwentnie musiały więc trafić – również oryginalne – medaliony

Sąd Pilata i *Modlitwa w Ogrójcu*. Otwartą kwestią pozostawała decyzja co do wyboru sceny w oknie bezpośrednio przy *Chrzcie Chrystusa*. Z uwagi na bliskość ołtarza głównego i tematykę przedstawień po prawej stronie kościoła, uznano, że najwłaściwsze będzie ulokowanie w tym miejscu *Ostatniej wieczerzy*. Cykl medalionów w oknach zachodnich ukształtował się zatem następująco (w kolejności od ołtarza): *Ostatnia wieczerza*, *Modlitwa w Ogrójcu* (oryginalny), *Sąd Pilata* (oryginalny), *Ukrzyżowanie*, *Zdjęcie z krzyża* (oryginalny), *Zmartwychwstanie* (oryginalny).

Dla zapewnienie zespołowi spójności stylowej zadecydowano, że wszystkie rekonstruowane przedstawienia będą ściśle wzorowane na kompozycjach witrażowych z 2. poł. XIX wieku, a zarazem – dla subtelnej odróżnienia ich od oryginałów – zostaną wykonane z nieco jaśniejszych szkielek, zaś sposób malowania postaci zostanie zmodernizowany.

Prace konserwatorskie, finansowane z dotacji Ministerstwa Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu, rozpoczęto w roku 2020 od demontażu wszystkich witraży i wykonania przeszkleń ochronnych. W kolejnym sezonie zainstalowano odnowione kompozycje (niektóre z nowymi medalionami) w oknach prezbiterium i zachodniego ramienia transeptu. Zakończenie konserwacji planowane jest na rok 2022. W dalszym ciągu podejmowane są również poszukiwania przekazów źródłowych dotyczących zwłaszcza niezachowanych witraży dawnej kaplicy św. Mikołaja, co – mamy nadzieję – pozwoli na ich odtworzenie w przyszłości.

Za pomoc w przeprowadzeniu kwerend archiwalnych i cenne wskazówki autorzy pragną złożyć szczególne podziękowania Pani Elżbiecie Lasce, Dyrektor Archiwum Państwowego w Przemysłu, oraz Ojcom Karmelitom: Karolowi Morawskiemu, Sylwestrowi Potocznemu i Jerzemu Zielińskiemu.

Sławomir Oleszczuk

konserwator dzieł sztuki, *Corpus Vitrearum Polska*

Tomasz Szybisty

historyk sztuki, *Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, Corpus Vitrearum Polska*

Rys. 1. S. Oleszczuk, projekt medalionu *Zwiastowanie*, 2021

Fig. 1. S. Oleszczuk, design of *The Annunciation* medallion, 2021

Rys. 2. S. Oleszczuk, projekt medalionu *Nawiedzenie św. Elżbiety*, 2021

Fig. 2. S. Oleszczuk, design of *The Visitation of St. Elizabeth* medallion, 2021

Rys. 3. S. Oleszczuk, projekt medalionu *Boże Narodzenie*, 2021

Fig. 3. S. Oleszczuk, design of *The Nativity of Jesus* medallion, 2021

Rys. 4. S. Oleszczuk, projekt medalionu *Dwunastoletni Jezus nauczający w świątyni*, 2021

Fig. 4. S. Oleszczuk, design of *The Twelve-year-old Jesus teaching in the temple* medallion, 2021

Rys. 5. S. Oleszczuk, projekt medalionu *Ostatnia wieczerza*, 2021

Fig. 5. S. Oleszczuk, design of *The Last Supper* medallion, 2021

Rys. 6. S. Oleszczuk, projekt medalionu *Ukrzyżowanie*, 2021

Fig. 6. S. Oleszczuk, design of *The Crucifixion* medallion, 2021





Conservation of the nineteenth-century stained glass windows of the Discalced Carmelite Church in Przemyśl

Sławomir
OLESZCZUK,
Tomasz
SZYBISTY

The article discusses the history of the stained glass windows of the Discalced Carmelite Church in Przemyśl, as well as the ongoing conservation of these glazing. The stained glass windows of the temple were created in the years 1883–1885 during the restoration of the building at that time. The team was organized by Tiroler Glasmalereianstalt based in Innsbruck. Almost all the glazing was made in the Viennese branch of the studio and only the composition The Baptism of Christ in the window above the main altar came from the home plant in Tyrol. Next to it in the church were installed, among others ten stained glass windows with figural medallions. Half of them, presumably at the end of the 1970s, were replaced with contemporary, cold-painted works. In 2001, the Baptism of Christ was disassembled and replaced with a depiction of a vision of St. Szymon Stock, poorly harmonized with the style of the interior and other glazing. The overriding goal of the present conservation was to restore the historical character of the temple glazing and to recreate the original iconographic program. Work began in 2020 with the dismantling of all stained glass windows of the church and the implementation of protective glazing. In the following season, renovated compositions (some with new medallions) were installed in the windows of the chancel and the western part of the transept. Completion of conservation is planned for 2022. It is supervised by Beata Kot – Podkarpacki Provincial Conservator of Monuments. Sławomir Oleszczuk is the author of the conservation program, who performs the original conservation supervision. The designer of the reconstructed medallions and the contractor is the Krakow company Ars Vitrea, owned by Marcin Heine.



Widok ogólny na nawę główną i prezbiterium kościoła Karmelitów Bosych w Przemyślu

General view of the nave and presbytery of the Discalced Carmelite Church in Przemyśl

Zespół lwowskiej rzeźby rokokowej w kościele oo. Karmelitów Bosych w Przemyślu (prace konserwatorskie)

Alicja SĘK

Kościół pod wezwaniem św. Teresy oraz klasztor oo. Karmelitów w Przemyślu ufundowany został przez hrabiego Marcina Krasickiego, wojewodę podolskiego i starostę przemyskiego w 1630 roku.

Wnętrze kościoła otrzymało pełne wyposażenie dopiero w XVIII w. Powstało wtedy sześć ołtarzy bocznych, a starszy, XVII-wieczny ołtarz główny, który pierwotnie wykonany był z czarnego marmuru, został przekształcony. Aby upodobnić go do XVIII-wiecznych ołtarzy rokokowych, został przyozdobiony dużą ilością złożonej snycerki oraz ustawiono na nim postacie aniołów.

Zespół rzeźby figuralnej w ołtarzach kościoła Ojców Karmelitów w Przemyślu jest jednym z najpiękniejszych zespołów wywodzących się z lwowskiej rokokowej sztuki rzeźbiarskiej związanej z warsztatem majstra Pinsla.

Według profesora Jana K. Ostrowskiego jest dziełem artysty, którego określa jako „przyjaciela Pinsla” – prawdopodobnie najbliższego współpracownika mistrza, który po jego śmierci posługiwał się modelami pozostawionymi przez wielkiego artystę. Sztuka tego „przyjaciela Pinsla” posiada większość charakterystycznych cech stylu mistrza.

Prace majstra Jana Jerzego Pinsla wyznaczyły nowy nurt w rzeźbie. Biografia artysty nie jest znana. Nie wiadomo, gdzie się urodził, ani gdzie pobierał nauki. Przybył na ziemię ówczesnej Polski na zaproszenie Mikołaja Bazylego Potockiego Starosty Kaniowskiego,



Autorka prac konserwatorskich w czasie wykonywania modeli z gliny do rekonstrukcji brakujących fragmentów rzeźb aniołów pochodzących z ołtarza głównego. Fot. S. Sęk

Author of conservation works during the making of clay models for the reconstruction of the missing fragments of sculptures of angels from the main altar. Photo: S. Sęk

wielkiego miłośnika i mecenasa sztuki, w jego siedzibie w Buczaczu tworzył i mieszkał.

W Polsce najwybitniejszym badaczem zajmującym się fenomenem Lwowskiej Rzeźby Rokokowej pozostaje profesor Jan K. Ostrowski. Na temat twórczości J.J. Pinsla pisze: *na tle sztuki polskiej należy uznać Pinsla za najwybitniejszego rzeźbiarza pomiędzy Witem Stwoszem i Ksawerym Dunikowskim. Rzeźby jego zachwycają dynamiczną ekspresją, swoistym realizmem i mistrzostwem rzeźbiarskiego rzemiosła.*

Według historyka sztuki M. Kasprowicza *rzeźba lwowska jest szczytowym osiągnięciem sztuki rokokowej.* Podobnie wypowiadają się inni historycy sztuki: *lwowska rzeźba rokokowa jest fenomenem na skalę światową, narodziła się sztuka nie o znaczeniu lokalnym, lecz o znaczeniu ogólnoeuropejskim o poziomie nierzadko wyższym niż gdzie indziej.*

Na tle epoki rokokowe rzeźby tego artysty wyróżniają się szczególną ekspresją wyrażoną w opracowaniu szat w formie ostro łamanych płaszczyzn, tworzących dekoracyjne kryształowe struktury rozwiane przez niewidzialny wiatr, przez co figury nabierają wyjątkowej lekkości. Postacie przedstawione są w dramatycznych pozach, teatralnych gestach. W postaciach kobiet pełnych wdzięku w tanecznych pozach widoczna jest szczególna wytworność.

Zwłaszcza styl draperii był naśladowany. Naśladowano również wypracowane przez artystę układy kompozycyjne, pozy postaci. W ten sposób powstawała charakterystyczna stylistyka lwowskiego ośrodka rzeźbiarskiego. Podaje się, że Pinsel wykształcił około czterdziestu uczniów. Lwowska Szkoła Rzeźby Rokokowej rozprzestrzeniła się swoim

zasięgiem daleko na północ i na zachód od Lwowa.

Rzeźby figuralne z kościoła przemyskiego Karmelu są wyjątkowe i należą do najwyższej cenionych przykładów Lwowskiej Rzeźby Rokokowej. Profesor Jan K. Ostrowski łączy te figury z dekoracją rzeźbiarską kościołów w Buczaczu i Nawarii.

Przemyski kościół i klasztor oo. Karmelitów Bosych z XVII w. służył Ojcom do roku 1784,



Rzeźba anioła ze spisu z ołtarza głównego w trakcie prac konserwatorskich – po wykonaniu w drewnie lipowym rekonstrukcji brakujących elementów. Fot. A. Sęk

Sculpture of an angel with a list from the main altar during restoration works – after reconstruction of the missing elements in linden wood. Photo: A. Sęk

Rzeźba św. Weroniki z ołtarza Pana Jezusa (dawnego ołtarza Ukrzyżowania) w czasie prac konserwatorskich – po wykonaniu w drewnie lipowym rekonstrukcji brakujących elementów.
Fot. A. Sęk



St. Veronica from the altar of Jesus (the former altar of the Crucifixion) during restoration work – after reconstruction of the missing elements in linden wood.
Photo: A. Sęk

kiedy to Cesarz Austrii Józef II dekretem przeznaczył kościół na cerkiew grecko-katolicką katedralną. Ojcowie musieli opuścić klasztor i kościół.

Po przejęciu kościoła duchowieństwo grecko-katolickie przystosowało świątynię do wymogów estetyki cerkiewnej. Jednak ołtarze wraz z rzeźbami świętych przetrwały w swojej formie do końca XIX w. Wtedy podczas generalnego remontu dokonano radykalnych zmian. Zdemonstowano ołtarz główny, bocznym zmieniono wygląd estetyczny, usunięto wszystkie rzeźby figuralne, ołtarze przemalowano na kolor zielony, na złożone kolumny nałożono stiuki gipsowe. Wymieniono również obrazy.

Dopiero po II wojnie światowej, kiedy karmelici odzyskali kościół, zaczęto powoli przywracać pierwotny wygląd świątyni. W latach 80. usunięto XIX-wieczny ikonostas i powstała aranżacja ołtarza głównego. Wróciły cztery XVIII-wieczne figury z ołtarza Matki Bożej: postacie św. Anny, św. Elżbiety, św. Joachima

Fragment ołtarza Pana Jezusa (dawny ołtarz Ukrzyżowania) z czterema rzeźbami: MB Bolesnej, św. Jana, św. Marii Magdaleny i św. Weroniki, po wykonanych pracach konserwatorskich



Fragment of the altar of Jesus (former altar of the Crucifixion) with four sculptures: Our Lady of Sorrows, St. John, St. Mary Magdalene and St. Veronica, after the restoration work was done

Figury aniołów z ołtarza głównego po wykonaniu prac konserwatorskich

Figures of angels from the main altar after conservation works



Figurey: MB Bolesnej z ołtarza Pana Jezusa (dawny ołtarz Ukrzyżowania); św. Dionizego, św. Flawiusza z dawnego ołtarza św. Apolonii; proroków (Eliasa, Dawida i Józefa Egipskiego) z ołtarza św. Józefa – stan rzeźb po przekazaniu z muzeum diecezjalnego w Przemyślu, przed rozpoczęciem prac konserwatorskich

Figures: Our Lady of Sorrows from the altar of Jesus Christ (former altar of the Crucifixion); St. Dionysius, St. Flavius from the old altar of St. Apollonia; the prophets (Elijah, David and Joseph of Egypt) from the altar of St. Joseph – the condition of the sculptures after they were handed over from the diocesan museum in Przemyśl, before the start of conservation works

i św. Józefa. Prawdopodobnie przeprowadzono w tym czasie ich konserwację, ponieważ mają nieprawidłowo wykonane uzupełnienia i przemalowane karnacje. Rzeźby ustawiono w aranżacji ołtarza głównego na podestach.

W roku 1998 ówczesny przeor klasztoru ojciec Andrzej Gut zlecił przeprowadzenie konserwacji ołtarza św. Jana od Krzyża, wtedy to, podczas usuwania XIX-wiecznych przemalowań, znalezione zostały ślady po konsolach, na których stały figury świętych. Okazało się, że rzeźby z kościoła Karmelitów znajdują się w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Przemyślu, dokąd zostały przeniesione. Muzeum zostało zorganizowane w 1902 roku przez św. Biskupa Józefa Pelczara.

Rzeźby znajdujące się w muzeum były w bardzo złym stanie. Większość z nich była przechowywana w magazynach ze względu na ich stan nienadający się do ekspozycji. Wszystkie miały ubytki dużych fragmentów kompozycji (ręce, stopy, wystające partie szat). Aniołowi brakowało połowy głowy. Niektóre zachowały się jako korpusy z wiekowym brudem, spod którego nie widać było złocień czy koloru karnacji.

