

# Mieczysław Stec

---

## Odkrycie i konserwacja malowideł ściennych w kościele św. Marcina w Jaworze

---

Ochrona Zabytków 40/4 (159), 277-283

---

1987

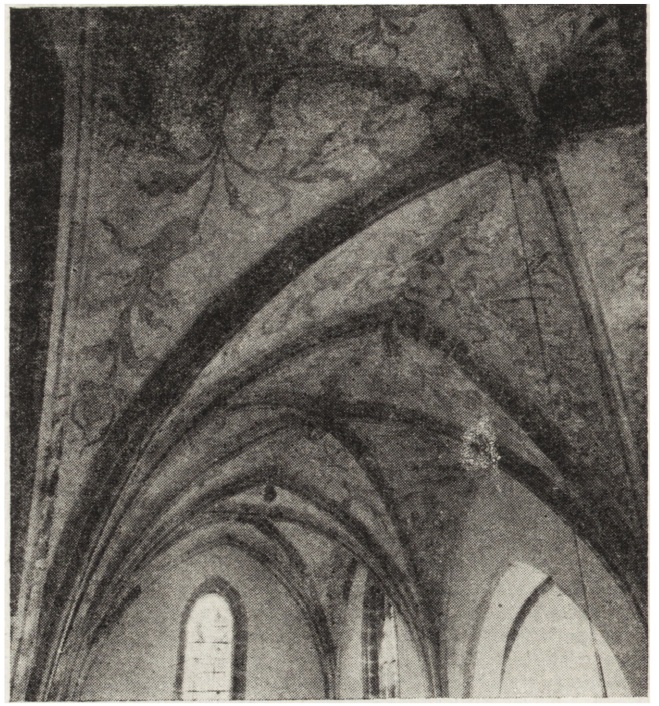
Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl),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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



1. Południowa nawa kościoła Św. Marcina w Jaworze, dekoracja malarska sklepienia czwartego przęsła po konserwacji

1. The south nave of St Martin's church in Jawor, painting decoration of the vaulting of the fourth span after conservation



2. Południowa nawa kościoła Św. Marcina w Jaworze, dekoracja malarska sklepienia widoczna od strony zachodniej

2. The south nave of St Martin's church in Jawor, painting decoration of the vaulting to be seen from the west side

## Dekoracja malarska

Dekoracja malarska sklepienia południowej nawy kościoła znajduje się na pięciu przęsłach i gurcie. Występuje na kamiennych elementach konstrukcyjnych i wysklepieniu. Pełna dekoracja żeber i wysklepków zachowana jest na czterech przęsłach wschodnich (kościół orientowany) i na gurcie. Na piątym przęśle polichromia zachowała się na splotach żeber i na żebrach przyściennych. Dekoracja żeber to odcinkowe podziały kolorystyczne – monochromatyczne, rytmy patronowe w formie jodelki, płomieni i geometrycznych wzorów.

Wysklepki, czoło wschodnie i podłucze gurtu wypełnia stylizowany ornament roślinny, odmienny na czoło i podłuczu. Tu gruba łodyga wije się ku górze, ścienia się i spleta na szczycie z przeciwległą wicią. Tło gurtu wypełniają rozczłonkowane, różnej wielkości kwiaty, wyrastające z łodygi.

Choć ogólny schemat malowideł na wszystkich przęsłach jest podobny, to jednak każde z nich posiada charakterystyczne cechy. Szczególnie widoczne jest to, gdy porównamy dekoracje pierwszego i czwartego przęsła. Dekoracja wysklepków pierwszego przęsła jest najbardziej niejednorodna. Widoczne jest niezdecydowanie, skłonność do szczegółów oraz dążenie do wypełnienia całej powierzchni. Występuje wiele motywów zdobniczych, których nie spotyka się na innych przęsłach. Elementy ornamentu występującego na drugim, trzecim i czwartym przęśle, poza mięsistymi liśćmi akantu, nie różnią się między sobą. Pozostałe przęsła mają bardziej określone, jednolite i powtarzające się rozwiązania. Można wyodrębnić dominujące elementy

zdobnicze. Świadczy to o celowo dokonanych wyborze i podprządkowaniu się regułom wykonywania malowideł na sklepieniu.

