

O C H

R O N

A nr 2 Z A

B 2022 Y T

K Ö W

2 (281) LXXV

Monika Bogdanowska*

Cztery pytania Józefa Dutkiewicza, czyli o restauracjach malowideł autorstwa Stanisława Wyspiańskiego w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie

Józef Dutkiewicz's four questions, or about
the restoration of paintings by Stanisław
Wyspiański in the Church of St Francis of Assisi
in Kraków

Monika Bogdanowska, *Cztery pytania Józefa Dutkiewicza, czyli o restauracjach malowideł autorstwa Stanisława Wyspiańskiego w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie*, „Ochrona Zabytków” 2022, nr 2, s. 39–55.

Abstrakt

Od czasu powstania w 1895 roku polichromie Stanisława Wyspiańskiego w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie były trzykrotnie poddawane pracom restauratorskim. Ostateczny efekt zawsze budził uznanie specjalistów, a dzieło było przedmiotem podziwu wiernych. Jednak wygląd czterech scen figuralnych po ostatniej restauracji prowadzonej w roku 2021 spotkał się ze zmasowaną krytyką. Budzące kontrowersje sceny na filarach międzyokiennych prezbiterium przedstawiają św. Michała Archanioła i *Upadek zbuntowanych aniołów* (ściana północna) oraz *Caritas* i Matkę Boską z Dzieciątkiem (ściana południowa). Niniejszy artykuł koncentruje się na wyjaśnieniu, kiedy i dlaczego malowidła ulegały przekształceniom. Podstawą opracowania są dokumentacje konserwatorskie, ale przede wszystkim szczegółowa analiza historycznych zdjęć.

Słowa kluczowe

Stanisław Wyspiański, Józef Dutkiewicz, malowidła ścienne, restauracja, franciszkanie, Kraków

Abstract

Since their completion in 1895, Stanisław Wyspiański's polychrome decoration in the Church of St Francis Assisi has undergone restoration work three times. The final result has always

* Katedra Rysunku, Malarstwa i Rzeźby, Wydział Architektury, Politechnika Krakowska
Narodowy Instytut Dziedzictwa
ORCID: 0000-0003-2227-2093
e-mail: mbogdanowska@nid.pl

been acclaimed by specialists, and the work itself has been an object of admiration by the faithful. However the appearance of the four figural scenes following the latest restoration work conducted in 2021 was met with a great deal of criticism from everyone. The scenes on the pillars between the windows in the chancel depicting *St Michael the Archangel* and *Fall of the Angels* (north wall) and *Caritas* and *Virgin and Child* (south wall) gave rise to much controversy. This article focuses on explaining – basing on conservation documentation, and above all, on a detail analysis of historical photographs – when and why the paintings underwent transformations.

Keywords

Stanisław Wyspiański, Józef Dutkiewicz, wall paintings, restoration, Franciscans, Kraków

DZIEJE POWSTANIA DEKORACJI MALARSKIEJ W KRAKOWSKIM KOŚCIELE FRANCISZKANÓW BYŁY przedmiotem wielu studiów i zostały omówione tak w kontekście historii kościoła, jak i twórcy – Stanisława Wyspiańskiego¹. Korespondencja autora dzieła, dokumenty klasztorne archiwum, wypowiedzi osób związanych z remontem wnętrza kościoła zostały przebadane². Od czasu powstania w roku 1895 polichromie były już trzykrotnie restaurowane. Za każdym razem analizie poddawano stan i technikę oryginału, usuwano zabrudzenia, stabilizowano warstwy oraz, co nieuniknione, dokonywano rekonstrukcji mniejszych lub większych fragmentów. O ile w przypadku motywów roślinnych i geometrycznych prace nie budziły specjalnych wątpliwości, a efekt plastyczny dzieła genialnego twórcy zachwycał, o tyle wygląd czterech scen figuralnych po konserwacji prowadzonej w roku 2021 spotkał się ze zmasowaną krytyką, którą zapoczątkowały zdjęcia opublikowane na stronie krakowskiego urzędu konserwatorskiego³, powielane i omawiane dalej w kolejnych mediach.

Tematem niniejszego artykułu są właśnie te budzące kontrowersje sceny figuralne na filarach międzyokiennej prezbiterium, przedstawiające: św. Michała Archanioła i *Upadek zbuntowanych aniołów*⁴ (ściana północna) oraz *Caritas* i Matkę Boską z Dzieciątkiem (ściana południowa), malowane osobiście przez Stanisława Wyspiańskiego⁵. W opracowaniu zreferowano przebieg dotychczasowych prac, przeanalizowano, jakim przekształceniom sceny te podlegały i w jakim okresie, oraz wyjaśniono, jak to się stało, że doszło do tak radykalnych zmian w wyglądzie przedstawień.