Z odważną inicjatywą starania o powrót rzeźb, wystąpił przeor Andrzej Gut, od początku planując ustawić je na ich pierwotnych miejscach w ołtarzach. Dzięki Arcybiskupowi Józefowi Michalikowi Muzeum Diecezjalne wydało pozwolenie na zwrot bezcennych rzeźb prawowitemu właścicielowi. Po stu latach powróciły następujące postacie: Matka Boska Bolesna, św. Jan Ewangelista, św. Weronika z ołtarza Chrystusa, postać karmelitanki i świętego zakonnika karmelity z ołtarza św. Jana od Krzyża, św. Dionizy i św. Flawiusz z ołtarza św. Apolonii (dawnie wezwanie), prorok Dawid, prorok Eliasz, prorok Józef egipski z ołtarza św. Józefa, a także dwa duże anioły i dwa mniejsze z ołtarza głównego.

Konserwację i rekonstrukcję odłamanych części rzeźb przeor klasztoru zlecił konserwatorowi dzieł sztuki mgr Alicji Sęk. Po przeniesieniu kilkunastu figur z muzeum i wstępnych oględzinach stan zachowania figur uznano za zagrażający, a jednocześnie ich walory



artystyczne jasno świadczyły o wysokiej klasie obiektów.

W kolejnych latach w magazynach Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej została odnaleziona brakująca rzeźba św. Magdaleny z ołtarza Chrystusa (bardzo zniszczona, zachowana od kolan, dolne partie rzeźby uległy całkowitej destrukcji, brakowało również lewej ręki i wystających partii szat). Powróciła także



Rzeźby: cztery anioły z ołtarza głównego; św. Weronika, św. Jan Ewangelista z Ołtarza Pana Jezusa (d. ołtarz Ukrzyżowania), rzeźba zakonniczki i zakonnika z ołtarza św. Jana od Krzyża – stan rzeźb po przekazaniu z muzeum diecezjalnego, przed rozpoczęciem prac konserwatorskich

Sculptures: four angels from the main altar; St. Veronica, St. John the Evangelist from the Altar of Jesus (formerly the altar of the Crucifixion), a sculpture of a monk and a nun from the altar of St. John of the Cross – the condition of the sculptures after they were handed over from the diocesan museum, before the start of conservation works



Rzeźba św. Marii Magdaleny z ołtarza Pana Jezusa (dawnego ołtarza Ukrzyżowania) w czasie prac konserwatorskich. Fot. A. Sęk

St. Mary Magdalene from the altar of Jesus (the former altar of the Crucifixion) during restoration works. Photo: A. Sęk

jedyna zachowana rzeźba św. Jakuba Apostoła z dawnego ołtarza św. Tekli oraz rzeźba anioła-geniusza.

Podjęcie się konserwacji i rekonstrukcji brakujących części tak wysokiej klasy rzeźb było olbrzymim wyzwaniem dla konserwatora. Pojawiła się konieczność wnikliwej analizy problematyki rzeźby lwowskiej; przestudiowania wszystkich dostępnych opracowań. Poszukując analogii, zgromadzono mnóstwo archiwaliów i fotografii. Zapoznano się z obiektami znajdującymi się w Lwowskiej Galerii Sztuki oraz z obiektami rzeźby lwowskiej znajdującymi

się w kościołach na terenie obecnej Polski. W celu jak najlepszego wyczucia i oddania stylistyki i charakteru lwowskiej rzeźby, autorka niniejszego tekstu zdecydowała się opanować posługiwanie dłutem i osobiście wykonać prace rzeźbiarskie. Po zebraniu materiałów i zdjęć w miejscach odłamanych fragmentów wykonano modele z gliny, a na ich podstawie rzeźbiono brakujące części w drewnie lipowym.

Żmudną pracą była konserwacja tak zniszczonych obiektów. Rzeźby były bardzo popękane, niesamowicie zabrudzone, z dużą aktywnością drewnojadów, także zagrzybień. Po oczyszczeniu obiekty wymagały wzmocnienia struktury drewna przez impregnację, odgrzybienia, zaflekowania dużych pęknięć drewnem lipowym, wykonania niezliczonych kitów w ubytkach drewna oraz w ubytkach złocień i warstw malarskich. Po zakończeniu konserwacji technicznej przywrócono im oryginalny wygląd przez uzupełnienie złocień złotem prawdziwym w płatkach i złotem w proszku w miejscach dużych przetarć oryginalnego złota. Wykonano retusz na zachowanych karnacjach i rekonstrukcję warstwy malarskiej na uzupełnionych fragmentach rzeźb.

Obecnie wszystkie odzyskane figury świętych po konserwacji znajdują się w kościele na swoich pierwotnych miejscach w ołtarzach.

Prace konserwatorskie prowadzone były głównie dzięki dotacjom Podkarpackiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków. W niektórych latach uzupełnione przez Urząd Miasta Przemyśla, czasem ze środków Marszałka Podkarpackiego, a także z dodatków finansów klasztoru.

Alicja Sęk

konserwator dzieł sztuki



Rzeźba św. Marii Magdaleny z ołtarza Pana Jezusa po wykonaniu prac konserwatorskich. Fot. A. Sęk

St. Mary Magdalene from the altar of Jesus after the restoration works. Photo: A. Sęk



The Lviv Rococo Sculpture Complex in the Church of Discalced Carmelites in Przemyśl

(restoration works)

Alicja SĘK

The complex of figural sculptures in the altars of the Carmelite Fathers Church in Przemyśl is one of the most beautiful Lviv rococo sculpture art related to the workshop of master Pinsl. According to Professor Jan K. Ostrowski it is the work of an artist whom he describes as “Pinsel’s friend” – probably the closest associate of the master.

The church and monastery of the Discalced Carmelites from the 17th century served the Fathers until 1784, when by the decree of the Austrian Emperor Joseph II it was designated as a Greek Catholic cathedral church. At that time during a general renovation radical changes were made. The main altar was dismantled, the side altar changed its aesthetic appearance and all figural sculptures were removed. Only after the Second World War, when the Carmelites regained the church, the temple was slowly restored to its original appearance. Since then the monastery has gradually regained the sculptures. After moving a dozen or so figures and preliminary inspection, the state of preservation of the figures was very bad, but at the same time their artistic value clearly demonstrated the high quality of the objects. The conservation and reconstruction of the broken parts of the sculptures was commissioned by the prior of the monastery to the conservator of works of art, MSc Alicja Sęk. The sculptures were very cracked, dirty, with high activity of wood-eaters and also fungi. After cleaning, the objects required strengthening the structure of the wood by impregnation, fumigation, covering large cracks with linden wood, and making countless putties in wood defects as well as gildings and paint layers. After the restoration was completed, the sculptures were placed in their original places on the altars.

Arrangement of the main altar made in the 1980s with the use of original sculptures of four angels preserved by the author of the article in the years 2010–2015

Wykonana w latach 80. XX w. aranżacja ołtarza głównego z wykorzystaniem oryginalnych rzeźb czterech aniołów konserwowanych przez autorkę artykułu w latach 2010–2015



Rokokowa ambona-okręt z kościoła oo. Karmelitów w Przemyślu

Maria SĘK-PUDŁOWSKA

Znajdująca się w kościele pw. św. Teresy w Przemyślu ambona to przykład wysokiej klasy rokokowej rzeźby lwowskiej. Karmelitańska kazalnica ma kształt trójmasztowego okrętu. Uzbrojona w działa łódź o dwóch pokładach osadzona jest na skale. Rzeźbiarski detal przedstawia rozbudowany takielunek, kotwicę i ster. Na niższym z pokładów ustawiono dwie figury świętych apostołów, prawdopodobnie Piotra i Pawła, wydobywających z morza sieć wypełnioną rybami. Maszt zwieńczony jest banderą z krzyżem, a nad całością łopocze żagiel stanowiący jednocześnie baldachim ambony. Mimo że nie znamy nazwiska autora, datowanie nie pozostawia wątpliwości; wewnątrz łodzi wryto inskrypcję: 1779 rok.

Przemyska ambona jest przykładem popularnych w Polsce ambon łodziowych. Według Jana Samka istnieją 64 tego typu zabytki pochodzące z terenów dawnej Rzeczypospolitej (mowa tu o granicach Polski sprzed rozbiórów) oraz ze Śląska. Tworzone były głównie w XVIII i XIX wieku, ale zdarzają się także przykłady dwudziestowieczne¹.

Za najstarszą tego typu kazalnicę w Polsce uważa się tę w kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie. Danuta Ostowska zauważa, że powstanie pierwszej kazalnicy w kształcie łodzi rybackiej należy wiązać z jezuitami, dla których temat połowu ryb symbolizował misyjną działalność zakonu. Z początkami ambon-okrętów może wiązać się także żywy w XVII wieku motyw zmagania chrześcijaństwa z tureckimi najazdami².

Jan Samek pisze, że ambony łodziowe były tworzone jako res-imagines, rzeczy-obrazy, czyli dzieła, których formę podyktowało nie tylko przeznaczenie, ale także treści ideowe. W Polsce wytworzyły się dwa podstawowe typy ikonograficzne kazalnic w kształcie łodzi. Pierwszy to łódź Piotrowa – *Navicula Petri*, a drugi okręt kościoła – *Navis Ecclesiae*.

Łódź św. Piotra – *Navicula Petri* – symbolizuje Kościół w jego działaniu apostołskim. Piotr zdumiony rezultatem połowu mówi: *Odejdź ode mnie Panie, bo jestem człowiek grzeszny*, na co Jezus odpowiada: *Nie bój się, odtąd ludzi będziesz łowił*. Jest wiele przykładów kazalnic opartych na tym typie ikonograficznym³. Drugi typ okręt kościoła – *Navis Ecclesiae* – przedstawia kościół jako olbrzymi okręt walczący z przeciwnościami: wiatr,

morskie potwory, skały. Kościół wychodzi z tej walki zawsze zwycięsko.

Ambona-okręt z kościoła oo. Karmelitów w Przemyślu wyróżnia się nie tylko wysoką klasą artystyczną, ale i ogromnym rozmachem. Wykonana została przez nieznanego z nazwiska rzeźbiarza wywodzącego się z kręgu tzw. lwowskiej rzeźby rokokowej XVIII w. i istotnie jest wybitnym przykładem tej szkoły. O wartości i znaczeniu ambony może świadczyć m.in. fakt licznych naśladownictw na terenach dawnej Rzeczypospolitej. W Babicach w kościele pw. Trójcy Przenajświętszej istnieje kazalnica wykonana po 1794 roku, gdzie powtórzono kompozycję pierwowzoru, ale w mniejszej skali i na niższym poziomie artystycznym. Ambona została wykonana przez prowincjonalny warsztat, ale niewątpliwie jest to kopia ambony karmelitańskiej. Także ambona w Tomaszowie Lubelskim wzorowana była na przemyskiej kazalnicy. Podobnie ambona w kościele św. Mikołaja we Lwowie, która także przedstawia postaci apostołów z siecią.

Lwów w okresie rokoka był największym centrum sztuki rzeźbiarskiej w ówczesnej

Ambona przed przystąpieniem do konserwacji w 2016 r.

Pulpit before starting restoration in 2016



¹ J. Samek, *Ambony naves et naviculae w Polsce, w: Rokoko. Studia nad sztuką pierwszej połowy XVIII wieku*, Warszawa 1970, s. 219–246.

² D. Ostowska, *Ambony łodziowe na Śląsku, w: Rokoko. Studia nad sztuką pierwszej połowy XVIII wieku*, Warszawa 1970, s. 247.

³ T. Kowalski, *Ambona łodziowa w Sierpcu – geneza zjawiska artystycznego i jego sierpeckie echa*, NOTATKI PŁOCKIE, 2015, 1/242, s. 16.

Rzeczpospolitej⁴. Plastyka powstająca w kręgu tego miasta odznaczała się specyficznymi cechami stylistycznymi, szczególnie w rzeźbie figuralnej ołtarzowej. Niestety, nie ma literatury dotyczącej snycerki tego okresu, zainteresowanie badaczy skupiało się wokół rzeźby figuralnej. Charakterystyczny jest w rzeźbie krystaliczny modelunek szat o ostrych krawędziach fałd, wzmożony ekspresją dynamicznego układu postaci, łączących w nerwowym ożywieniu ruchów wyszukaną elegancją z ascezą religijną i przypominających sztukę późnego gotyku⁵ i manieryzmu. Te cechy pozwalają mówić o specyficznej szkole rzeźby lwowskiej okresu rokoka.

Na rangę lwowskiego ośrodka wpływała też duża liczba związanych z nim twórców. Działo w tym czasie około pięćdziesięciu uzdolnionych rzeźbiarzy i snycerzy. Najbardziej znani to Antoni Osiński, Pinsel, Piotr i Maciej Polejowscy, Sebastian i Fabian Fesingerowie oraz Jan Obrocki. Tworzyli oni

⁴ J. Kowalczyk, *Ze studiów nad geografią lwowskiej rzeźby rokokowej*, w: *Rokoko. Sztuka 1 połowy XVIII wieku*, Warszawa 1970, s. 201.

⁵ A. Bochnak, *Ze studiów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoka*, Kraków 1931, s. 87.

ogromne warsztaty, które dzięki dużej ruchliwości ogarnęły swoją działalnością znaczny teren Rzeczpospolitej. Można odnaleźć ich dzieła: na północy – na Podlasiu, na zachodzie – w Ziemi Sandomierskiej, na wschodzie – aż do linii Dniepru, na południu – w ziemi Sanockiej⁶. Jeśli chodzi o Ziemię Przemyską to, ponieważ znajduje się bezpośrednio w sąsiedztwie z Ziemią Lwowską, była ona naturalnym odbiorcą sztuki lwowskiej. Świątynie zakonne samego Przemyśla zgromadziły w swoich wnętrzach i na fasadach dzieła większości najwybitniejszych lwowskich rzeźbiarzy. Czas najwyższego rozwoju lwowskiej rzeźby rokokowej przypada na drugą połowę panowania Augusta III, lata 1750–1763. W tym czasie powstają najlepsze dzieła dłuta Pinsla. W pierwszych latach panowania Stanisława Augusta, kiedy w Warszawie rozwijał się już klasycyzm, we Lwowie sztuka wciąż pozostawała wierna stylistyce rokokowej.

Dzieła powstałe w kręgu sztuki lwowskiej okresu rokoka mają charakter zespołowy i warsztatowy, oparty zazwyczaj na kierownictwie jednostki, lecz dopuszczający w szerokiej mierze współpracę innych, tak że granice indywidualnej twórczości często się zacierają. Z powodu tej kolektywności w tym

⁶ J. Kowalczyk, *Ze studiów nad geografią lwowskiej rzeźby rokokowej*, dz. cyt., s. 202.