Można więc przyjąć, że pierwsze przęsło było niejako „poligonem doświadczalnym”.

Za cechę oryginalną należy uznać zastosowanie układu kandelabrowego i – mając na uwadze wysklepek wschodni w pierwszym przęśle – można założyć, że układ ten został wypracowany w trakcie budowy obiektu.

Swoboda, rozmach, wycucie formy, sposób malowania, różnorodność, zmienność układów stosowanych wzorów i panowanie nad płaszczyzną świadczą o wysokim kunszcie malarza wykonującego polichromię.

Poziom techniczny i technologiczny ustępuje poziomowi plastycznemu malowidła. Malarz z większą praktyką pozostawiłby po sobie dzieło, którego efekt artystyczny nie pozostawałby w tak dużej sprzeczności z poziomem techniczno-technologicznym.

Już pierwsze spojrzenie na malowidło pozwala dostrzec jego powinowactwo z malarstwem miniaturowym. Dokładniejsza analiza ujawnia nawet pewną „dosłowność” w powtarzaniu formy, choć sam kształt sklepienia narzuca inne niż przy zdobieniu rękopisów rozwiązania formalne.

W drugiej połowie XIV w. malarstwo ścienne na terenie Dolnego Śląska pozostawało pod dużym wpływem czeskich artystów. Twórcy rodzimi przejmowali od nich wzory i sposoby malowania. Znane są także przykłady własnych realizacji czeskich malarzy w dolnośląskich kościołach.

W drugiej połowie XIV w. Praga była jednym z wiodących ośrodków artystycznych. Ze względu na bliskość terytorialną można przypuszczać, iż artysta wykonujący

## THE BUILDING HISTORY OF A WOODEN UNIAT CHURCH IN HANNA (ON THE BASIS OF CONSERVATION WORK DONE IN 1976–1980)

In the years 1976–1980 a wooden orthodox church in Hanna was subjected to extensive conservation work which made it possible to study more thoroughly the building history of the monument. Until 1976 the church was believed to have been built about 1739–1742 on the Radziwill foundation. At ca mid-18th century interior walls of the presbytery, aisle and chapel were to be covered entirely by polychromy painted on canvas.

Conservation work was commenced by taking down painted canvases and these were given conservation treatment as well. After uncovering the internal and external framework of the walls it turned out that the temple had originally been bipartite, i.e. it consisted of a presbytery and nave, both of them lower than the present one (a clear and regular borderline was discovered there; it divided present walls into two parts differing in the colour of wood and shape of beams; pockets left by ceiling beams and former windows in the presbytery at the same height and of the same shape as the windows in the nave were also revealed). Thus, two architectural phases of the present church in Hanna were disclosed but it was impossible to establish what the temple mass had looked like in the first stage.

An examination of the monument and an analysis of archive materials and historical data yielded the following information: between 1739 and 1742 a new wooden orthodox church was built in Hanna on the orders of the Radziwills and it consisted of a presbytery and nave; it is assumed that at that time it had a ridge roof with one apex for both the presbytery and the nave (indicated by the identical height of the walls), probably topped with an ave-bell. In 1750 Hieronim Radziwill endowed the church again and that was probably connected with the fact that a parish had been established there anew. Before 1775 a chapel with a roof "drawn into a small cupola" was built on the

north side (the roof is now different). Prior to the consecration of the church in 1791 the temple had been expanded and this consisted in raising the walls of the presbytery and nave, adding a church porch, putting new roofs and ave-bell towers, building a vestry, treasury and porch on the south side. New painted canvases were hung on the walls of the presbytery and the chapel covering both stages of the building visible in its structure. The present belfry was erected at that time. On 10 May 1971 a newly renovated church was consecrated by the Chelmsko-Belzec bishop Porfiry Skarbek Wyzynski. In 1810 a new shingle roof was made. In 1874 the building was found to be in a bad condition. The information from 1851 reported a bad condition of roofs and timbering; the interior was renovated including painted canvases; fret saws were put. The interior of the chapel was renovated in 1859 and in the process a new coat of painted canvas was put on. Towards the end of the 19th century the entire church was restored and probably then its walls were planked ("in the Russian style") with horizontally arranged boards substituting the former shingle. Repair work carried out in 1954–1959 and in 1967 partially obliterated the original character of the monuments. Efforts of the parish priest, Father Marian Pyrka, resulted in conservation work done in 1976–1980, but due to his transfer to a new parish the work was not completed (e.g. only some paintings returned to the church, no conservation work has been done in the belfry).