Prace prowadzone przez zespół Wiesława Zarzyckiego w latach 1948–1949

O przebiegu prac dowiadujemy się z dziennika przechowywanego w archiwum klasztoru⁶. W pierwszej komisji konserwatorskiej w dniu 10 marca 1948 roku wzięli udział ówczesny konserwator wojewódzki dr Józef Dutkiewicz, ks. dr Tadeusz Kruszyński – konserwator metropolitalny,

¹ Elżbieta Skierkowska, *Plastyka Stanisława Wyspiańskiego na tle ówczesnych kierunków artystycznych*, Wrocław 1958; Wojciech Bałus, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX, cz. 2, Matejko i Wyspiański*, Kraków 2007; Marta Romanowska, *Stanisław Wyspiański*, Kraków 2009; *Stanisław Wyspiański. Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, red. Danuta Godyń, Magdalena Laskowska, Kraków 2018.

² Jan Kuś, *Nieznanne materiały do polichromii i witraży Wyspiańskiego w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie*, „Roczniki Humanistyczne” 1984, t. 32, z. 4.

³ Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Krakowie, Facebook, 23 listopada 2021, <https://www.facebook.com/photo/?fbid=3054581241535223&set=pcb.3054582561535091> (dostęp: 27.12.2022).

⁴ Scena nazywana też *Strącenie aniołów*, w tekście przyjęto jej tytuł zgodny z opisem zdjęć przechowywanych w Muzeum Narodowym w Krakowie, które stanowią ilustrację tekstu.

⁵ W. Bałus, op. cit., s. 83.

⁶ Archiwum klasztoru oo. Franciszkanów w Krakowie, sygn. AK-Vd-361, *Restauracja polichromii St. Wyspiańskiego w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie. Rok 1948 i 49. Dziennik prowadzony przez Wł. Cholewińskiego – zastępcę kierownika prac konserwatorskich prof. Wiesława Zarzyckiego* (dalej: W. Cholewiński, Dziennik 1948).

dr Jerzy Dobrzycki – dyrektor Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, prof. Wiesław Zarzycki, prof. dr Jan Zygmunt Robel, mgr Hanna Pieńkowska, Hipolit Eberhardt i sekretarz krakowskiej prowincji franciszkanów o. Ireneusz Żołnierczyk.

Otwierając dyskusję, Józef Dutkiewicz postawił cztery pytania dotyczące dalszych kroków: 1. Czy polichromię należy restaurować? 2. Czy należy ją zmyć i zrekonstruować na podstawie wykonanej inwentaryzacji i kartonów autorskich (jeśli istnieją)? 3. Czy należy polichromię Wyspiańskiego zastąpić polichromią współczesną, „nową, dzisiejszą”? 4. Czy należy ją zmyć i pozostawić wewnątrz „na białą”? Jak zapisano w dzienniku, to ostatnie pytanie Dutkiewicz postawił „tak, od siebie”, zaznaczając, że mimo uznania dla twórczości Wyspiańskiego, byłoby to rozwiązanie najlepsze (sic!), szczególnie że spodziewać się można odkrycia reliktyw polichromii gotyckiej. Ksiądz Kruszyński odparł, że tylko dwa pierwsze pytania mogą być brane pod uwagę, kościół bowiem trzykrotnie objęty był pożarami, a w latach 1850–1860 został wytynkowany na nowo. Podkreślając wielką wartość projektu Wyspiańskiego, Kruszyński wzbudził aplauz pozostałych zebranych.

We wstępnej diagnozie przyczyn złego stanu zachowania polichromii Zarzycki wskazał technikę wykonania, tj. kazeinę, oraz brak wentylacji, skutkujący podniesieniem wilgotności wnętrza, dlatego uznano, że wykonanie otworów wentylacyjnych jest kluczowe. Zarzycki podniósł konieczność ratowania polichromii, jako „jedynej istniejącej autorstwa Wyspiańskiego”, oraz fakt, że posiada ona „walory epoki”. Zatem za ratowaniem polichromii opowiedzieli się duchowni i artysta malarz. Dutkiewicz patrzył na nią być może okiem historyka sztuki, mniej konserwatora, choć z decyzjami nie polemizował. Tym samym kluczowym ustaleniem komisji było podjęcie decyzji o przystąpieniu do prac restauratorskich.