Oryginalna warstwa malarska w oczkach sieci po oczyszczeniu

The original paint layer in the mesh of the net after cleaning



Fragment łodzi w trakcie usuwania przemalowań, widoczny oryginalny mazerunek pokryty wtórnie brązowa farbą

A fragment of a boat in the process of removing repainting, visible original varnish covered with brown paint

Twarz apostoła po odsłonięciu oryginalnej warstwy polerowanego gruntu

The face of the apostle after the original layer of polished ground is exposed



samym ołtarzu można spotkać często figury wyrzeźbione przez kilku rzeźbiarzy, przy wykonywaniu jednej figury bywało też czynnych dwóch twórców, nie licząc podrzędnych pomocników. Zasada ta jest widoczna również w zespole ołtarzy z kościoła oo. Karmelitów w Przemyślu. Wyraźnie widać, że rzeźby do ołtarzy zostały wykonane przez kilku rzeźbiarzy. Niektóre wyróżniają się wyższą klasą artystyczną i można je przypisać jakiemuś rzeźbiarzowi współpracującemu ściśle z warsztatem Pinsiła, inne wykonane zostały przez mniej wprawionych twórców.

W samym Przemyślu można odnaleźć liczne przykłady ołtarzy stworzonych w kręgu lwowskiej sztuki okresu rokoka. Najbardziej znanym przykładem jest wyposażenie kościoła oo. Franciszkanów w Przemyślu. Ołtarz główny jest jednym z najokazalszych dzieł stworzonych przez lwowski warsztat. Przypisywany jest Piotrowi Polejowskiemu. Szukając jednak bliższych analogii do zespołu ołtarzy z kościoła oo. Karmelitów z Przemyśla, należy odwoływać się do zabytków z terenów dzisiejszej Ukrainy.

Najważniejszym zadaniem związanym z konserwacją ambony było powstrzymanie procesów niszczenia. Mocno zaatakowana przez drewnojady struktura drewna wymagała szybkiej interwencji. Konieczne było wzmocnienie spróchniałej konstrukcji i zapobieżenie zawaleniu obiektu. Kolejnym równie ważnym

zadaniem było usunięcie licznych wtórnych nawarstwień. Aby przywrócić ambonie jej rokokowy charakter, należało odsłonić oryginalne osiemnastowieczne warstwy malarskie i pozłoty; wszak pierwotna kolorystyka kazałnicą była delikatna i laserunkowa, co uwydatniało charakterystyczną dla lwowskiej szkoły ekspresyjną i dynamiczną formę rzeźbiarską.

Wraz z historycznymi zmianami właściceli kościoła karmelitów zmieniały się koncepcje wystroju jego wyposażenia. Karmelicka ambona była wielokrotnie przemalowywana i modyfikowana.

Prawdopodobnie już z początkiem XIX wieku skały, na których opiera się całe przedstawienie, zostały przemalowane na zielono-oliwkowy kolor, aby dopasować je kolorystycznie do ołtarzy bocznych. Prawdopodobnie także w XIX w. zdecydowano się dodać więcej złocienia i srebrzeń. Posrebrzone zostały liny takie-lunku oraz partia wody. Dodatkowo zdecydowano się zmienić wygląd rzeźb Apostołów; domalowano na twarzach polichromowane karnacje, a szaty pozłociono złotem płatkowym.

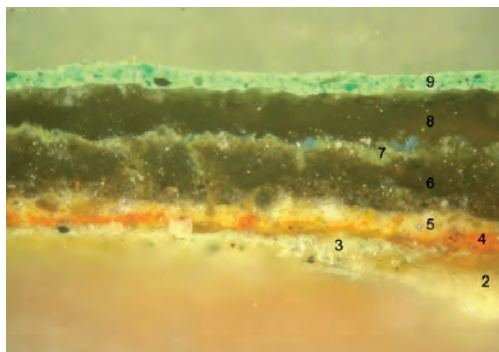
Podczas poprzedniej konserwacji, wykonanej w latach 90. XX w. nie powrócono do oryginalnych warstw malarskich. Zamiast tego ambonę raz jeszcze przemalowano, tym razem błyszczącą olejną farbą, co spotęgowało jaskrawość tonacji. Niektóre przemalowania wręcz zmieniły odbiór ikonograficzny ambony. Skały

Próbka stratygraficzna pobrana z fragmentu skał, na której widać wszystkie wtórne warstwy malarskie

A stratigraphic sample taken from a rock fragment, showing all the secondary paint layers

Fragment skał w trakcie usuwania przemalowań

Fragment of rocks in the process of removing repainting



Fragmenty skał po konserwacji przed montażem, widoczne na tym zdjęciu z jak wielu fragmentów składają się skały

Rock fragments after pre-assembly conservation, visible in this photo of how many fragments the rocks consist of





pokryte turkusową farbą, zaczęły być interpretowane jako fale morskie (!).

Zmiany kolorystyczne istotnie zmieniły charakter rokokowej, pierwotnie jasnej ambony. Oryginalna warstwa malarska była kładzona bardzo laserunkowo na wygładzonym kremowym gruncie i delikatnie cieniowana. Skały i żagiel były jasnokremowe, a łódź jasnobrązowa i mazerowana. Rzeźby wykonano w technice polerowanego gruntu. Pastelowa kolorystyka wpisuje się w charakter dekoracji malarskich stosowanych w XVIII w. na tych terenach. Podobną gamę kolorystyczną możemy zobaczyć na ambonie w kościele św. Mikołaja we Lwowie, zabytku ściśle związanym z amboną karmelitańską.

Rozpoczętą w 2016 roku konserwację ambony poprzedzono licznymi badaniami. Przeprowadzono analizę pigmentów, spoiw, drewna oraz przeprowadzono badania stratygraficzne warstw technologicznych i historycznych. Następnie przystąpiono do usunięcia wtórnych nawarstwień, aby odsłonić pierwotne XVIII-wieczne warstwy i przywrócić ambonie oryginalny charakter. Odsłonięte warstwy malarskie oczyszczono i poddano konserwacji, a ubytki uzupełniono i wykonano retusz naśladowczy odwracalnymi farbami konserwatorskimi.

Obecnie XVIII-wieczna ambona-okręt eksponowana jest w swojej oryginalnej jasnej kolorystyce i stanowi spójną całość z całym rokokowym wyposażeniem kościoła św. Teresy w Przemyślu.

Maria Sęk-Pudłowska
konserwator dzieł sztuki

Kopia przemyskiej ambony w kościele w Babicach

A copy of the Przemyśl pulpit in the Babice church



Fragment odrestaurowanej ambony

Fragment of the restored pulpit



Church of St. Teresa
in Przemyśl

Kościół pw. św. Teresy
w Przemyślu

Rococo pulpit-ship from the Carmelite Church in Przemyśl

Maria
SĘK-PUDŁOWSKA

Located in the church of St. Teresa in Przemyśl. The pulpit is an example of high-class Lviv Rococo sculpture. The Carmelite pulpit is in the shape of a three-masted ship. The boat with two decks, armed with guns, is set on a rock. Although we do not know the author's name the dating leaves no doubt; an inscription was carved inside the boat: 1779. The pulpit in Przemyśl is an example of boat pulpits popular in Poland. According to Jan Samek, there are 64 such monuments from the territory of the former Republic of Poland and from Silesia. They were created mainly in the 18th and 19th centuries, but there are also twentieth-century examples. The pulpit-ship from the Carmelite Church in Przemyśl is distinguished not only by high artistic class, but also by its great panache. The value and importance of the pulpit can be seen by the fact of numerous imitations in the territory of the former Republic of Poland. The conservation of the pulpit, which started in 2016, was preceded by numerous tests. The analysis of pigments, binders and wood was carried out, and stratigraphic studies of technological and historical layers were carried out. The most important task related to the maintenance of the pulpit was to stop the destruction processes. Another important task was to restore the rococo character of the pulpit by uncovering and restoring the original 18th-century paint layers and gilding.



Fragment of the restored
pulpit

Fragment
odrestaurowanej
ambony

Zespół kościelno-klasztorny oo. Bernardynów w Leżajsku, Pomnik Historii

Bartosz
PODUBNY

Bieżące prace konserwatorskie w kontekście trwających ponad sto lat działań mających na celu zachowanie zabytku

Panorama założenia
klasztornego

Panorama
of the monastery
complex

Bazylika Mniejsza, kościół sanktuarium oo. Bernardynów w Leżajsku od swojego powstania miała niezwykle znaczenie dla wiernych. Kult Matki Bożej Pocieszenia ogniskował na

przestrzeni wieków ruch pielgrzymkowy ze znacznych obszarów Rzeczypospolitej. Jego materialną oprawą była na początku drewniana kaplica, a od czasu ukończenia budowy



w 1628 roku kościół powstały staraniem Ojców Bernardynów. Początkowo miejsce objawień pozostawało pod opieką miejscowych księży Bożogrobców, natomiast od 1608 roku po dzień dzisiejszy opiekunami tego miejsca są franciszkanie z gałęzi bernardyńskiej.

Cechą charakterystyczną leżajskiej bazyliki jest w większości jednorodny stylowo, wysokiej jakości artystycznej wystrój i wyposażenie wnętrza, które w w dużej mierze powstało w epoce baroku. Oczywiście reprezentuje ono różne fazy, od początkowej, którą obserwujemy w prezbiterium, po rokoko w postaci cennego tabernakulum ołtarza głównego. Realizacje późniejsze nie były już prowadzone na taką skalę, ponieważ epoka baroku dość szczelnie wypełniła wnętrze (świątynia posiadała już pełen komplet ołtarzy, ambonę czy monumentalny prospekt

organowy), a sukcesywnie wprowadzane do wnętrza drobne elementy wyposażenia nie powodowały usunięcia starszych i były w większości artystycznie dostosowane do zastanego porządku stylistycznego.

Dużą zmianą w wystroju było przygotowanie kościoła do koronacji wizerunku Matki Boskiej. Było to niezmiernie ważne wydarzenie. Leżajska koronacja z 1752 roku była chronologicznie pierwszą na terenie diecezji przemyskiej. W tym czasie w kościele powstały polichromie, tabernakulum w ołtarzu głównym oraz większa część nastaw ołtarzowych.

Na przestrzeni czterech wieków konieczne było wykonywanie bieżących prac remontowych czy konserwatorskich. Duży zakres tych ostatnich został zapoczątkowany w latach osiemdziesiątych XIX w. Władze zakonne, mając świadomość z jak cennym zabytkiem mają do czynienia, zaprosiły do współpracy uznanego wówczas w środowisku architekta, Tomasza Prylińskiego, odpowiedzialnego między innymi za konserwację krakowskich Sukiennic. Prace rozpoczęto od kaplicy św. Franciszka, dla której wspomniany architekt przygotował zalecenia konserwatorskie i preliminarz kosztów. Ważna była również decyzja, komu powierzyć wykonawstwo zaplanowanych prac. Wybór padł na uznaną galicyjską pracownię Ferdynanda Majerskiego z Przemyśla. Firma ta istniała już od lat sześćdziesiątych XIX w. i specjalizowała się w wykonywaniu elementów wystroju kościołów i cerkwi, nagrobków, stolarki i kamieniarki detali architektonicznych. Jej właściciel, rzeźbiarz Majerski, miał za sobą także doświadczenie w restauracji zabytków, współpracował z konserwatorem lwowskim Mieczysławem Potockim. Prace wykonano



F. Majerski, rysunek ołtarza św. Franciszka (ok. 1887 r.). Zbiory Dąbrowskich z Żołyni. Fot. B. Podubny

F. Majerski, drawing of the altar of St. Franciszek (around 1887). Collection of the Dąbrowski family from Żołynia. Photo: B. Podubny

w latach 1887–88 i było to preludium do dalszych działań. Po zgromadzeniu odpowiednich funduszy i zaangażowaniu kolejnego krakowskiego architekta Zygmunta Hendla, który związał się z Leżajskiem na kilkanaście lat (Pryliński zmarł młodo w 1895 roku), w 1895 roku rozpoczęto prace przy ołtarzu głównym, które, jak i kolejne, powierzono pracowni Majerskiego. Objęto nimi stalle, równolegle wykonano neo-barokową, południową bramkę, „podrasowano” elewacje kościoła i klasztoru (nowe detale). Na początku XX wieku rozpoczęto prace przy ołtarzach w nawach, które powierzono

Klasztor, jeden z polichromowanych portali. Fot. B. Podubny

The monastery, one of the polychrome portals. Photo: B. Podubny



lokalnym wykonawcom, m.in. Antoniemu Rarogiewiczowi z Przeworska oraz przy słynnym prospekcie organowym – za ten zakres odpowiadał Aleksander Żebrowski ze Lwowa. Sukcesywnie prowadzono dalsze prace przy kościele i klasztorze, dokonano restauracji fasady świątyni i nadbudowano wieżę zegarową. Różne prace trwały właściwie do wybuchu Wielkiej Wojny.

W czasie I wojny światowej zespół klasztorny został ostrzelany, a skutki tego zdarzenia były usuwane prawie przez cały okres międzywojenny (m.in. polichromie i mury obronne były remontowane dopiero pod koniec lat 30. XX w. i w niepełnym zakresie ze względu na wybuch II wojny światowej).

W okresie powojennym kolejni gwardianie podejmowali różnego rodzaju prace remontowe lub budowlane przy kościele czy klasztorze (np. wymiana dachówki na klasztornym dachu na blachę), ale na prace konserwatorskie na większą skalę zdecydowano się w latach osiemdziesiątych XX w. Zaproponowano do współpracy firmę Juszczaków z Poznania, która podjęła się konserwacji większości elementów wyposażenia kościoła (ołtarz główny, ołtarz św. Franciszka, ambona, ołtarze w nawach głównych, którym przerobiono i skrócono mensy ołtarzowe). Ogromny zakres prac wykonany w kilka lat, po czasie okazał się powierzchowny i częściowo pozbawiony cech konserwacji.

Nie zaniedbywano także klasztoru, odkryto i poddano konserwacji polichromie w sieni znajdującej się pomiędzy kościołem a klasztorem i zakrystią (1999). Spod wtórnych prze-malowań wydobyto pięknie polichromowane,



Polichromie odkryte w sieni. Fot. B. Podubny

Polychromes discovered in the hall. Photo: B. Podubny



ozdobre drewniane portale w korytarzach klasztornych. W kolejnych latach (2001–02) prace konserwatorskie objęły kruchtę południową oraz zakrystię.