A rich architectural history of the orthodox church in Hanna makes it an interesting link in the studies on the history of the architecture of wooden orthodox churches in the former part of Rzeczypospolita (especially in the Byelorussian territories of the Duchy of Lithuania). With regard to its spatial mass and interior's furnishing, the church in Hanna is a representative of the local trend of a latinized temple of the Catholic Eastern Church.

MIECZYSLAW STEC

## ODKRYCIE I KONSERWACJA MALOWIDEŁ ŚCIENNYCH W KOŚCIELE ŚW. MARCINA W JAWORZE

Do napisania tego artykułu skłoniły mnie dwa powody. Po pierwsze, jaworska dekoracja florystyczna jest rzadkim przykładem tego typu malowideł zachowanych w Polsce. Może więc zainteresuje osoby zajmujące się opracowaniami gotyckich polichromii. Po drugie, dyskusyjność estetycznych założeń konserwatorskich. Uważam, że założenia te powinny zostać opublikowane. Być może, sprowokują do wypowiedzi na ten temat konserwatorów czy historyków sztuki. Nie chodzi przy tym o wydawanie sądu, ale o poszerzenie wiedzy konserwatorskiej; o dyskusje – których wciąż jest tak mało – o ważnych działaniach konserwatorskich w bezpośredni sposób wpływających na ostateczny efekt żmudnych i długotrwałych prac.

Dla lepszego zrozumienia problemu analizę założeń estetycznych poprzedziłem opisem kolorystyki i stanu zachowania malowideł.

### Datowanie

Budowę kościoła rozpoczęto w pierwszej połowie XIV wieku, a kontynuowano ją do końca stulecia. W 1533 r. zawaliła się południowa wieża kościoła<sup>1</sup> i prawdopodobnie zniszczeniu uległo sklepienie piątego przęsła

południowej nawy, na którym była polichromia. Wskazuje to zatem powstanie malowideł po tym czasie. Wówczas też południowa ściana kościoła odchyliła się o około 4 cm – w miejscu złączenia brak jest polichromii.

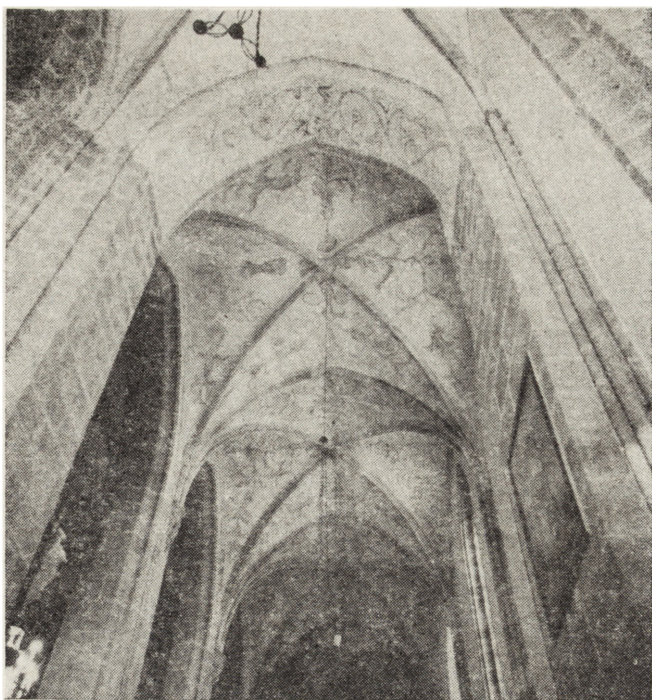
Niedługo po zwaleniu się wieży zamalowano polichromię. Wskazywały na to wypełnienia kitami na czystych fragmentach odchylonej ściany południowej. Okres od momentu powstania do zamalowania malowideł był stosunkowo krótki.