W pierwszym etapie wykonano otwory wentylacyjne w przyziemiu i ustawiono rusztowania. Po wstępnych oględzinach okazało się, że pod powłokami malarskimi znajduje się warstwa sproszkowanej kredy. Obserwacje te pozwoliły Zarzyckiemu na doprecyzowanie diagnozy przyczyn zniszczeń: kardynalnym błędem było wprowadzenie podłoża kredowego, zbyt mały dodatek środka konserwującego oraz oleju lnianego w spoiwie.

Technika oryginału

Kwestie technologiczne są kluczowe tak dla trwałości obiektu, jak i metod postępowania konserwatorskiego. Podówczas popularna była w Krakowie technika kazeinowa (zwana tu „wiedeńską”). Jednak wzmianka o braku dostatecznej ilości oleju lnianego świadczy o tym, że pierwotną polichromię wykonano, stosując spoiwo emulsyjne, temperowe⁷. Łącząc kazeinę z olejem uzyskano więc temperę kazeinową⁸. Spoiwa tego typu wymagają tzw. zatrucia, czyli użycia środka konserwującego. Być może i tego dodatku było za mało, stąd degradacja spoiwa była nieunikniona. Co więcej – odporność malatury spada w podwyższonej wilgotności. Przy braku odpowiedniej wentylacji los malowideł był przesądzony już w chwili wykonania.

Osobną kwestią jest wspomniane podłoże kredowe. Z cytowanej wypowiedzi księdza Kruszyńskiego wynika, że tynk, na którym malował Wyspiański z zespołem, liczył nieco ponad trzydzieści lat, należało go zatem odpowiednio przygotować – ściany wymagały oczyszczenia z kurzu, lokalnego zatarcia ubytków i pęknięć, a następnie przeklejenia w celu zmniejszenia chłonności podłoża. Na tynk nakładano więc tzw. gruntownik – np. roztwór szarego mydła⁹, jednak przy zbyt słabym przeklejeniu mogło nastąpić wchłonięcie spoiwa przez podłoże i osłabienie malatury. Po zagruntowaniu, zapewne w celu uzyskania większej gładkości powierzchni na ściany położono

⁷ Warto odnotować, że słowo „tempera” (łac. *temperare*) oznacza rozcieńczać, stąd w niektórych krajach termin ten może odnosić się do farb o spoiwie klejowym, zatem też kazeiny (tempera a colla – we Włoszech, czy distemper w krajach anglosaskich), a nie emulsyjnym.

⁸ Podczas prac konserwatorskich nanoszono na ściany różne preparaty. Przeprowadzone obecnie badania chemiczne nie dają jednoznacznej odpowiedzi co do składu pierwotnego spoiwa, musimy więc oprzeć się na ocenie Zarzyckiego.

⁹ Władysław Ślesiański, *Techniki malarskie. Spoiwa organiczne*, Warszawa 1984, s. 97.

pobiałkę wapienną z dodatkiem kredy. Z tabeli stratygraficznej w późniejszej dokumentacji Józefa Nykla wynika, że pokryto nią całą powierzchnię¹⁰. Warstwa ta stała się podłożem warstwy barwnej, na nią nanoszono techniką przepróchy rysunki kompozycji z autorskich kartonów. Z powyższego opisu wynika, że na każdym etapie prac istniało ryzyko popełnienia błędów technologicznych.

Przebieg prac konserwatorskich

Mimo poważnych zniszczeń prace postępowały sprawnie. Stosowano tę samą technikę, która sprawdziła się w roku 1946 podczas restauracji polichromii matejkowskich w kościele Mariackim¹¹. Pierwszym etapem było delikatne oczyszczenie mechaniczne z luźnych nawarstwień, następnie utrwalenie spudrowanej warstwy barwnej wodą wapienną i fiksatywą kazeinową nanoszonymi za pomocą rozpylaczy. Nasyconą spoiwem powłokę sprasowywano przez bibułę, a po wyschnięciu oczyszczano. Ubytki scalano przy użyciu farb na bazie kazeiny wapiennej. Warto odnotować, że ten sposób postępowania spowodował przesylenie powłok barwnych oryginału nowym spoiwem i ich zintegrowanie z przemalowaniami.