Następnym ważnym krokiem było podjęcie przez bernardynów ogromnego wyzwania, jakim była konserwacja monumentalnego prospektu organowego. Po początkowych perturbacjach z pierwszym, zagranicznym, wykonawcą prace zostały powierzone krakowskiej firmie i wykonane zgodnie ze sztuką konserwatorską (1996–2000).

W skład zabytkowego zespołu architektoniczno-przestrzennego leżajskiego założenia

wchodzą również fortyfikacje powstałe na przestrzeni XVII i XVIII wieku. One także były przedmiotem prac remontowych, jednak ze względu na ich rozbudowaną formę (mury i monumentalne baszty) oraz długość obwodu wynoszącego ok. 650 m musiały zostać zeta-powane. Jako pierwsze zostały poddane pracom kurty murów pomiędzy basztą puntone a północno-zachodnią basztą św. Dydaka wraz z tymi baszami oraz południowo-zachodnią basztą św. Franciszka (2004–07). Pozostały obwód został wyremontowany w późniejszym czasie.

Widok na klasztor od południa

View of the monastery from the south



Zakrystia po przeprowadzonych pracach konserwatorskich. Fot. B. Podubny

Sacristy after conservation works. Photo: B. Podubny

W przypadku Leżajska odkrycia i prace dotyczyć będą zróżnicowanych obiektów i zakresów. Sensacyjnym wydarzeniem było odkrycie polichromii w czasie prac remontowych prowadzonych w klasztorze w 2006 roku w siedmiu celach nowicjatu. W konsekwencji zostały one w całości odsłonięte oraz poddane pracom konserwatorskim.

Ważnym wydarzeniem w historii leżajskiego sanktuarium była w 2005 roku decyzja prezydenta Rzeczypospolitej Aleksandra Kwaśniewskiego, który zespół klasztorny oo. Bernardynów wpisał na prestiżową listę Pomników Historii. Wraz z zespołem zamkowym w Łąncucie były to pierwsze obiekty z województwa podkarpackiego, które zostały docenione i wyróżnione w ten sposób.

Pojawienie się możliwości aplikowania o środki unijne zmobilizowała opiekunów tego miejsca, a także szereg przychylnych mu osób. Zaplanowano wówczas prace na szeroka skalę, a objęto nimi całość założenia kościelno-klasztornego wraz z przylegającym do niego dawnym folwarkiem. Pracom konserwatorskim poddano elewacje klasztoru, jak już nadmieniono większość obwodu murów obronnych. Przeorganizowano teren dawnego folwarku, gdzie rozebrano szpecące szklarnie i inne budynki gospodarcze, otwierając tę przestrzeń dla wiernych i pielgrzymów. Wybudowano dwa budynki towarzyszące, które miały za zadanie zapewnić zgromadzeniu odpowiednie zaplecze dla działalności

duszpasterskiej oraz odpowiednią obsługę wiernych i turystów. Mając na uwadze, że wszelkie planowane prace inwestycyjne mają się znaleźć na terenie objętym ochroną jako Pomnik Historii, podjęto wszelkie starania, aby zostały one odpowiednio wkomponowane w historyczną tkankę tego miejsca. W wyniku szerokich analiz, współpracy urzędu z ROBIDZ (obecnie Narodowym Instytutem Dziedzictwa OT w Rzeszowie) zaprojektowane przez krakowski zespół projektowy pod kierunkiem Z. Myczkowskiego nowe budynki umiejętnie wpisały się w otoczenie. Prace wykonywane w ramach tego projektu trwały w latach 2010–14. W międzyczasie poddano konserwacji reprezentacyjne pomieszczenia klasztorne ze zdobiącymi je sztukateriami i bogatymi polichromiami (refektarz, cela kustosa, sala konferencyjna).

Ostatnim etapem prac przy zabytkowych obiektach, wchodzących w skład zespołu, było przeprowadzenie remontu fasady kościoła (2014–15) i wieży zegarowej wraz z częścią elewacji klasztoru (2016).

Czas płynie nieubłaganie, szczególnie dla zabytków zdobionych wewnątrz leżajskiego sanktuarium, które w latach 80. XX w. poddane były nie do końca fachowym pracom konserwatorskim. Pierwszym symptomem złego stanu była awaria, która wydarzyła się w 2016 roku. Z powodu osłabienia drewnianych kołków opadł znaczny rozmiarów fragment belkowania ołtarza głównego.

Klasztor w czasie prac przy elewacji, murach obronnych i otoczeniu. Fot. B. Podubny

The monastery during works on the facade, defensive walls and surroundings. Photo: B. Podubny



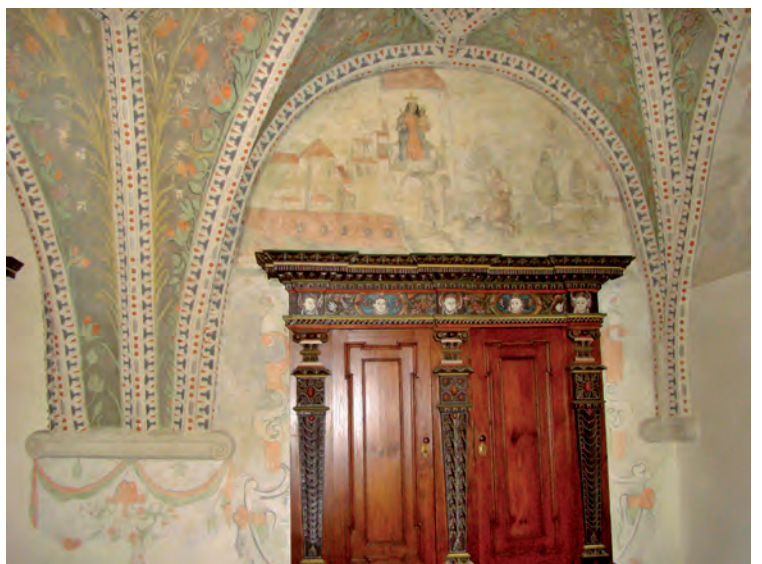


Refektarz klasztorny po zakończonych pracach.
Fot. B. Podubny

Monastery refectory after completed works.
Photo: B. Podubny

Polichromia w reprezentacyjnym
pomieszczeniu klasztoru. Fot. WUOZ

Polychrome in the representative room
of the monastery. Photo: WUOZ





Widok na klasztor od zachodu.
Fot. B. Podubny

View of the monastery from the west.
Photo: B. Podubny

Na szczęście nie spadł całkowicie na posadzkę i dzięki szybkiej interwencji konserwatora Stanisława Kłosowskiego został tymczasowo zabezpieczony metalowymi linami. To zdarzenie było sygnałem, że należy, po ponad stu latach od kompleksowej konserwacji wnętrza świątyni, ponownie ocenić jego stan zachowania.

Wspólna komisja Urzędu, gwardiana i konserwatora zabytków stwierdziła, że większość wyposażenia wnętrza należy poddać pracom konserwatorskim. Nastawy ołtarzowe były w większości wtórnie przemalowane, występowały ogniska żerowania drewnojadów, w przypadku niektórych okazało się, że w znacznym stopniu poluzowane są łączenia konstrukcyjne (np. ołtarz św. Franciszka), a przeprowadzone w latach osiemdziesiątych XX wieku prace konserwatorskie tylko w pewnych zakresach były przeprowadzone zgodnie ze sztuką konserwatorską, niestety w części, dyplomatycznie rzecz ujmując, rozmijały się z nią. Do tego doszła prymitywnie wykonana redukcja mens ołtarzowych.

Ponieważ nastawa w prezbiterium była tymczasowo zabezpieczona, biorąc pod uwagę stan zachowania, zdecydowano, aby rozpocząć prace od ołtarza św. Franciszka (l. 30–40 XVII w.). Była to sytuacja analogiczna do tej, jaką pod koniec lat 80. XIX wieku zastał w leżajskiej świątyni Pryliński. Ponieważ ołtarz ten mieści się w północnej kaplicy narażonej na większe niż reszta wnętrza kościoła zawilgocenie, jego struktura najszybciej ulegała postępującej degradacji. Prace zaplanowano kompleksowo i obejmowały one pełną konserwację nastawy ołtarzowej, rzeźb i detali wraz

z zdobięciami ją dwoma obrazami *Omdlenie św. Franciszka* oraz *Biczowanie*. Prace rozpoczęły się w 2018 roku i dzięki zaangażowaniu środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Podkarpackiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków oraz samorządów udało się je w tym samym roku zakończyć. Za strukturę ołtarzową odpowiadał konserwator Stanisław Kłosowski z zespołem, natomiast konserwacją obrazów zajął się Piotr Konczarek.

Wykonano między innymi dezynsekcję całości dzieła, wzmocniono konstrukcję ołtarza, uzupełniono brakujące elementy detali i rzeźb (np. na podstawie archiwalnych zdjęć rekonstrukcja atrybutów świętych). Ważnym działaniem było przywrócenie nastawie ołtarzowej pierwotnej kolorystyki, odsłonięcie niedużych partii polichromowanych, a także usunięcie szlakmetal i w możliwych zakresach konserwacja zachowanych złoceń. Trudną decyzją było przywrócenie złoconych karnacji postaci umieszczonych na ołtarzu. Wykonane były w czasie konserwacji prowadzonej przez Majerskiego i cechował je dobry warsztat artystyczny, były jednak, jak się okazało, wtórną aranżacją. Ponieważ z wcześniejszej konserwacji nie ma dokumentacji powykonawczej niezmiernie ważne były odkrycia dokonane w czasie pieczołowitej pracy konserwatorów. Pochodzą one z dwóch okresów – powstania omawianego dzieła i jego konserwacji z lat 80. XIX wieku. Pierwsze odkrycie to inskrypcja autorstwa pozłotnika (?), który podpisał się Szymon Wayt, z datą XI A.D. 1643. Drugie to napisy pozostawione przez pracowników Ferdynanda Majerskiego na rzeźbach zdobięcych

Widok na plac Rajski
View of the Rajski Square



Bramka, elewacja
południowa
Gate, southern elevation

ołtarz. Ich autorami byli pozłotnik Aleksander Skoczek z Warszawy, Józef Szarek oraz niezwiązany z przemyskim warsztatem miejscowy malarz W. Hodzinski/Hadzimski (właściwie Władysław Chodziński, z rodziny malarzy od XVIII w. związanej z Leżajskim). Pojawiała się data „1887 r.” oraz informacja malarza, że restauracja kaplicy była wykonywana pod kierunkiem Skoczka.

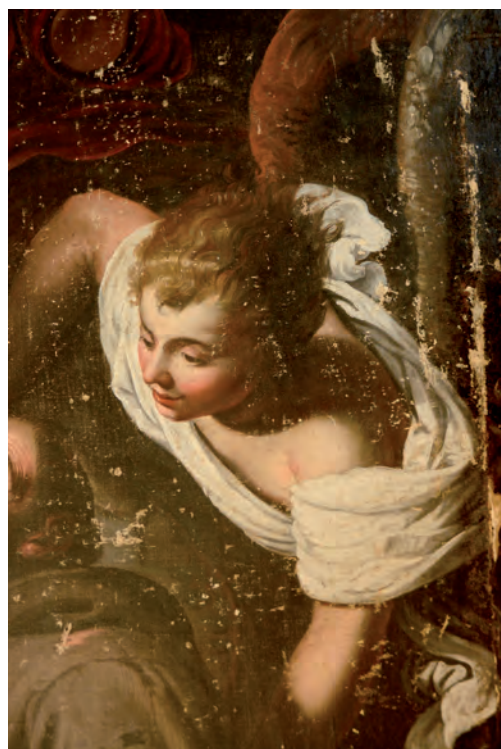
Drugim zakresem prac prowadzonych przy Franciszkowym retabulum była konserwacja obrazów. Technologicznie były to typowe działania konserwatorskie, ponieważ obrazy pod względem zachowania były w dostatecznym stanie technicznym.

Ze względu na wartości artystyczne obrazu *Omdlenie...*, który w optyce zainteresowań naukowców był już od czasów konserwacji w latach 80. XIX wieku (W. Łuszczkiewicz, M. Sokołowski, M. Skrudlik), ważnym elementem prac była ich kompleksowość, gdyż oprócz prac konserwatorskich przewidziano badania technologiczne, a także konsultację naukową z zakresu historii sztuki. Ustalenia opublikowane przez Joannę Daranowską-Łukaszewską ostatecznie przypisują obraz Gerardowi Seghersowi, a jedną z ciekawostek jest informacja, że leżajski obraz ma bliźniaka. Wybitny caravaggionista z Niderlandów wykonał zblizoną do bernardyńskiego przedstawienia autorską kopię, która była darem dla króla Francji Ludwika XIV i od 1683 roku jest eksponowana w Luwrze.

W sklepieniu kaplicy św. Franciszka zachowała się po dzień dzisiejszy dekoracja sztukatorska, która oryginalnie pokrywała sklepienia

całej świątyni (w XVIII wieku zastąpiona iluzjonistyczną polichromią). Korzystając z ustanowionego przy ołtarzu rusztowania, udało się równolegle przeprowadzić badania sklepienia kaplicy, dzięki którym będzie w przyszłości możliwe prawidłowe przygotowanie programu prac konserwatorskich.