Bardzo prawdopodobną datą jest rok 1446, kiedy to: „przeprowadzono drobne prace naprawcze przy kościele”.

Wszystkie elementy dekoracji malarskiej znane i stosowane były w drugiej połowie XIV wieku (np. malowidła z Herzberga z lat 1435–1440).

Mając na uwadze zarówno sytuację polityczną, czas budowy kościoła, wysoki poziom artystyczny malowideł, budowę technologiczną, jak i badania stratygraficzne w całym kościele, można tylko bardzo ogólnie określić datę powstania polichromii. Datę tę należy umieścić w przedziale czasowym od końca XIV do połowy XV w.

<sup>1</sup> W. Wilczyńska-Koper, *Studium historyczno-urbanistyczne miasta Jawora*. Wrocław 1980, t. I, s. 56–58.



3. Południowa nawa kościoła Św. Marcina w Jaworze, dekoracja malarska sklepienia po konserwacji widoczna od strony zachodniej

3. The south nave of St Martin's church in Jawor, painting decoration of the vaulting after conservation visible from the west side

polichromię w Jaworze był malarzem, który tam właśnie zdobył wykształcenie; malarzem, który wcześniej zajmował się zdobieniem rękopisów lub był bardzo zdolnym uczniem tamtejszych mistrzów.

### Kolorystyka malowideł

Kolorystykę malowideł jaworskich rozpatrywać należy w dwóch aspektach: zastosowanych kolorów i założeń kolorystycznych, mających odniesienie do całej dekoracji w południowej nawie kościoła. Badania wykonane w krakowskiej ASP pozwoliły zidentyfikować barwniki: czerwień – minia żelazowa, zieleń malachitowa, czerń roślinna i ugier naturalny.

Aby zrozumieć założenia kolorystyczne całej południowej nawy, należy w analizie kompozycji dekoracji w wysklepkach wyodrębnić części: konstrukcyjną i uzupełniającą. Część „konstrukcyjną” stanowi trzon kwiatonu, wychodzący z „kielicha” przy zworniku, w formie giętkiej łodygi z liśćmi. Jest elementem prowadzącym i zasadniczym. Częściami „uzupełniającymi” są nienaturalnie rozbudowane kwiaty – często o zakończeniu szyszkowym, liście lub ich cienie.

Zgodnie z powyższym podziałem – w pierwszym i trzecim przejściu kolorem „konstrukcyjnym” jest zieleń, a „uzupełniającym” czerwień. W drugim i czwartym przejściu kolorem wiodącym jest czerwień, uzupełniającym zieleń. Podział ten, pozornie mało istotny z punktu widzenia konserwatorskiego, okazał się najważniejszym czynnikiem przy podejmowaniu decyzji w zakresie estetycznych założeń.



4. Sklepienie południowej nawy kościoła Św. Marcina w Jaworze, fragment polichromii malowanej czerwiecią. Lewa część po założeniu kitu drobnoziarnistego

4. The vaulting of the south nave of St Martin's church in Jawor, part of the polychromy painted in red. Left part after putting fine-grained putty

Wystrój żeber ograniczono do rytmicznych podziałów kolorystycznych. Na przemian, bez zauważalnej logiki, stosowano czerwień, zieleń, czerń i kolor tła, tj. po-biała w cieplej tonacji.

### Stan zachowania

Stan zachowania pigmentów był różny. Czerwień i czerń, zależnie od miejsca występowania, zachowały się w bardziej lub mniej intensywnym walorze. W górnych partiach na ogół dobrze, w niskich słabiej, niekiedy całkowicie zanikał. Lokalne ubytki i przetarcia czerwieni uniemożliwiały wręcz odczytanie formy.

Zachowały się jedynie ślady po zieleni lub jej negatyw w postaci bądź to jaśniejszej od tła plamy, bądź delikatnej, zielonej, możliwej do odczytania tylko z bliska formy. Nieliczne fragmenty w nierównościach zaprawy pozwoliły na wyobrażenie sobie rzeczywistej intensywności zieleni – równie intensywności czerwieni. Wyjątkiem są dobrze zachowane fragmenty na wschodnim czole gurtu.