17 sierpnia 1948 roku w kościele pojawia się Dutkiewicz, który ostentacyjnie krytykuje efekty: „Znajduję, że całości polichromii nadano charakter zbyt świeżej nowej dekoracji. (...) Obawiam się, że uległ zmianie stosunek zestawień barwnych, a wskutek tego i wyraz plastyczny pewnych części”. Wykonawcy prac uznali tę sytuację za nieporozumienie: „pan konserwator nie wierzy w autentyczność partii doczyszczonych spod grubej warstwy kurzu”¹². W tym czasie do zespołu dołącza Ignacy Mazurek¹³, któremu kierownik porucza konserwację autorskich malowideł Wyspiańskiego. Fakt ten wskazuje, że sceny figuralne traktowane były inaczej niż reszta polichromii – wymagały udziału artysty malarza.

Prace konserwatorskie w prezbiterium ukończono 30 października 1948 roku. W finalnym oszacowaniu wskazano, że 60% polichromii udało się zakonserwować, a ok. 40% trzeba było zrekonstruować. Pochwałę dla efektu robót wyraził profesor Marian Słonecki (podówczas kierownik Państwowej Pracowni Konserwatorskiej), okazuje się, że i on wcześniej zgłaszał, podobne jak Dutkiewicz, obawy. Ostatecznie jednak stwierdzono, że „polichromia nie razi nowością”¹⁴.

W tym miejscu musimy odejść od naturalnej chronologii zdarzeń, czyli przebiegu kolejnej kampanii konserwatorskiej prowadzonej pod kierunkiem Józefa Nykla, aby przyjrzeć się posiadanemu materiałowi fotograficznemu z czasu powstania dekoracji, a następnie zdjęciom wykonanym podczas prac w roku 1948.

Analiza archiwalnego materiału fotograficznego. Zdjęcia Juliusza Miena – rok 1896

Na zamówienie Stanisława Wyspiańskiego fotograf Juliusz Mien wykonał zdjęcia polichromii i wnętrza kościoła tuż po zakończeniu prac, jeszcze w roku 1895¹⁵. Zdjęcia miały posłużyć za ilustracje

¹⁰ Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Krakowie, sygn. 15 434, *Sprawozdanie z prac konserwatorskich przy polichromii St. Wyspiańskiego w transepcie i pierwszym przęśle nawy głównej w bazylice oo. Franciszkanów w Krakowie*, oprac. Józef Nykiel, 20 października 1987 (dalej: J. Nykiel, *Sprawozdanie z prac...*), s. 4.

¹¹ Władysław Cholewiński, Wiesław Zarzycki, *Utrwalenie polichromii Jana Matejki w kościele Mariackim w Krakowie*, „Ochrona Zabytków” 1948, nr 2, s. 83.

¹² W. Cholewiński, *Dziennik* 1948, s. 5.

¹³ Ignacy Mazurek (ur. w Krakowie w 1880 roku, zm. tamże w 1950), malarz, uczeń Teodora Axentowicza i Stanisława Dębickiego.

¹⁴ W. Cholewiński, *Dziennik* 1948, s. 8.

¹⁵ Zdjęcia datowane są na rok 1896. Wynika to być może z faktu, że były przedmiotem retuszu wykonanego na samym początku tego roku przez Wyspiańskiego, o czym wspomina on w listach do Lucjana Rydla (*Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, red. Lucjan Płoszewski, Maria Rydłowa, t. 2, cz. 1, Kraków 1979, s. 290).