Po opanowaniu sytuacji w kaplicy należało powrócić do ołtarza głównego (ok. 1637, ok. 1752 roku). Należy przy okazji zwrócić uwagę na skalę obu ołtarzy. Ołtarz Biedaczyny z Asyżu, mimo że nie pełni głównej roli, ze



Fragment obrazu
Omdlenie... z ołtarza
św. Franciszka w trakcie
prac konserwatorskich.
Fot. B. Podubny

Fragment of the painting
Fainting... from the altar
of St. Francis during
restoration works.
Photo: B. Podubny



Ołtarz główny
The main altar

względu na skalę w niejednej świątyni mógłby zaistnieć w prezbiterium. Co dopiero monumentalna prawie dwudziestojednometrowa struktura wypełniająca absydę leżajskiej Bazyliki. Warto zwrócić na nią uwagę jeszcze z kilku względów. Ołtarz powstał jako przegroda wydzielająca w przestrzeni świątyni chór zakonny – znajdujemy się wszakże w budowlu wybudowanej dla franciszkanów – stąd sformułowano hipotezę, że pierwotnie był on usytuowany w okolicach łuku tęczowego. Prawdopodobnie przygotowując wnętrze kościoła na koronację obrazu Matki Bożej, chór zakonny został zlikwidowany, a nastawa przesunięta do absydy. Wtedy też skonstruowano całą kompozycję, którą dziś podziwiamy – to jest główną strukturę z rokokowo rozbudowanym tabernakulum (warsztat Antoniego Osińskiego), a powyżej niego monumentalnym otwarciem pola głównego na obraz pędzla Franciszka Lekszyckiego *Zwiastowanie*, umieszczony na ścianie zamykającej prezbiterium. Nastawa ma polichromowany rewers z ołtarzem mieszczącym krucyfiks Męki Pańskiej z miejsca objawienia, flankowany przez parę starotestamentowych kapłanów przypisywany warsztatowi Antoniego Osińskiego. Kompozycję ołtarza wzbogacają boczne prostopadłe „skrzydła” o formie zbliżonej do ołtarza, zwane diakonikami, zdobne obrazami Lekszyckiego *Król Dawid* i *Prorok Izajasz*.

Skala tak rozbudowanego dzieła była wyzwaniem konserwatorskim nienotowanym w skali województwa w ostatnich dekadach. Ze względu na duże znaczenie bazyliki leżajskiej jako tętniącego życiem ośrodka pielgrzymkowego wstępnie założono, aby, oczywiście w miarę zgromadzonych funduszy, prace przy ołtarzu wykonać w czasie dwóch sezonów. Udało się tego dotrzymać, ponieważ zasadność planowanych prac znalazła duże zrozumienie MKiDN oraz, ponownie, w miejscowych samorządach i oczywiście zostały one wsparte przez Urząd.

W 2019 roku rozłożono olbrzymie rusztowanie przesłonięte fotokopią ołtarza i zespół konserwatorski Stanisława Kłosowskiego i Piotra Konczarka (obrazy) przystąpił do prac. Analiza rozwiązań konstrukcyjnych wskazała, że prace zostały rozpoczęte w ostatnim momencie. Stwierdzono wiele poluzowanych mocowań, które mogły doprowadzić do kolejnej, po belkowaniu, awarii. W pierwszym etapie skupiono się na części głównej ołtarza oraz jej górnej partii. Wykonano stabilizację i wzmocnienie konstrukcji nastawy ołtarzowej, dezynsekcję

Ołtarzyk za ołtarzem głównym po pracach konserwatorskich. Fot. B. Podubny

The altar behind the main altar after restoration works. Photo: B. Podubny

całości i impregnację w wymaganym zakresie. Usunięte zostały imitacje złoceń, w maksymalnym możliwym stopniu zachowano oryginalne złoceń. Dzięki nawiązaniu współpracy z miejscowym regionalistą Rafałem Cirytem i dotarciu do historycznych fotografii udało się przywrócić usytuowanie rzeźb rokokowego tabernakulum z okresu międzywojennego oraz uzupełnić brakujące atrybuty.

Ze względu na rozmiar dzieła oraz stosunkowo przyzwoity stan zachowania prace przy monumentalnym dziele Franciszka Lekszyckiego *Zwiastowanie* wykonano bez jego demontażu. Wyzwaniem z zakresu spinaczki wysokogórskiej było dotarcie do odwrotcia obrazu zawieszzonego w linii cięciwy łuku zamykającego absydę.

Rzeźba z tabernakulum w trakcie prac. Fot. B. Podubny

Sculpture from the tabernacle in progress. Photo: B. Podubny

Rzeźba św. Jana Chrzciciela z diakonika ołtarza głównego w trakcie prac. Fot. B. Podubny

St. John the Baptist from the deacon of the main altar under construction. Photo: B. Podubny



Polichromia nawy
głównej

The polychrome
of the nave



Wartością dodaną konserwacji dzieł sztuki jest, oprócz oczywistej korzyści, jaką jest poprawa ich stanu oraz zabezpieczenie na przyszłość, możliwość odczytania z nich nowych informacji historycznych dotyczących warsztatu, użytych technik czy materiałów. W przypadku opisywanego ołtarza także historii przemian wnętrza prezbiterium. Wszystkie te informacje zostaną pozyskane pod warunkiem prawidłowego prowadzenia prac konserwatorskich oraz właściwie opracowanej dokumentacji powykonawczej. Bernardyńska świątynia w ostatnim półwieczu miała do tego zmienne szczęście, które jednak obecnie wyraźnie się do niej uśmiechnęło.

Dzięki pieczołowitej konserwacji poszczególnych elementów ołtarza, podobnie jak w przypadku ołtarza św. Franciszka, konserwatorzy odkrywali sygnatury swoich poprzedników.

Obraz *Zwiastowanie*, „oprócz” przywrócenia pierwotnego blasku tego przedstawienia, nie przemówił do nas nowymi informacjami. Natomiast na obrazie w zwieńczeniu ołtarza – *Koronacja Marii* – udało się doprecyzować zauważoną przed laty sygnaturę (zbitka TK oraz data 1895), zidentyfikowaną obecnie jako podpis malarza Teofila Kopystyńskiego, który pod imieniem Feliks został odnotowany w dotychczasowej literaturze jako autor konserwacji polichromii w prezbiterium (leżajskie trio



pracujące przy nastawie, tj. Hendel, Majerski, Kopystyński, dekadę wcześniej odnawiało kościół w nieodległych Bielinach). Podobna sygnatura została odnaleziona przez konserwatora na obrazie *Król Dawid* z północnego diakonika. Informacja o pracach zleconych Kopystyńskiemu została przez autora potwierdzona źródłowo w wykazach płatności za prace wykonane w tym czasie dla konwentu, a dzięki odkryciu można częściowo wskazać ich zakres.

Intrygująca jest sygnatura znaleziona przez Konczarka na polichromowanym rewersie ołtarza głównego. W dwóch miejscach malarz umieścił napis „Z i K”. Źródła w tym

zakresie są precyzyjne i odnotowują, że „malarz dekoracyjny” Antoni Tuch wykonał malowanie tyłu ołtarza głównego. Biorąc pod uwagę powierzchnię, można założyć, że zatrudnił on pomocników, a któryś z nich odnotował ten fakt na polichromii.

W czasie prac przy nastawie ołtarzowej odnaleziono także podpisy kilku pracowników Ferdynanda Majerskiego (w czasie prac w Leżajsku w różnym okresie czasu pracowało u niego 22 pracowników, nie licząc właściciela): pozłotnika Antoniego Zguta z Wieliczki (na odwrocie jednego z ornamentów pozostawił podpis oraz datę 24 września 1895), Henryka Knoblocha, Jana Kamińskiego (lub

Ambona po zakończeniu
I etapu prac
konserwatorskich

Pulpit after completion
of the first stage
of conservation works



Sklepienie kaplicy
Matki Bożej

The vault of the chapel
of the Mother of God



Sklepienie kaplicy św. Franciszka

The vault of the chapel of St. Francis



Kamieńskiego). Natomiast na podstawie inskrypcji zachowanych na plecach gabloty mieszczącej krucyfiks wnioskujemy, że powstała ona w warsztacie Majerskiego w Przemyślu w 1896 roku.

Kolejnym z odkryć było odsonięcie zachruszka na ścianie za południowym diakonikiem, a ciekawostką przeznaczoną dla kolejnych konserwatorów był szkicowy portret

umieszczony dla potomnych pod listwą usytuowaną u podstawy tabernakulum.

Po zakończeniu prac przy ołtarzu głównym (2020) front robót został przeniesiony na kolejny element z pierwszej fazy wyposażania wnętrza świątyni, to jest ambonę (2021). Bernardyni, pozytywnie oceniając dotychczasową współpracę, powierzyli i to dzieło tandemu Kłosowski i Konczarek. Konserwatorzy

Ołtarz św. Franciszka

Altar of St. Francis

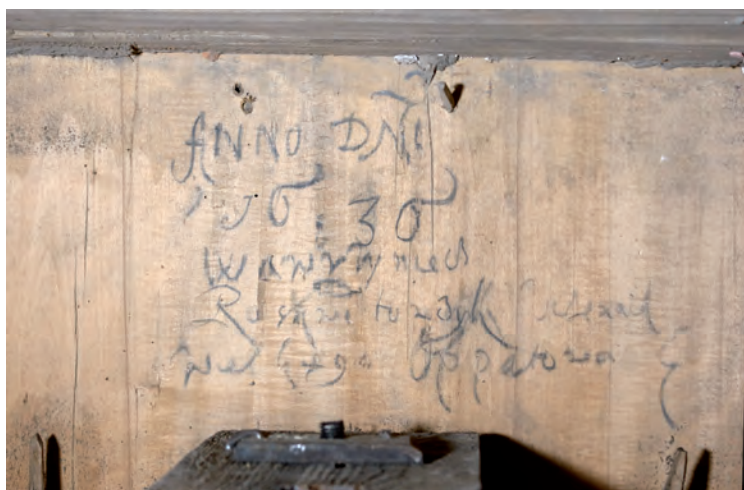


Głowa z amfony po częściowym odsonięciu pierwotnej karnacji twarzy. Fot. B. Podubny

The head from the pulpit after the original complexion of the face is partially exposed. Photo: B. Podubny

Inskrypcja odnaleziona we wnętrzu amfony w trakcie prac konserwatorskich. Fot. B. Podubny

An inscription found inside the pulpit during restoration works. Photo: B. Podubny





Prospekt organowy
w nawie głównej

Organ prospectus
in the nave

jako pierwszy etap wytypowali zapleczek z trzema obrazami oraz baldachim z rozbudowanym zwieńczeniem w formie ażurowej tiary. W trakcie prac okazało się, że pod szlakmetalem znajdują się oryginalne złączenia, które w znacznym stopniu były w dobrym stanie zachowania. Niezwykle cennego odkrycia dokonał pan Stanisław Czupich, pracownik Konserwacji Zabytków – Stanisław Kłosowski. W czasie sprzątania wnętrza konstrukcji baldachimu, w którym zalegał gruz w postaci sztukaterii – jak już wspomniano zbitych pod malowanie polichromii (pierwsze sprzątnięcie od ponad dwu i pół wieku) – odkrył inskrypcję odnoszącą się do wykonawcy ambony: „ANNO DÑI / 1636 / Wawrzyniec / Raskwitowczyk uczynił/uczenił (?) / z wielkiego Oppatowa”. Autorzy Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce datowali ambonę na 2. ćw. XVII w., teraz ta datacja jest bardziej precyzyjna.

Zapewne w momencie ukazania się drukiem aktualnego numeru „Renowacji i Zabytków” trwa drugi, ostatni etap prac przy ambonie (restauracja kosza oraz portalu). Na bieżący rok planowana jest także konserwacja pierwszego z kompletu piętnastu barokowych ołtarzy

zdobiących nawy. Jeżeli w najbliższych latach uda się przeprowadzić prace przy wszystkich, będzie to zmiana w odbiorze wnętrza na skalę niespotykaną w tej świątyni od ponad wieku. Wynika to z faktu, że wszystkie barokowe nastawy ołtarzowe w nawach były przemalowane w obecnej, bardzo ciemnej tonacji. Prawdopodobnie stało się to w okresie zabórów, a obecnie intencją konserwatorów jest odsłonięcie zachowanej oryginalnej polichromii ołtarzy. Przed bernardynami duże wyzwanie, ale biorąc pod uwagę ich ponad czterechsetletnią troskę o sanktuarium, zakładamy powodzenie tej operacji. A czytających zapraszamy do Leżajska, aby przekonać się o efekcie prowadzonych prac.

Klamrą dla opisanych działań konserwatorskich w leżajskim zespole braci mniejszych są lata osiemdziesiąte XIX i XX wieku. W odstępie wieku, ale w zbliżonych latach, rozpoczęły się zakrojone na szeroką skalę prace we wnętrzu świątyni. W obu przypadkach przeciągnęły się na lata, ale inny był punkt wyjścia w XIX wieku, a inny w wieku XX. O ile te wcześniejsze rozpoczęły się zaproszeniem do konsultacji i wykonawstwa autorytetów w ich dziedzinach (architektów Tomasza Prylińskiego, Zygmunta Hendla, rzeźbiarza Ferdynanda Majerskiego wraz z jego pracownią oraz uznanych malarzy Teofila Kopystyńskiego i Antoniego Tucha) i były realizowane zgodnie z ówczesną sztuką konserwatorską przez ponad dwie dekady, to prace z lat 80. XX wieku wykonane przez Juszczałów (ołtarze, ambona, polichromia) przez kilka lat z jednej strony rozpoczęły kolejny szeroko zakrojony front robót i prac konserwatorskich, ale z drugiej strony okazało się, że po ponad dwudziestu latach zaistniała konieczność powrotu do prac przez nich wykonanych. Zrealizowane szybko, bez szacunku dla oryginału (np. przekrycie oryginalnych złoceń szlakmetalem, toporna likwidacja mens ołtarzy bocznych) wymagają obecnie większego zakresu prac konserwatorskich, niż wynikałoby to z naturalnych efektów starzenia się omawianych zabytków. W tym kontekście można zacytować konserwatora hr. Wojciecha Dzieduszyckiego, który pisząc w 1883 roku opinię na temat konserwacji katedry przemyskiej, zakończył ją następującym stwierdzeniem „w robotach postępować powoli, a gruntownie”. W myśl tej sentencji prowadzone są prace konserwatorskie w ostatnich latach, które oprócz zachowania dla kolejnych pokoleń zabytków w ich maksymalnie oryginalnej materii dostarczają także informacji na temat ich historii.

Bartosz Podubny

Z-ca Podkarpackiego Wojewódzkiego
Konserwatora Zabytków

Church and monastery complex of the Bernardines in Leżajsk, Monument of History

Current conservation works in the context of over a hundred years of preservation of the monument

Bartosz
PODUBNY

The author presents the history of the conservation of the valuable church and monastery complex of the Bernardines in Leżajsk from the 1880s to the present day. At the end of the 19th century, extensive renovation and restoration work began under the supervision of Tomasz Pryliński and Zygmunt Hendl, carried out by Ferdynand Majerski, Teofil Kopystyński and Antoni Tuch. The following most important works were carried out until the 1980s. At that time, the next stage of works was performed on the Bernardine complex. It was commenced on the buildings, their surroundings and on the equipment and decorations. In particular, the conservation of recent years was focused on the altar of St. Francis, the extended main altar and the pulpit. These works are extremely valuable because, apart from securing monuments, they provided a lot of new data on the history of the Bernardines complex in Leżajsk.