Z techniki malowania wynika zróżnicowanie walorowe. Doskonale jest to widoczne w czerwieni podkreślonej nawet niekiedy czernią. W zieleni, wskutek bardzo złego stanu zachowania, nie stwierdzono różnic walorowych. Jednakże nie ma wątpliwości, iż zieleń musiała – podobnie jak czerwień – mieć różnice walorowe, co wynikało ze sposobu malowania ornamentu i z funkcji światłocienia.

Po odświeżeniu i doczyszczczeniu malowidła pod względem formalnym nie było czytelne. Na pierwszym i drugim przejściu dominowały uzupełnienia malowane czerwiecią. Bez równorzędnej, a nawet ważniejszej, bo



5. Sklepienie południowej nawy kościoła Św. Marcina w Jaworze, wysklepek trzeciego przęsła po założeniu kitów drobnoziarnistych

5. The vaulting of the south nave of St Martin's church in Jawor, arching of the third span after putting fine-grained putties

„konstrukcyjnej”, zieleni były nielogicznymi częściami ornamentu roślinnego. Zaś na drugim i czwartym przęśle czytelna była tylko konstrukcja, w małym stopniu dekoracyjna.

#### Analiza założeń estetycznych programu konserwatorskiego

Program prac konserwatorskich<sup>2</sup> bardzo ogólnie traktował o sprawach estetycznego wykończenia. Zakładał punktowanie, ale bez wyraźnego odniesienia do malowideł. Przygotowanie szczegółowych założeń nie było wówczas możliwe z powodu zakrycia malowideł warstwami pobiał. Dopiero po ich usunięciu i po doczyszczeniu malowidła możliwa była pełna ocena sytuacji i skonkretyzowanie założeń estetycznych.

Jaworskie malowidła na sklepieniu pełniły funkcję wyłącznie dekoracyjną. Mamy więc do czynienia z malowidłami beztreściowymi. Przez swój ład, kształt, kolor i ekspresję były prawdziwą „uczta dla oka”. Cechą tego malowidła, jak zresztą wszystkich ornamentów, jest to, że pewne jego elementy powtarzają się. Taka cecha nie występuje w malowidłach przedstawieniowych, treściowych. Elementy budujące takie malowidło są niepowtarzalne i mocno zindywidualizowane. Ich układ decyduje o treści. Brak jakiegokolwiek elementu czy partii obrazu uniemożliwia jego odtworzenie. W wypadku ubytku w ornamencie, uzupełnienie go – poprzez analogię – jest możliwe. Przedstawiona wyżej kwalifikacja nie ma znaczenia dla stosunku emocjonalnego konserwatora do malowidła. Etyka zawodowa nie pozwala tu na różne traktowanie malowidła – z



6. Sklepienie południowej nawy kościoła Św. Marcina w Jaworze, wysklepek w trakcie punktowania – faza I

6. The vaulting of the south nave of St Martin's church in Jawor, arching during the pointing – phase I

mniej lub większym szacunkiem. Pod tym względem zarówno ornament, jak i malowidło przedstawieniowe, stanowią „oryginalną warstwę malarską”. Jednakże różne ich cechy upoważniają do innego traktowania ornamentalnego malowidła przy formułowaniu założeń estetycznych.

W malarskiej dekoracji sklepiń, prócz kształtu i formy, bardzo istotną cechą jest kolor.

Czerwień i zieleń pełnią nawzajem funkcje: konstrukcyjne i uzupełniające. Konstrukcja to gruba, wijąca się łodyga i liście. Uzupełniające elementy to kwiatony, liście, cienie i podkreślenia. Ornament bez jednego z tych kolorów jest tylko jego częścią. Istnieje więc niewątpliwa równorzędność i współzależność kolorów tworzących określoną formę i tym samym ornament.

I tak na pierwszym przęśle (wschodnim) „konstrukcyjnym” kolorem jest zieleń, drugim – czerwień, trzecim – zieleń, czwartym – czerwień.

Powtarzam te szczegóły charakteryzujące ornament, bo są one bardzo ważne i miały decydujący wpływ na ostateczne sformułowanie założeń estetycznych.