1

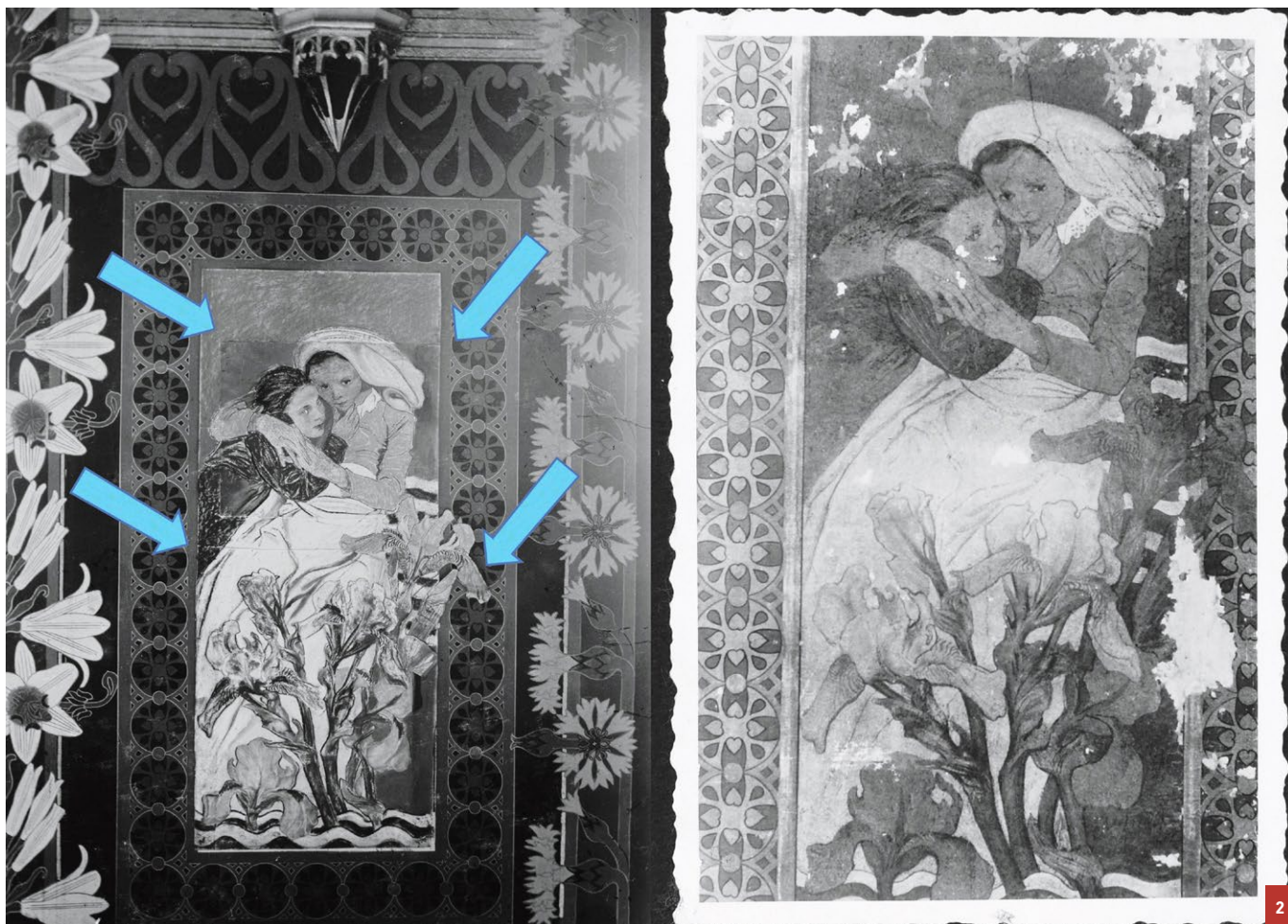
Fotografia wykonana wkrótce po zakończeniu prac przy polichromii. Zestawione zdjęcia dotychczas uznawane były za wykonane przez różnych autorów, w różnym czasie; to po lewej przypisywano Ignacemu Kriegerowi. Jednak uważna analiza pokazuje, że mamy do czynienia z jednym ujęciem (strzałki wskazują detale otoczenia, które nie uległy zmianie). Fotografia po prawej jest efektem autorskiego retuszu wykonanego przez Stanisława Wyspiańskiego dla celów publikacji prasowej i była dotychczas uznawana za wiarygodne źródło ikonograficzne wyglądu oryginalnej polichromii. Fot. Juliusz Mien, *Matka Boska z Dzieciątkiem*, 1896, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie MNK xx-f-1584; MNK xx-f-1587. Obróbka M. Bogdanowska, współpraca Dominik Dousa, 2022

Photograph taken shortly after completion of the polychrome work. Until now, the juxtaposed photographs are considered to have been taken by different authors, at different times; the one on the left was attributed to Ignacy Krieger. However, careful analysis shows that it is a single shot (the arrows indicate details of the surroundings, which have not been altered). The photograph on the right is the result of retouching carried out by Stanisław Wyspiański for a press publication, and has so far been considered a reliable iconographic source for the appearance of the original polychrome. Photo Juliusz Mien, *Virgin and Child*, 1896, in the collection of the National Museum in Kraków MNK xx-f-1584; MNK xx-f-1587. Processed by M. Bogdanowska, in collaboration with Dominik Dousa, 2022

do planowanej przez Lucjana Rydla publikacji w „Tygodniku Ilustrowanym”¹⁶. Mien stanął przed sporym wyzwaniem, miał bowiem zdjąć sceny ulokowane na filarach międzyokiennych – fotografował więc pod światło. Efekt był, jak można się spodziewać, bardzo kiepski – widać ogólne zarysy kompozycji, której brakuje kontrastów¹⁷. Dla zamawiającego nie był to jednak problem, pisze oto Wyspiański do Lucjana Rydla: „z Mieniem fotografem się porozumiałem i tenże zrobi

¹⁶ Podzielony na odcinki artykuł Rydla o polichromii franciszkańskiej ukazywał się w kolejnych numerach warszawskiego wydania „Tygodnika Ilustrowanego”. Wykorzystano w nim zdjęcia trzech (z czterech) scen figuralnych – zabrakło św. Archanioła Michała – co odpowiada znanemu nam zestawowi wykonanych podówczas fotografii (Lucjan Rydel, *Ze sztuki*, „Tygodnik Ilustrowany” 12–26 września 1896, nr 37–39).