Altar of Our Lady of Consolation

Ołtarz Matki Bożej Pocieszenia



The entablature of the pulpit canopy

Belkowanie baldachimu ambony



The polychrome of the aisle vault

Polichromia sklepienia nawy bocznej



The nave pilaster

Pilaster nawy głównej



W redakcyjnym obiektywie – wieże i sygnaturki





Zabytkowe drzwi i bramy w architekturze świeckiej miasta Jarosławia – problematyka ochrony konserwatorskiej

Jadwiga
STĘCHŁY

Problematyka ochrony konserwatorskiej historycznej stolarki drzwiowej stanowi temat, który od lat funkcjonuje w literaturze przedmiotu. Podejmowany był także kilkakrotnie na łamach kwartalnika „Renowacje i Zabytki”, lecz w dalszym ciągu jest aktualny¹.

Zabytkowe drzwi nadal znikają a ich wartość jest niedoceniana przez właścicieli i niejednokrotnie pozostałych interesariuszy związanych z procesem ochrony zabytków. Drzwi i bramy poza podstawową funkcją, jaką pełnią – zabezpieczeniem i ochroną wnętrza – są elementem powiązaniem integralnie z elewacją budynku pod względem konstrukcyjnym, kompozycyjnym, stylistycznym, artystycznym i estetycznym. Stanowią ozdobę nie tylko domów i kamienic, ale też całych ciągów komunikacyjnych oraz wnętrza urbanistycznych. Najczęściej były projektowane

indywidualnie i dostosowywane do obiektu, jego programu funkcjonalno-użytkowego, pod względem lokalizacji, wielkości, stylu, zastosowanych motywów dekoracyjnych, użytych materiałów i kolorystyki. Atrybuty te zależały od projektantów i budowniczych, a także od właścicieli oraz wykonawców, od przepisów prawnych i obowiązujących standardów, od mody i gustów panujących w określonej epoce i lokalnym środowisku. Drzwi zawsze otwierają i zamykają dwie odrębne przestrzenie, są granicą pomiędzy strefą publiczną i prywatną, fizyczną i duchową, niekiedy bogactwem i biedą. Mogą być znakiem, a nawet symbolem. Drzwi historyczne są zabytkiem, podobnie jak dom czy kamienica, do których należą, dlatego warto je chronić. A co właściwie należy chronić? Co kryje się pod pojęciem drzwi i jakie są granice ochrony stolarki drzwiowej?

¹ Problem ochrony konserwatorskiej stolarki drzwiowej zdefiniował w kilku etapach J. Tajchman. Por. Tajchman 1991. Tę pracę kontynuował i rozwijał J. Lewicki w artykułach publikowanych na łamach kwartalników „Renowacje i Zabytki” oraz „Okno”, analizując zagadnienia metodyki badań stolarki, konserwacji i ochrony wszystkich powiązanych integralnie elementów drzwi i bram, problem renowacji i rekonstrukcji stolarki drzwiowej, analizując wszelkie inne działania służb konserwatorskich, właścicieli zabytkowych drzwi a także prawne uwarunkowania na rzecz ochrony stolarki. Por. Lewicki 2000(a), Lewicki 2000(b), Lewicki 2001(a), Lewicki 2001(b), Lewicki 2001(c), Lewicki 2001(d), Lewicki 2002, Lewicki 2003(a), Lewicki 2003(b), Lewicki 2003(c), Lewicki 2003(d), Lewicki 2003(e), Lewicki 2004(a) i Lewicki 2004(b). Modelowy proces postępowania konserwatorskiego dotyczącego stolarki drzwiowej zaproponował J. Krawczyk. Por. Krawczyk 2005. Odzwierciedleniem postulatów Krawczyka w praktycznym aspekcie jest opracowanie A. Cichego. Por. Cichy 2011. Warto również zapoznać się z opracowaniem J. Tajchmana dotyczącym problematyki ochrony konserwatorskiej stolarki okiennej, zbieżnej z ochroną stolarki drzwiowej. Por. Tajchman 1990. Problem ochrony konserwatorskiej podjęła również autorka niniejszego artykułu w dysertacji doktorskiej (tam pełna literatura przedmiotu). Por. Stęchły 2016.

Przedmiot i granice ochrony konserwatorskiej historycznej stolarki drzwiowej

W świetle definicji słowników terminologii budownictwa drzwi to ruchoma przegroda, która wraz z konstrukcją niezbędną do umocowania jej i wszystkimi elementami pomocniczymi zamyka otwór drzwiowy. Pod pojęciem drzwi kryją się zatem skrzydła drzwiowe pełniące rolę wypełnienia otworu drzwiowego, wyposażone w zespół okuć i urządzeń zamykających i zabezpieczających, oraz sam otwór drzwiowy. Skrzydła (zawsze odmiennie opracowane od wewnętrznej i zewnętrznej strony, co wynika z zastosowanej konstrukcji i budowy) zaopatrzone mogą być w takie elementy jak: zawiasy, haki, haczyki, zapory, zasuwki, zakrętki, zamki, szyldy, kołatki, klamki, gałki, antaby, kłódki i klucze. Często zabezpieczone

są przez ozdobne kraty oraz różnego rodzaju przeszklenia wykonane i osadzone w sposób właściwy dla danej epoki. Za składowe skrzydeł drzwiowych należy uznać również ich sposób wykończenia i kolorystykę, ponieważ mają one wpływ na plastykę i estetykę stolarki drzwiowej oraz całej elewacji, a traktowane były odmiennie w różnych okresach, w zależności od mody, upodobań i technologicznych możliwości. Otwór drzwiowy stanowi przedmiot ochrony, ponieważ jest on zawsze odpowiednio ukształtowany i powiązany ze skrzydłami, celowo zaprojektowany i dostosowany do kompozycji elewacji, a jednocześnie opracowany odpowiednio do zawieszenia skrzydeł drzwiowych czy też skrzydeł wraz z ich konstrukcją nośną, którą stanowią odrzwia. Znaczenie mają również: sposób osadzenia skrzydeł i haków, konstrukcja odrzwia, sposób opracowania ościeżnicy lub krosna, ich krawędzie, faktura (w tynku lub drewnianych okładzinach), a także kolorystyka (pierwotnie zwykle dostosowana do elewacji zewnętrznej albo do wnętrza sieni lub klatki schodowej). Elementami związanymi ze stolarką drzwiową są również dzwonki, listowniki, urządzenia do czyszczenia obuwia, a przy bramach wjazdowych do kamienic stosowane czasami odboje. Wszystkie wymienione wyżej elementy drzwi i bram stanowią przedmiot ochrony i określają jej granice, dlatego przy podejmowaniu działań konserwatorskich powinny być analizowane i brane pod uwagę.

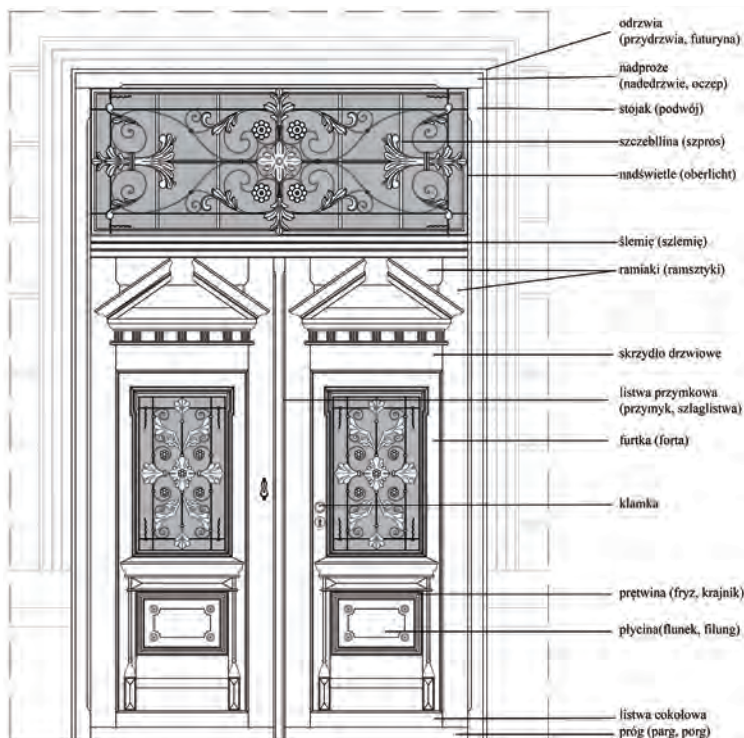
Jarosławska stolarka drzwiowa w architekturze świeckiej – syntetyczna charakterystyka drzwi zewnętrznych i bram od k. XVIII w. do 1939 r.²

Jarosław to miasto o niezwykle bogatej historii oraz interesujących zabytkach architektury z czasów od k. XVI w. po wiek XX. Wyróżnia się późnorenansową zabudową w obrębie Rynku (kamienicami wiatowymi) oraz dominującą w krajobrazie architekturą doby autonomii galicyjskiej. Liczne budynki użyteczności publicznej, kamienice, wille i domy z 2. poł. XIX w. oraz z przełomu wieków XIX i XX w. uzupełnia w niewielkim stopniu zabudowa modernistyczna. Do każdego z obiektów prowadzą drzwi albo bramy, obecnie niestety częściowo wymienione na nowe. Te jednak, które ocalały, oryginalne, stanowią niepowtarzalne pod względem formalno-plastycznym przykłady rzemiosła użytkowego, będące jednocześnie nośnikami wartości zabytkowych, które warto chronić.

² Granice czasowe wyznaczyły najstarsze zachowane w Jarosławiu zewnętrzne drzwi z k. XVIII w. oraz rok 1939 r. zamykający modernizm międzywojenny.

Z zabytkowej stolarki drzwiowej w zabudowie świeckiej z epoki baroku przetrwały w Jarosławiu tylko dwa obiekty; w kamienicach Rynek 7 i przy ul. Ostrojskich 2. Reprezentują je drzwi deskowo-szpungowe z opierzeniem w formie wąskich deseczek, ułożonych centrycznie wokół umieszczonego pośrodku rombu. To drzwi zawieszane na zawiasach pasowych osadzonych na hakach murowych, w których nie zachowały się oryginalne zamki, klamki czy zasuw. Są jedynymi świadkami jarosławskiej stolarki barokowej w architekturze świeckiej. Z początkiem XIX w. pojawiły się w drzwiach cechy klasycyzmu. Nadal popularna była konstrukcja deskowo-szpungowa z opierzeniem, ale stosowany dotychczas rodzaj opierzenia został wyparty przez opierzenie płycinowe i pseudopłycinowe. Chętniej stosowano także konstrukcję ramowo-płycinową, która w 2. poł. XIX w. już całkowicie zdominowała drzwi zewnętrzne. Formy dekoracji skrzydeł stały się tektoniczne, geometryczne i symetryczne. Skrzydła drzwiowe były rzadziej osadzone na hakach murowych, a częściej na hakach montowanych w drewnianych odrzwiach. Odrzwia ościeżnicowe z progiem stały się powszechne. Dzięki tym rozwiązaniom drzwi były bardziej szczelne. Tę szczelność wzmagaly także wprowadzane na styku skrzydeł listwy przyrymkowe oraz powierzchniowe zasuw górne i dolne. Zapory i rygle, popularne w baroku, zastąpione zostały przez powierzchniowe zamki skrzynkowe (oczywiście stosowane także w wiekach wcześniejszych). Poza wspomnianymi zawiasami pasowymi w drzwiach klasycystycznych pojawiły się zawiasy krzyżowe osadzone na hakach do drewna z podpórką,

Podstawowe elementy drzwi i bram o konstrukcji ramowo-płycinowej z dawną nomenklaturą spotykaną w archiwaliach
Basic elements of doors and gates with a frame and panel structure with the old nomenclature found in archives



co wynikało z chętniej stosowanej konstrukcji ramowo-płycinowej. Drzwi w okresie klasycyzmu zabezpieczano pokostem albo kryjącą warstwą malarską. Przykłady zachowane w Jarosławiu pozwalają na potwierdzenie występowania w tym czasie barwy ciemnoszarej i szarooliwkowej.

W 2. poł. XIX w. klasycystyczny umiar w detalu zastąpiony został bogactwem stylowym historyzmu. Konstrukcja ramowo-płycinowa zdominowała stolarkę drzwiową. Drzwi frontowe, osadzone w ościeżnicowych odrzwiach, często wzbogacone były opierzeniem w postaci dekoracji architektonicznej, która łączyła różnorodne motywy: pilastry, półkolumny, naczółki, sterczyny, rauty, kaboszony, ornamenty geometryczne i roślinne – wprawdzie już znane, wykorzystywane w poprzednich wiekach, ale tak połączone, że tworzyły drzwi niemające odniesienia do wcześniejszych epok. Popularne były detale zaczerpnięte ze sztuki renesansu i baroku, jak liście akantu, stylizowane rośliny, motywy arabeski, kimation, bonie, maszkarony, owocowo-roślinne girlandy, woluty, ornamenty: cekinowy, okuciowy czy wstęgowy. Bogactwo elementów nałożonych na skrzydła dopełniały metalowe kraty w prześwitach i nadświetlach, okucia w formie ozdobnych zawiasów, szyldów oraz klamek. Kraty przybrały misterne formy, oparte na motywach maureski i groteski, stylizowanych roślin, geometrycznych zestawień sieciowych, esowych, niekiedy przestrzennych detali wysuniętych przed lico okratowania. Mosiężne lane klamki i szyldy wyparły klamki żeliwne. Kolejnym elementem wzbogacającym stolarkę stały się barwne szkła w nadświetlach lub prześwitach. Były to zwykle szkła barwione w masie: czerwone, niebieskie, zielone,

ugrowe czy fioletowe albo szkła ornamentowe, równie często barwne. W 2. poł. XIX i na pocz. XX w. drzwi osadzone były zawsze na zawiasach montowanych w odrzwiach, głównie ościeżnicowych, chociaż zdarzają się już odrzwia krosnowe. Powszechne stały się zawiasy wpuszczane, czopowe, ozdobione gałką Pastrana (tzw. francuskie). Plastyczne i estetyczne wartości stolarki wzbogacała także jej kolorystyka. Poza powszechnym zabezpieczaniem pokostami bezbarwnymi lub barwionymi pigmentami, stosowano popularne kryjące mazery w różnych odcieniach brązów i ugrów, a także farby kryjące w kolorze ochry, zieleni i czerni.