Jak już wyżej opisano – elementy ornamentu malowane zieloną farbą zachowały się w postaci śladów, niekiedy wręcz negatywu, bądź w postaci zielonej, bardzo jasnej warstwy. W miejscach zagłębień w pobiale zachowały się fragmenty zieleni o dużej intensywności barwy, walorowo odpowiadającej czerwieni. Tylko wyobraźnia podpowiedzieć mogła, jak wyglądało ma-

<sup>2</sup> M. Stec, *Dokumentacja konserwatorska polichromii sklepienia nawy południowej kościoła Św. Marcina w Jaworze*. Kraków 1985.



7. Sklepienie południowej nawy kościoła Św. Marcina w Jaworze, wysklepek w trakcie punktowania – faza II  
7. The vaulting of the south nave of St Martin's church in Jawor, arching during the pointing – phase II



8. Sklepienie południowej nawy kościoła Św. Marcina w Jaworze, wysklepek po zakończeniu punktowania – faza III  
8. The vaulting of the south nave of St Martin's church in Jawor, arching after the completion of the pointing – phase III

(Wszystkie zdjęcia M. Stec)

lowidło w chwili jego powstania. Świecąca, intensywna czerwień i żywa świetlista zieleń, kładzione światłocieniowo, pospołu budujące bujny, dynamiczny ornament wypełniający wysklepki, oraz barwne podziały żeber na równe odcinki, dają pełny obraz bogactwa wystroju.

Wobec tak źle zachowanej zieleni oraz dużych ubytków czerwieni (niekiedy do tego stopnia, że tylko na podstawie śladów, drobin, okruchów można było określić kształt ornamentu) uczyelnienie ornamentu stało się bezsporną koniecznością. Wykonano wiele prób punktowania. Kontrowersyjny był tylko wybór środków i zakresu ich stosowania.

Do rozpatrzenia i rozstrzygnięcia problemu Wojewódzki Konserwator Zabytków w Legnicy powołał komisję rzeczoznawców z Krakowa<sup>3</sup>. Komisja ta zaakceptowała „rekonstrukcję koloru zieleni z dostosowaniem do waloru czerwieni” (cytat z protokołu komisji).

Nieco później instytucja prowadząca prace – Pracownia Sztuk Plastycznych w Wałbrzychu – powołała drugą komisję składającą się ze stałych rzeczoznawców, którzy zajęli odmienne stanowisko w tej sprawie. Zawiesili decyzję pierwszej komisji i nie przyjęli żadnej z sześciu propozycji punktowania<sup>4</sup>.

W dwa miesiące później komisja ta podczas kolejnego posiedzenia zaakceptowała nową propozycję do realizacji. Ponadto nakazano, aby: „kolor kreszek punktowania dostosować do otaczającej barwy”. Komisja uważała, że należy punktować do śladowo zachowanej zieleni. Punktowanie na pierwszym prześle wykonano zgodnie z zaleceniami tejże komisji i przez tę komisję zostało odebrane.

Dopiero po zdjęciu podestu rusztowania z odległości 15 m, można było w pełni ocenić efekt punktowania. Bardzo wyraźnie widoczne były te części ornamentu, które malowane były czerwiecią; czytelne jako luźne, bezładne i przypadkowo porzucane elementy. Zieleń była widoczna dopiero po dłuższym wpatrywaniu się. Próba łączenia elementu malowanego czerwiecią z enigmatyczną, pastelową zielenią kończyła się niepowodzeniem. Zieleń w tym konkretnym wypadku powinna być „prowadząca” – być „drzewkiem”, na którym zawieszono są dekoracje. Tymczasem dekoracje były bez „drzewka”, ornament zatracił sens. Był zaprzeczeniem ładu. Nie występował element porządkujący. Nie istniały cechy charakteryzujące ornament. Było mało widło, ale nie ornamentalne ani też przedstawienie.

Do punktowania zieleni użyty był chromoksyd – jedyny dostępny barwnik, oddający świetlistość i naturę oryginalnej zieleni. Użycie tego barwnika tłumaczy częściowo niewidoczność zieleni, jej migotliwość i zlewanie się z tłem. Barwnik ten jest bardzo charakterystyczny i nie jest możliwy do uzyskania przez mieszaninę subtratywną z innych barwników. Jest nie do zastąpienia. Wśród zieleni i innych barwników wyróżnia się dużym uzależnieniem od światła. W promieniowaniu fal długich widoczna jest jego duża głębia i mocny walor. W promieniowaniu krótkim staje się jasny i tym samym słaby walorowo. Tak więc przy oświetleniu sztu-

<sup>3</sup> Protokół Komisji Konserwatorskiej z dnia 13 VII 1982 – malowidła ściennie w kościele Św. Marcina w Jaworze.