¹⁷ Odbitki ze zdjęciami wnętrza kościoła i polichromii wykonane przez Juliusza Mięna są w zbiorach: Muzeum Krakowa, Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Biblioteki Jagiellońskiej. Jak wyjaśnia p. kustosz Anna Bednarek z Muzeum Krakowa, różnica koloru odbitek wynika z tego, że: „zdjęcia z Fototeki (tzw. sepia) wykonano na papierze albuminowym, natomiast te z MK i BJ, niebieskawo-sine, na papierze



2

Caritas – analiza fotografii pozwala wyróżnić dwa nałożone na siebie kartony wpasowane w istniejące obramienie malowanej sceny z kwiatami: jeden karton zajmuje całość pola, widać zgięcie w połowie wysokości sceny i obok łokcia dziewczynki. Irysy w partii nachodzącej na obramienie są wycięte. Drugi karton, mniejszy, przedstawia portrety dziewczynek, przy czym wystający poza kartkę łokieć narysowany jest na arkuszu spodnim. Analiza konturu (w dolnej partii pola) pozwala na wyróżnienie krawędzi kartonu – lekko w tym miejscu odstającego i przesuniętego. Scena wypełniająca pole narysowana została pastelami, co odróżnia ją od partii malowanych na ścianie. Inne detale tego zdjęcia wskazują, że zostało ono zrobione w trakcie prac nad polichromią. Obok zdjęcie oryginalnej polichromii Stanisława Wyspiańskiego wykonane przed pracami restauratorskimi w roku 1948. Fot. 1. Juliusz Mien, 1896, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, MNK XX-F-1590. Fot. 2. Autor nieznan, 1948, w Archiwum oo. Franciszkanów w Krakowie. Obróbka M. Bogdanowska, 2022

Caritas – an analysis of the photograph makes it possible to distinguish two superimposed cartoons fitted into the existing frame of the painted scene with flowers: one cartoon occupies the entire field, there is a visible bend halfway up the scene and next to the girl's elbow. The irises in the part overlapping the frame are cut out. The other, smaller, cartoon depicts the portraits of the girls, with the elbow protruding beyond the sheet drawn on the bottom one. An analysis of the outline (in the lower part of the field) makes it possible to distinguish the edge of the cartoon – slightly protruding and misaligned at this point. The scene filling the field was drawn in pastels, which distinguishes it from the parts painted on the wall. Other details of this photo indicate that it was taken during work on the polychrome. Next to it is a photograph of the original polychrome by Stanisław Wyspiański, taken before the restoration work in 1948. Photo 1. Juliusz Mien, 1896, in the collection of the National Museum in Kraków, MNK XX-F-1590. Photo 2. Author unknown, 1948, in the Archives of the Franciscan Order in Kraków. Processed by M. Bogdanowska, 2022

mi kilka odbitek moich kompozycji w platynotypii, który to środek odbicia pozwoli mi dopełnić kredką na wierzchu miejsca niewyraźnie zdjęte, przez co gdy rysunek uzupełnię, reprodukcja w dzienniku będzie bez trudów możliwa”¹⁸. W jednym z kolejnych listów autor malowideł donosi: „Co do fotografii moich, to obecnie mam już platynotypie¹⁹ i te rysunkiem uzupełniałem, tak że z nich potem zdjęcia zrobione będą dokładne i wyraźne i będzie je można publikować”²⁰. Te właśnie wyretuszowane zdjęcia były potem reprodukowane. Najbardziej znana wersja pochodzi z „Architekta”²¹, osobiście zaś wyretuszowane odbitki podarował Wyspiański Stanisławowi Tomkowiczowi, który potem ofiarował je Muzeum Narodowemu²².