Drzwi secesyjne pod względem stosowanych konstrukcji nie wniosły nic nowego w stosunku do poprzedniego okresu. Zmieniła się jednak wyraźnie dekoracja plastyczna stolarki drzwiowej, motywy zdobnicze i ich forma. Skrzydła drzwiowe zostały zdominowane przez ozdobne detale z listew oraz ryte ornamenty dekoracyjne w lustrach płycin. Do najbardziej ulubionych motywów należały wianki z przewiązkami, girlandy i stylizowane elementy roślinne. Motywy kwiatowe i gięte formy przenikały się również w kutyh kratkach zabezpieczających prześwity i nadświetla. Zasadnicza różnica w stosunku do drzwi z poprzednich okresów nastąpiła w sposobie opracowania listew oraz styków ramiaków i płycin. Nie były one już kryte prętawinami, lecz eksponowane, zamknięte prosto lub niewielką fazą.

Modernistyczna stolarka drzwiowa była wierna założeniom i tendencjom, jakie wyznaczała im architektura. Były to drzwi przeszklone w maksymalnym stopniu, zgeometryzowane pod względem formy i zdobnictwa,

Drzwi deskowo-szpungowe z opierzeniem z wąskich deseczek, stosowane chętnie w jarosławskiej zabudowie w XVIII w. (ul. Ostrogskich 2) oraz klasycystyczne drzwi deskowo-szpungowe z opierzeniem płycinowym z 1. poł. XIX w. (ul. Sobieskiego 8 i Rynek 2)

Plank and spung doors with flanges made of narrow planks, eagerly used in the construction of Jarosław in the 18th century (2 Ostrogskich Street), and classicist plank-spung doors with paneling from the first half of the 19th century (8 Sobieskiego Street and 2 Rynek Street)





Stolarstwo drzwiowe z przełomu wieków XIX i XX – drzwi ramowo-płycinowe z opierzeniem architektonicznym, odzwierciedlające bogactwo ornamentalne historyzmu (w kamienicach przy ul. Grunwaldzkiej 14 i ul. Kraszewskiego 13 – drzwi z prześwitami i nadświetłem zaopatrzone w ozdobne kraty; przy ul. Kraszewskiego 31 – pełne z nadświetłem oraz w kamienicy Rynek 8 drzwi ujęte drewnianą witrażną)

Door joinery from the turn of the 19th and 20th centuries – frame and panel doors with architectural plating, reflecting the ornamental richness of historicism (in tenement houses at 14 Grunwaldzka Street and 13 Kraszewskiego Street – doors with openings and fanlight with decorative grates; at 31 Kraszewskiego Street – full with a fanlight and at 8 Rynek Street tenement house, doors enclosed by a wooden display)

osadzone zawsze w prostokątnych otworach drzwiowych, najczęściej za pomocą krosnowych odrzwi. W tym okresie wciąż występowała konstrukcja ramowo-płycinowa, ale płycin już nie profilowano, lecz wypełniano je płasko deskami lub płytą. Zdecydowanie rzadziej pojawiały się fazy lub profile na krawędziach desek. Styki ram i desek najczęściej nie były kryte prętawinami (podobnie jak w stolarce secesyjnej). Dominowała konstrukcja ramowa i ramowa ze szczepelinami zwana szczepelinową. Doświetlanie wnętrza realizowano nie tylko poprzez maksymalne przeszklenie skrzydeł drzwiowych, ale również poprzez umieszczanie nad drzwiami dodatkowego, często okrągłego, okna. Zupełnie nowym typem konstrukcji, którą wprowadził modernizm, stała się konstrukcja płytowa. W tym okresie występowały

wyłącznie zawiasy czopowe, zwykle wpuszczane; zasuwki czołowe, rzadziej powierzchniowe, oraz wpuszczane zamki. Zamki skrzynkowe już zupełnie z drzwi zewnętrznych zniknęły. Klamki mosiężne, lane, zmieniły nieco formę wraz z szyldami – były bardziej proste i zgeometryzowane. Ponadto często stosowano odrębne tarczki wokół klamki i wokół otworu na klucz. Z uwagi na większe powierzchnie przeszklone popularne stały się szkła zbrojne, białe. Chętnie stosowano szyby fazowane. Wszelkie kraty wykonane z profili o przekroju kwadratu komponowano poprzez zestawianie pionowych i poziomych odcinków, rzadziej prowadzonych po diagonalu. W drzwiach modernistycznych eksponowano materiał, z jakiego wykonywano drzwi, wyróżniając niekiedy

Przykłady stolarstwa secesyjnego (przy ul. Dominikańskiej 13 – wykonane w oparciu o wydany w Lipsku w 1911 r. wzornik stolarstwa secesyjnego oraz w domu przy ul. Raclawickiej 26)

Examples of Art Nouveau woodwork (at 13 Dominikańska Street – made on the basis of the Art Nouveau woodwork pattern issued in Leipzig in 1911 and in the house at 26 Raclawicka Street)



pojedyncze elementy pokostem zabarwionym ciemnymi pigmentami.

Problematyka ochrony konserwatorskiej

Historyczne drzwi zewnętrzne w architekturze Jarosławia stanowią zespół niespełna 200 obiektów, który daje podstawę do badań nad stolarką w różnych aspektach, lecz jednocześnie pokazuje, jak skromny to zasób w skali historycznej zabudowy miasta. Na ten stan wpływ miały oczywiście różne czynniki, społeczne, gospodarcze, ekonomiczne, biologiczno-fizyczne i mechaniczne. Oznacza on także, że ochrona zabytkowej stolarki przez długi czas nie należała do powszechnych standardów i popularnych działań w procesie ochrony zabytków. Trudno winić tutaj właścicieli zabytkowych drzwi. Nie każdy z nich musi posiadać wiedzę w zakresie konserwacji i nie każdy jest w stanie wykazać się wrażliwością na wartości zabytkowe, a w szczególności te estetyczno-plastyczne, emocjonalne czy wartość „dawności”, które zwyczajnie trzeba pokochać, by zaakceptować. Przyczyna tkwi zdecydowanie głębiej i zdefiniował ją kilkanaście lat temu szczególnie trafnie Janusz Krawczyk, zauważając że właśnie stolarka drzwiowa jest tym przykładem spośród wielu elementów architektoniczno-budowlanych, który odzwierciedla swoisty rozdzźwięk, jaki zachodzi między doktryną konserwatorską a praktyczną ochroną i pojęciem zabytku³. W teorii nie mamy wątpliwości, że historyczna stolarka drzwiowa jest zabytkiem. Jednak dla przeciętnego właściciela zabytkowych drzwi sprawą nadrzędną jest uzyskanie szczelności i właściwej

ochrony wnętrza. Są one ważniejsze niż fakt posiadania drzwi szpungowych bez odrzwi, z pasowymi zawiasami, na hakach murewowych – drzwi które są nieszczelne, posiadają ubytki, wymagają podjęcia całego procesu uzgodnień i działań, a nie tylko jednego zlecenia polegającego na wymianie tych drzwi na nowe. A zatem jak chronić zabytkową stolarkę drzwiową?

Prawdą jest, że każdy z obiektów historycznych, a szczególnie drzwi, z uwagi na metrykę powstania wymaga podjęcia prac, ale zły stan zachowania nie oznacza wykluczenia ich z użytkowania. Współczesne metody konserwacji dają możliwość przywrócenia stolarki jej podstawowej funkcji, jaką jest zabezpieczenie wnętrza, a także pierwotnych walorów plastyczno-estetycznych. Dlatego w pierwszej kolejności należy rozważyć możliwość zachowania drzwi i ich naprawy metodami stolarskimi, które pozwolą na ocalenie konstrukcji, dekoracji plastycznych i pozostałych składowych. W przypadku zniszczenia poszczególnych elementów (ramiaków, prętawin, detali ozdobnych) należy je wymienić na nowe o takiej samej formie. Przy braku rozpoznania stratygraficznego warstw malarskich na pewno lepsze będzie kolejne przemalowanie obiektu niż usunięcie wszystkich nawarstwień. W przypadku, kiedy rzeczywiście wymiana drzwi (z uwagi na różnorodne czynniki) jest uzasadniona, należy rozważyć rekonstrukcję. Rekonstrukcja dopuszczalna jest także w sytuacji braku historycznej stolarki w obiekcie, ale tylko wówczas, gdy są do tego podstawy, zachowane materiały ikonograficzne, fragmenty drzwi (często składowane na strychach lub w piwnicach), zawiasy, zamki, kraty czy szyby, które zostaną wykorzystane jako świadki.

Drzwi modernistyczne ramowo-ptycinowe (w domu Nartowskich przy ul. Paderewskiego 3 wg proj. arch. T. Broniewskiego i przy ul. Czarnieckiego 7 wg proj. arch. S. Babinetza właściciela kamienicy) oraz ramowe (w kamienicy przy ul. Sienkiewicza 5)

Modernist frame and panel doors (in the Nartowski house at 3 Paderewskiego Street according to the design by architect T. Broniewski and at 7 Czarnieckiego Street according to the architectural design of S. Babinetz the owner of the tenement house) and frame (in the tenement house at 5 Sienkiewicza Street)

³ Krawczyk 2005, s. 259.





Drzwi po „rekonstrukcji” nie zawsze odzwierciedlają pierwotną konstrukcję, formę i estetykę (ul. Grodzka 21, ul. Kraszewskiego 25)

The “reconstructed” door does not always reflect the original structure, form and aesthetics (21 Grodzka Street, 25 Kraszewskiego Street)

Rekonstrukcja zapewnia ład i harmonię elewacji, ale ztraca wartość autentyczności i integralności zarówno drzwi jak i elewacji (ul. Sienkiewicza 4, ul. Jana Pawła II 3)

Reconstruction ensures order and harmony of the facade, but loses the value of the authenticity and integrity of both the door and the facade (4 Sienkiewicza Street, 3 Jana Pawła II Street)

W tym przypadku analiza materiałów ikonograficznych musi być połączona z analizą stolarki analogicznej pod względem formalnym i stylowym, co pozwoli na dalsze właściwe postępowanie. Należy podkreślić, że wszystkie rekonstruowane drzwi zapewniają harmonię i ład w kompozycji architektonicznej obiektu, nie naruszają wartości kompozycyjnych elewacji, lecz nie oddają wartości historycznej (dokumentalnej) zarówno detalu, jakim są drzwi, jak i elewacji. W praktyce często przy rekonstrukcji, mimo dość wiernie odtworzonej formy plastycznej, zatracona zostaje technika i technologia wykonania oraz pierwotna estetyka. Nowe technologie odbiegają od ręcznego rzemiosła artystycznego, zatracone zostają pierwotne techniki łączenia, uproszczone zostają profile i detale, niekiedy następuje

zmiana proporcji, drewno zostaje najczęściej pokryte lakierobejcami lub lakierami, wbrew tradycyjnej technologii zabezpieczania pokostem czy warstwami malarskimi. Kolorystyka stolarki ma również duże znaczenie w opracowaniu zabytkowych drzwi i zawsze powinna być rozpatrywana po badaniach stratygraficznych oryginału i w kontekście pierwotnej kolorystyki elewacji. Każda epoka wyznaczała odmienne zasady kolorystycznego kształtowania. Wymiana dawnych drzwi łączy się często ze zniszczeniem otworu drzwiowego i sposobu jego opracowania. Ościeżnice lub krosna wyrwane są z muru, powodując uszkodzenia i ubytki, nowe opracowanie otworu zyskuje najczęściej nowy tynk, różniący się fakturalnie i kolorystycznie od fasady, a jego krawędzie mają często ostre zakończenia, obce

Oryginalne drzwi w kamienicy przy ul. Kraszewskiego 29 oraz widok elewacji po pracach remontowych i ich wymianie

The original door in the tenement house at 29 Kraszewskiego Street and a view of the facade after renovation works and their replacement



historycznym kształtom. Przy wymianie stolarki konieczne jest przywrócenie oprawie drzwiowej pierwotnych walorów. Niestety często bywa, że w obiektach historycznych montowane są nowe, współczesne drzwi, często pozbawione wartości formalno-plastycznych, zupełnie niedostosowane do wystroju elewacji. Takie drzwi wprowadzają dysharmonię, powodują zakłócenie nie tylko w percepcji obiektu budowlanego jako pojedynczego dzieła sztuki budowlanej, ale również w percepcji ciągu historycznej zabudowy. Wymiana stolarki powoduje bezpowrotną utratę wartości historycznych (dokumentalnych), artystycznych i naukowych, dlatego zawsze należy rozważyć możliwość zachowania oryginalnych drzwi i bram lub przynajmniej ich elementów składowych.

W ostatnich latach widoczna jest w Jarosławiu pozytywna zmiana w odniesieniu do zabytkowej stolarki drzwiowej. Efekty działań służb konserwatorskich są wyraźnie widoczne w ciągach historycznej zabudowy. Kolejne zabytkowe drzwi pozostają na miejscu i po pracach konserwatorskich nadal służą mieszkańcom.

Proces postępowania konserwatorskiego przy zabytkowej stolarce drzwiowej

W kontekście problemów konserwatorskich związanych z zabytkową stolarką należy pamiętać, co jest ważne w procesie postępowania mającego służyć ochronie zabytkowych drzwi i bram. Na co warto zwrócić uwagę?

1. Identyfikacja

W procesie ochrony zabytkowej stolarki podstawą jest pełne rozpoznanie historii obiektu, budowy i dekoracji plastycznej, przede wszystkim analiza rewersu drzwi, by w maksymalnym stopniu rozpoznać konstrukcję,

a później awersu, by dokonać identyfikacji opierzenia, detali ozdobnych i pozostałych elementów składowych stolarki. Przy bardzo złym stanie zachowania drzwi albo konieczności rekonstrukcji znaczenie mają odnalezione na etapie identyfikacji przekazy historyczne i ikonograficzne.