<sup>4</sup> Protokół Komisji Konserwatorskiej z dnia 14 IX 1982.

cznym, żarowym malowidło było częściowo czytelne. Natomiast przy słabym świetle dziennym zieleń była mało intensywna, drgająca, słaba kolorowo. Wyjaśnić przy tym należy, że oczekiwany walor uzyskiwano przez rozbielenie.

Powstało pytanie, czy efekty punktowania należy oceniać z bliskiej odległości, czy z poziomu podestu rusztowania, czy też z odległości 15 metrów, czy też wreszcie z poziomu posadzki kościoła. W świetle sztucznym, czy też naturalnym – oczywiście, jeśli jest to możliwe. Nie mam wątpliwości, że wielu konserwatorów ma w tej sprawie wyrobione zdanie.

Bezsensowne było dalsze odsłanianie malowidła przy niezmienionej metodzie punktowania. Nie odsłania się bowiem malowidła po to, aby stwierdzić, że ono istnieje, ani też nie prowadzi się trudnych prac konserwatorskich po to, by malowidło oglądane z poziomu posadzki kościoła funkcjonowało jako płatanina niezrozumiałych, nielogicznych, fragmentów.

W ocenie autora, jak też komisji rzeczoznawców z Krakowa, konieczne było uczynienie malowidła przez rekonstrukcję zieleni w walorze dostosowanym do czerwienu.

Odmienne reakcje budził termin „rekonstrukcja” – niezwykle ważny, ale i niejednoznaczny. Zawiera bowiem dynamikę estetycznego działania konserwatorskiego. Trafność wyboru założeń rekonstrukcji w aspekcie technicznym, etycznym i artystycznym decyduje o ostatecznym efekcie konserwatorskim. A możliwości tych jest wiele, bo każdy obiekt jest inny. Znajduje się w odmiennych warunkach i odmiennym otoczeniu. Różni się szczegółami technicznymi i technologicznymi. Owa wielość uwarunkowań i ich hierarchia decyduje o tym, że każdy obiekt wymaga innego podejścia, innych założeń konserwatorskich, niekiedy dotyczących tylko szczegółów.

Można pogodzić się z modą czy tendencją konserwatorską, dotyczącą materiałów czy sposobu wykonania, ale założenia konserwatorskie muszą być aktualnie korygowane, przemyślane i realne.

Aby malowidło stało się czytelne z poziomu posadzki kościoła w różnych warunkach oświetleniowych, aby zaistniał ornament logicznie wypełniający wysklepki, musiałyby być wykonana rekonstrukcja zieleni w walorze dostosowanym do istniejącej czerwienu. Musiałaby być zachowana równowaga tych kolorów, jeżeli celem konserwatorskiego działania było ukazanie malowidła gotyckiego, a nie współczesnej jego interpretacji. Pozostawienie go w stanie bez uzupełnień lub z bardzo ogra-

niczoną interwencją konserwatorską byłoby przekreśleniem czytelności malowidła. Mogłoby to zainteresować badaczy-chemików (dlaczego np. zniknęła barwa zielona?), ale czy kogoś więcej?

Paradoksem wydaje się stwierdzenie, że pozostawienie malowidła z niewielką interwencją konserwatorską jest równoznaczne z błędną interwencją konserwatorską. Ale w tym konkretnym wypadku, mając na uwadze wszystkie wcześniej wymienione powody, koniecznością była zdecydowana, wykraczająca poza normalnie praktykowane postępowanie, interwencja konserwatorska.

Ostatecznie udało się doprowadzić do spotkania wszystkich członków wcześniejszych komisji<sup>5</sup>. Ponownie rozpatrzono problem. Zaakceptowano propozycję rekonstrukcji zieleni.