Pośród zachowanych ujęć autorstwa Miena nie ma zdjęcia z polem znajdującym się nad sceną *Upadek zbuntowanych aniołów*, czyli św. Michała Archanioła. Na podstawie posiadanych materiałów trzeba wnioskować, że tego zdjęcia po prostu nie udało się zrobić. Podobny problem miał Mien ze sceną *Caritas*, z tym że o ile w przypadku sceny Matki Boskiej z Dzieciątkiem czy *Upadku zbuntowanych aniołów* mamy do czynienia z retuszem, o tyle znane nam zdjęcie *Caritas*, opisywane jako widok polichromii Wyspiańskiego, jest fotomontażem (!), na co nikt dotychczas nie zwrócił uwagi. Przyczyna była zapewne ta sama, czyli problemy techniczne. Analiza fotografii pozwala wyróżnić dwa nałożone na siebie kartony wpasowane w dekoracyjne obramienie. Zresztą motywy ornamentalne bordiury są inne w tonacji niż na późniejszych zdjęciach. Musimy więc uznać, że faktycznego wyglądu sceny *Caritas* ze zdjęć Miena nie poznamy (ryc. 2).

Mniej pracy retuszerskiej miał Wyspiański przy scenie *Upadek zbuntowanych aniołów*, w której widać tylko lekkie okonturowanie postaci i łuków (scena ta znajduje się na lepiej oświetlonej ścianie naturalnym światłem). W przypadku sceny z Matką Boską konieczne było wydobycie roślin ponad postaciami, co spowodowało radykalną zmianę tła kompozycji względem reszty polichromii, a przede wszystkim uczytelnienie twarzy postaci.

Wpływ retuszerskich działań Wyspiańskiego na restaurację malowideł w roku 2021 zostanie omówiony w dalszej części.

Analiza archiwalnego materiału fotograficznego.

Zdjęcia wykonane podczas prac zespołu Wiesława Zarzyckiego – rok 1948

Dopełnieniem pisemnej dokumentacji Władysława Cholewińskiego są niewielkie, lecz dobrej jakości zdjęcia zawarte w osobnym albumie²³. Materiał to niezwykle cenny – a dla wyjaśnienia chronologii zdarzeń i przekształceń malowideł, rzecz można, kluczowy. Na fotografiach udokumentowane zostały także sceny figuralne, przy czym część zdjęć wykonano przed konserwacją, dzięki czemu możemy zobaczyć, jak wyglądały oryginalne malowidła autorstwa Wyspiańskiego (!) (ryc. 2). Jest to ustalenie o tyle kluczowe, że w zestawie tym mamy także unikalne ujęcie, nieznane z żadnych innych źródeł, ukazujące św. Archanioła Michała (przed konserwacją) (ryc. 3). Na innym ujęciu widzimy całość pola międzyokiennego, wraz ze sceną *Upadku zbuntowanych aniołów* po konserwacji, jednak jest ono w partii górnej słabo czytelne. Powierzchnia ściany przed przystą-

typu srebrowego (żelatynowo-srebrowym lub kolodionowym)”. Pani kustosz bardzo dziękuje za wsparcie merytoryczne, przekazane drogą mailową informacje i wyjaśnienie licznych wątpliwości.

¹⁸ *Listy Stanisława Wyspiańskiego...*, s. 290.

¹⁹ Platynotypia nie była powszechna z uwagi na koszt, jednak kustosz Muzeum Krakowa Anna Bednarek wyjaśnia: „Z listu Wyspiańskiego można wnioskować, że technikę tę zastosowano specjalnie z myślą o wykonaniu reprodukcji do druku, najwyraźniej jej właściwości miały tu znaczenie w procesie technologicznym”, korespondencja mailowa z autorką artykułu.

²⁰ *Listy Stanisława Wyspiańskiego...*, s. 295.

²¹ *Część polichromii kościoła oo. Franciszkanów. Malował Stan. Wyspiański*, „Architekt” 1901, nr 4, tabl. 4; Władysław Ekielski, *Polichromia kościoła oo. Franciszkanów*, „Architekt” 1901, nr 7, szp. 106–107.

²² Juliusz Mien, *Maria z Dzieciątkiem w stroju krakowskim*, odbitka z odręczną notatką: „26 Października 1896/ Konserwatorowi zabytków Krakowa/ Wielmożnemu Dr. St. Tomkowiczowi/ Stanisław Wyspiański”, Zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie, nr MNK XX-f-1582.