2. Waloryzacja

Waloryzacja stolarki drzwiowej, po rozpoznaniu jej struktury, ma na celu ocenę znaczenia wszystkich składowych i pomocniczych elementów stolarki dla zachowania jej wartości zabytkowej, przede wszystkim w kontekście autentyzmu i integralności. Proces waloryzacji powinien wskazać elementy istotne dla zachowania budowy obiektu i poszczególnych detali, które z niej wynikają, a jednocześnie tworzą całość z kompozycją elewacji. Należy pamiętać, że przy ocenie wartości ważne jest także wyznaczenie kryteriów wartościowania i grupy odniesienia, ponieważ konkretne drzwi w Jarosławiu mogą być wybitnym obiektem w skali stolarki zachowanej na terenie miasta, a niekoniecznie już w skali regionu, natomiast w skali kraju mogą okazać się zupełnie przeciętne. Dlatego tę wartość i jej skalę poznamy poprzez porównywanie. Przy analizie autentyzmu niezbędne jest rozwarstwienie materiałowe i chronologiczne – określenie stanu zachowania drewna, nawarstwień zabezpieczających i malarskich; rozwarstwienie materii oryginalnej i nawarstwień historycznych – napraw oraz dotychczasowych konserwacji. Przy analizie integralności miarą jest kompletność obiektu, dzieła rzemiosła użytkowego. Z uwagi na integralność stolarki z architekturą konieczna staje się również ocena drzwi w powiązaniu z kompozycją elewacji i pozostałym detalem architektonicznym. Procesu waloryzacji nie należy mylić z klasyfikacją zabytku, gdyż bywa, że w budynkach mało wartościowych

Drzwi po konserwacji w budynku ratusza Rynek 1 oraz kamienicach przy ul. Grunwaldzkiej 13 i ul. Kraszewskiego 37

The door after conservation in the town hall building at 1 Rynek Street and tenement houses at 13 Grunwaldzka Street and 37 Kraszewskiego Street



pod względem architektonicznym występują bardzo interesujące i wartościowe drzwi. Tutaj nie klasyfikacja obiektu ma znaczenie, a kolejny aspekt istotny w procesie konserwacji stolarki – określenie wartości historycznych (historyczno-naukowych i historyczno-emojonalnych). Stolarka drzewiana może być źródłem wiedzy dla różnych dziedzin nauki, takich jak historia kultury materialnej, historia sztuki, architektury, technik budowlanych. Stolarka może nam mówić o wiedzy technicznej i technologicznej epoki, z której pochodzi o historii stolarstwa, ślusarstwa czy szklarstwa. Wartości historyczno-emojonalne wiążą się ze znaczeniem stolarki w przestrzeni życia społecznego. Źródłem tych wartości może być zarówno aktualny stan jej zachowania, znajdujący odzwierciedlenie w wartości, która cechuje „dawność”, jak i wydarzenia oraz postaci historyczne związane z analizowanym obiektem. Mogą one rozwijać świadomość historyczną, być zachętą do pogłębiania wiedzy na temat obiektu architektonicznego i postaci z nim związanych. Związek drzwi z ważnym wydarzeniem lub postacią „odślania” wartość symbolu, który drzwi mogą pełnić. Może on mieć wymiar krajowy, regionalny albo miejscowy. W kontekście symbolu stolarka staje się nośnikiem tożsamości kształtującym świadomość historyczną.

Wartość artystyczna zależy od jakości rozwiązań formalno-plastycznych, między innymi umiejętnego połączenia konstrukcji i formy zdobień. Tutaj konieczna jest ocena przez pryzmat jakości w danej dziedzinie – z punktu widzenia rzemiosła artystycznego, architektonicznego czy malarskiego. Wartość artystyczna często zależy od integralności obiektu – gdy drzwi są niekompletne, wartość ta maleje.

Kwestia wartości estetycznej jest odzwierciedleniem uczuć wyzwolonych podczas oglądania, wynikających z relacji pomiędzy zabytkiem a jego otoczeniem. Drzwi zewnętrzne stanowią spójny element z kompozycją elewacji i jej detalem architektonicznym, dlatego w jednorodnym ciągu zabudowy ulicy, ukształtowanym w określonej epoce lub czasie, mają także duże znaczenie. Stanowią jeden z elementów większej przestrzeni oraz wpływają na jej ład i harmonię.

Wartość użytkowa w przypadku stolarki drzwiowej jest tym większa, im skuteczniej drzwi spełniają funkcję zabezpieczenia i ochrony wnętrza. W analizie stolarki drzwiowej to wartość nadrzędna. Nawet częściowa jej utrata może być przyczyną wymiany poszczególnych elementów lub całego obiektu, dlatego inne wartości pozostają w konflikcie z wartością użytkową.

Które zatem z wartości powinny decydować o wytycznych i ukierunkowywać wnioski

konserwatorskie: autentyzm, integralność, wartości historyczne (historyczno-naukowe i historyczno-emojonalne), wartości symboliczne, wartość artystyczna, wartość estetyczna czy wartość użytkowa? Przy rozważaniu potrzeb i ocen wszystkich interesariuszy, takich jak inwestor, konserwator zabytków, autor projektu, wykonawca prac, użytkownik, społeczność lokalna, turyści, należy podjąć i wyważyć decyzję, zakładając, że waga wartości użytkowych wysuwa się na plan pierwszy w przypadku drzwi wejściowych, głównych. W dalszej kolejności – i na tym samym poziomie – stoją integralność i autentyzm oraz wartości historyczne, a następnie wartości artystyczne i estetyczne⁴. Tak skonstruowana hierarchia ważności może być wyznacznikiem w procesie ochrony zabytkowej stolarki, lecz zawsze należy pamiętać, że zabytkowe drzwi i bramy, jak każdy zabytek, wymagają indywidualnego podejścia. Waloryzacja daje dopiero podstawę do sformułowania wytycznych konserwatorskich.

3. Wytyczne konserwatorskie

Wytyczne powinny określać dopuszczalne granice ochrony konserwatorskiej i wyznaczać dalszy kierunek działań, wskazywać takie rozwiązania, które umożliwiają dostosowanie stolarki drzwiowej do istniejących obecnie standardów, a jednocześnie zachowują zabytkowe wartości.

4. Opracowanie szczegółowego postępowania konserwatorskiego

Standardy programów konserwatorskich obejmują: identyfikację obiektu, szczegółowy opis technologiczny i formalny, opis stanu zachowania i przyczyn zniszczeń, wstępną dokumentację rysunkową i fotograficzną, ale przede wszystkim spis uporządkowanych chronologicznie zabiegów wraz z określeniem celu i metod postępowania, proponowanych technik i technologii prac przy obiekcie.

5. Konserwacja lub restauracja

Przeprowadzenie wszelkich działań mających na celu zabezpieczenie i utrwalenie substancji zabytku oraz zahamowanie procesów jego destrukcji, a także dokumentowanie tych działań lub przeprowadzenie prac mających na celu przywrócenie dawnej formy obiektu, w tym wykonanie rekonstrukcji opartej na oryginale lub przekazach ikonograficznych.

⁴ Przy założeniu, że wartości artystyczne rezerwuje się dla obiektów, które przedstawiają wyjątkową formę, wyróżniają się wysokim poziomem rozwiązań dekoracyjnych, nie są powielanymi wyrobami rzemiosła stolarskiego. Krawczyk 2005, s. 258. Takie wyjątkowe wartości częściej spotykamy przy drzwiach wewnętrznych w zabudowie świeckiej, w obiektach wysokiej klasy albo w obiektach sakralnych. I tutaj hierarchia wartości może i powinna ulec zmianie.

6. Dokumentacja powykonawcza

Standardy dokumentacji z prac konserwatorskich określa załącznik do Rozporządzenia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 2 sierpnia 2018 r. w sprawie prowadzenia prac konserwatorskich, prac restauratorskich i badań konserwatorskich przy zabytku wpisanym do rejestru zabytków albo na Listę Skarbów Dziedzictwa oraz robót budowlanych, badań architektonicznych i innych działań przy zabytku wpisanym do rejestru zabytków, a także badań archeologicznych i poszukiwań zabytków (tj. Dz.U. 2021 poz. 81).

Jednak dokumentacja stolarki powinna być opracowywana nie tylko w przypadku obiektów poddanych konserwacji i wpisanych do rejestru zabytków, ale także w przypadku wszystkich drzwi o znaczących walorach zabytkowych. Powinna ona zawierać opis techniki i technologii jej wykonania, opis wyglądu oraz inwentaryzację pomiarowo-rysunkową. Dokumentacja jest sposobem na pokazanie i utrwalenie historycznych możliwości technicznych i formalno-plastycznych warsztatów stolarskich, przedstawienie wartości artystycznych, charakterystycznych dla miejscowego rzemiosła, jego przemian stylistycznych, panujących trendów oraz gustów lokalnej społeczności. Dokumentacja jest materiałem porównawczym w dalszych badaniach nad zabytkową stolarką, podstawą do rekonstrukcji w przyszłości tych drzwi, których dzisiaj nie da się ocalić.

Przedstawiony wyżej proces postępowania konserwatorskiego pozostaje nadal życzeniem w przypadku wielu drzwi i bram, które z uwagi na wartości zabytkowe powinny być zachowane.

Powyższy tekst nie jest odzwierciedleniem pełnego spektrum problemów związanych ze stolarką zabytkową oraz odpowiedzią na liczne pytania związane z jej ochroną. Jest sygnałem i próbą motywacji do dalszych działań w tym zakresie. Jest także potwierdzeniem, że na Podkarpaciu ochrona zabytkowych drzwi i bram jest tematem ważnym.

Bibliografia

Cichy A., *Zabytkowa stolarka drzwiowa – analiza konstrukcji, dekoracji i problematyka konserwatorska*, w: M. Krasucki, A. Kraszewska *Aedifico et conservo. Eskalacja jakości kształcenia zawodowego w Polsce*, Warszawa 2011, s. 447–593.

Krawczyk J., *Charakterystyczne cechy zabytkowej stolarki drzwiowej i jej problematyka konserwatorska*, w: E. Okoń (red.), *Zabytkowe budowle drewniane i stolarka architektoniczna wobec współczesnych zagrożeń*, Toruń 2005, s. 251–267.

Lewicki J., *Zabytkowe drzwi i bramy. Wprowadzenie do problematyki konserwatorskiej*, cz. 1., „Okno” 2000, nr 2(21), s. 33–48; cz. 2. „Okno”, nr 3(22), s. 163–176.

Lewicki J., *Zabytkowe okna i drzwi*. „Okno” 2000, Wydanie Specjalne 12, s. 92–101.

Lewicki J., *Zabytkowe okna i drzwi. Wprowadzenie do problematyki konserwatorskiej*, „Renowacje” 2001, R. 4, nr 1, s. 84–95.

Lewicki J., *Problematyka ochrony i konserwacji dawnych okien i drzwi w budynkach zabytkowych na przykładzie Kłodzka i okolic*, „Okno” 2001, nr 1(24), s. 146–159.

Lewicki J., *O podjęcie renowacji zabytkowych okien i drzwi*, „Okno” 2001, nr 3(26), s. 162–180.

Lewicki J., *Problematyka związana z zastosowaniem nowych okien i drzwi w budynkach zabytkowych*, „Okno” 2001, nr 2(25), s. 128–144.

Lewicki J., *Zabytkowe drzwi i bramy. Wprowadzenie do problematyki konserwatorskiej*, „Okno” 2002, nr 4(31), s. 118–135.

Lewicki J., *Kolorystyka zabytkowej stolarki. Wprowadzenie do problematyki konserwatorskiej*, „Okno” 2003, nr 1(32), s. 156–179.

Lewicki J., *Metody renowacji zabytkowych stolarerek*, „Okno” 2003, nr 2(33), s. 100–124.

Lewicki J., *O podjęcie renowacji zabytkowych drzwi i bram*, „Okno” 2003, nr 4(35), s. 114–134.

Lewicki J., *Zabytkowa stolarka. Przegląd dotychczas poruszanej problematyki*, „Okno” 2003, nr 3(34), s. 128–144.

Lewicki J., *Metody renowacji zabytkowych okien, drzwi, bram i witryn*, „Renowacje i Zabytki” 2003, R. 2, nr 3(7), s. 122–140.

Lewicki J., *Kolorystyka zabytkowej stolarki. Wprowadzenie do problematyki konserwatorskiej*, cz. 1. „Renowacje i Zabytki” 2004, R. 3, nr 2(10), s. 84–93.

Lewicki J., *Kolorystyka zabytkowej stolarki. Wprowadzenie do problematyki konserwatorskiej*, cz. 2. „Renowacje i Zabytki” 2004, R. 3, nr 3(11), s. 76–87.

Stęchły J., *Drzwi i bramy w architekturze świeckiej miasta Jarostawia od końca wieku XVIII do roku 1939*, Jarosław 2016 (praca doktorska obroniona na Politechnice Wrocławskiej w 2017 r.).

Tajchman J. 1990. *Stolarka okienna w Polsce. Rozwój i problematyka konserwatorska*. (Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków. Seria C. Studia i materiały, t. 5).

Tajchman J., *Drewniane drzwi zabytkowe na terenie Polski (systematyka i problematyka konserwatorska)*, „Ochrona Zabytków” 1991, nr 4, s. 269–277.

dr Jadwiga Stęchły

Narodowy Instytut Dziedzictwa

Fot: Autorka

Historic doors and gates in the secular architecture of the city of Jarosław – conservation perspective

Jadwiga
STĘCHŁY

The conservation protection of historic door joinery is a topic that has been present in the literature for many years and has also been discussed several times in the quarterly “Renovations and Monuments”. The historic doors are still disappearing and their value is often underestimated by the owners and other related stakeholders in the process of monument protection. Doors and gates, apart from their basic function – securing and protecting the interior – are an element integrally connected with the facade of the building in terms of structure, composition, style, art and aesthetic. They decorate not only houses and tenement houses, but also entire communication routes and urban interiors. Most often they were designed individually and adapted to the facility according to its function, location, size, style, decorative motifs, materials and colors used. These attributes depended on the designers and builders, as well as the owners and contractors, the legal regulations and applicable standards, the fashion and tastes of a specific era and local environment. Doors always open and close two separate spaces, they are the boundary between the public and private, physical and spiritual, sometimes wealth and poverty. They can be a sign or even a symbol. Historical doors are a monument, just like a house or tenement house to which they belong, so it is worth protecting them. What exactly should be protected? What does the concept of a door mean and what are the limits of protection of the door joinery?

Drawing and measurement documentation of classicist doors from the Rungów Palace, 12 Jana Pawła II Street, drawing by R. Argasiński

Dokumentacja rysunkowo-pomiarowa drzwi klasycystycznych z pałacu Rungów, ul. Jana Pawła II 12, rys. R. Argasiński



The door before conservation in tenement houses at Kraszewskiego Street

Drzwi przed konserwacją w kamienicach przy ul. Kraszewskiego