Delikatność i subtelność – cechy, jakie zwykle towarzyszą uzupełnieniom przy pracach konserwatorskich – musiały być zamienione na dość schematyczne, płaskie punktowanie, ale z korzyścią dla czytelności ornamentu. Schematyczne, ponieważ nie było podstaw do zmian walorowych zieleni. Stan zachowania pozwalał jedynie na odtworzenie kształtu ornamentu. Na całość powierzchni malowidła (330 m<sup>2</sup>) nie natrafiono na tak dobrze zachowany fragment, który dałby podstawę do innego jej traktowania niż tylko schematycznego. Oglądając malowidło z poziomu posadzki kościoła widoczny jest sylwetowy charakter zieleni. Prowadzi to do wniosku, że z zielenią „jest coś nie w porządku”; ten właśnie moment jest ważny. Wcześniej czy później osoba interesująca się malowidłem dotrze do odpowiednich źródeł i będzie dla niej zrozumiałe, dlaczego zieleń potraktowana jest płasko.

Zasada ujawniania działalności konserwatorskiej jest w tym wypadku widoczna w płaskim potraktowaniu rekonstruowanej zieleni. Obiektywnie oceniając, tak potraktowana zieleń nie dodaje uroku malowidłu.

Pogodzenie tych sprzeczności, nawzajem się wykluczających, jest trudne. Ten swoisty synkretyzm konserwatorski nikogo nie zadowala. Życzyć tylko można, by dla dobra konserwowanych dzieł sztuki był jak najmniej widoczny.

Mieczysław Stec  
Kraków

<sup>5</sup> Protokół Komisji Konserwatorskiej z dnia 25 VI 1984.

## THE DISCOVERY AND CONSERVATION OF MURAL PAINTINGS IN ST MARTIN'S CHURCH IN JAWOR

The present article is of a controversial nature. It concerns aesthetic activities associated with the conservation of mural paintings discovered in St Martin's Church in Jawor in the Silesia.

The attitude of a monuments conservator to the original painting layer depends on basic problems in the field of ethics and aesthetics of this profession. This is not a new problem, but it is always solved with some impact on part of aesthetic opinions. The respect for the original parts is in contradiction to the requirements that uncovered paintings should be comprehensible to the recipients. An important element is also to make the original colouring concept of the painting understandable as well. These questions are also covered by conservation discussion.

The paintings date back to the turn of the 15th and 16th

centuries. Their main theme is a stylized, rich in leaves, plant twigs' motif. They used to cover a presbytery's vaulting. In the 16th century the paintings were covered with a white layer of repainting. Studies carried out by Cracow's Academy of Fine Arts, Department of Monuments' Conservation, have specified the colouring and identified all pigments. It has been agreed that a subtle decorative arrangement exposed constructional elements of vaultings and it treated separately the fields between ribs. This is a consistent colouring concept, arranging the vaulting space in a medieval church.

The discovery of paintings has resulted in their full exposure from under repaintings. At the same time it has been found out that quite a big part has been ruined. A conservation programme has clearly specified the need to make up the

missing parts of plant twigs in order to obtain an artistic antity of a Gothic zone of vaultings.

Still, major changes that took place in the colour of green and red under the effect of a lime layer of repainting have not been taken into consideration. The programme of "making up the painting in accordance with the existing colouring" has become controversial. Though the reconstruction of the outline did not pose any difficulties just as the preserved vestige allowed it despite a dissociation of pigment, still a colour arrangement obtained during reconstruction has been totally different from the original. Only after putting down the scaffolding, when it was possible to assess the results of the work from a distance of 15 m. on a scale comparable with the architecture of the interior, a controversial effect of the work done could be seen. The author presents a report of the discussions that follo-

wed it. It is not possible to give full argumentation of this polemic. The result of this discussion was a decision on the reconstruction of the original colouring. The author raises however some other doubts. The case is that undertints of green and red were neglected during the reconstruction, which deprived reconstructed ornaments of their artistic appearance.

The author points out that he is aware of controversies found between the uncovered parts of the original and two concepts of the reconstruction of paintings. The basic question that flows from the present considerations is: „To what degree should the doubts of a conservator be visible to the visitors? Where is a borderline with regard to interpretation? In what way can a conservator restoring the painting express his view in the object which is the subject of his work?