²³ Album ten został odnaleziony w klasztorным archiwum w trakcie ostatnio prowadzonych prac.

pieniem do prac była bardzo zabrudzona, w wielu miejscach widać ubytki, mimo to zdjęcie jest wystarczająco czytelne, by zobaczyć sposób malowania i formę przedziwnego stroju Archanioła – jakby sukni utworzonej przez pióra. Wygląd twarzy, szyja nasuwają skojarzenie z młodzieńcem. Malowidło po restauracji – dzieło Ignacego Mazurka (którego widzimy chyba na jednym ze zdjęć właśnie przy tej scenie) – przedstawia się zgoła inaczej, ale z kolei jego wygląd możemy poznać dopiero z fotografii wykonanej przed przystąpieniem do prac zespołu Józefa Nykla. Widoczna na zdjęciu twarz jest pełniejsza, usta drobne, okonturowane, szyja wydaje się węższa, czoło jest niższe, zaokrąglone, zatracony został ruch głowy, pierwotnie jakby leciutko zwróconej w stronę prawą, przez co ujęcie stało się bardziej statyczne. Jakaś zmiana zaszła także w ramionach, które po pracach Mazurka są węższe i spadziste. Wszystko razem sprawia, że patrzymy na postać kobiecą. Swobodnie, z ręki malowane przez Wyspiańskiego pióra zastąpione zostały czymś, co przypomina plisowane okrycie. Nie ma żadnych wątpliwości, że Ignacy Mazurek w znacznym stopniu przemalował oryginał, dokonując czegoś, co kolokwialnie nazywa się „upiększeniem” (ryc. 3).

Zdjęcia pozostałych scen z albumu Cholewińskiego nie budzą większych wątpliwości. Widzimy na nich oryginalną (czyli przed konserwacją) scenę *Caritas*, kilka ujęć sceny *Upadku zbuntowanych aniołów* wykonanych po pracach, zasadniczo jednak zbieżnych z tym, co znamy z retuszowanego zdjęcia Miena, oraz Matkę Boską z Dzieciątkiem – także po konserwacji. Tu uwagę zwraca twarz Marii, dobrze czytelna, w charakterze przedstawienia, które znamy z autorskiego kartonu do przepróchy (ryc. 9b).

Prace prowadzone przez zespół Józefa Nykla w latach 1986–1987

Kolejne prace przy polichromii Wyspiańskiego podjęto w drugiej połowie lat 80., a więc po kolejnych 40 latach. Techniki konserwacji, a przede wszystkim pojawienie się nowych materiałów syntetycznych zaowocowało radykalną poprawą możliwości ratowania malowideł. O założeniach prac dowiadujemy się z dokumentacji konserwatorskiej²⁴. Zasługą zespołu Nykla było przebadanie pigmentów i spoiw oraz odczytanie stratygrafii nawarstwień, choć z niewiadomych przyczyn z podaniem błędnych dat w tabelach stratygraficznych i w tekście²⁵. Badania pozwoliły na potwierdzenie wcześniejszych ustaleń dotyczących techniki oryginału (tempera kazeinowa) i przemalowań (klejowe).

Nykiel wskazuje na błędy technologiczne zespołu Zarzyckiego, które miały skumulować się z błędami autorów dekoracji, doprowadzając do osłabienia warstw malarskich. Było to przede wszystkim zbyt słabe spoiwo temperowe, a to przez niedostatek komponentu organicznego (oleju lub żywicy). Kolejną przyczyną zniszczeń był klimat wnętrza – znaczna wilgotność i niska temperatura sprzyjająca kumulacji pary wodnej w obrębie dużych powierzchni okien oraz osiadaniu zanieczyszczeń na powierzchni malowideł. Pisze Nykiel, że interesujące nas „(...) płaszczyzny międzyokienne (...) przypisywane osobistemu wykonawstwu St. Wyspiańskiego, aktualnie są całkowicie przemalowane, a ściślej zrekonstruowane przez restauratorów w 1947 [prawidłowo w 1948 – przyp. M.B.]. Należy więc przypuszczać, że restauratorzy w 1947 r. – przedstawienia figuralne i ornamenty roślinne odtworzyli wiernie wg zachowanych śladów kolorystyki i rysunku St. Wyspiańskiego”²⁶. Oznacza to tyle, że w obrębie przedstawień figuralnych nie zachowały się – zdaniem Nykla – nawet reliktów warstwy autorskiej. Dlatego też przyjęto jako wstępnie założenie dopuszczenie usuwania przemalowań z restauracji Zarzyckiego i rekonstrukcję na podstawie zachowanych materiałów. Na podstawie tych wniosków opracowano program prac, które przeprowadzono w okresie od maja 1986 do lipca 1987 roku.

²⁴ Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Krakowie, sygn. 5 432, *Konserwacja polichromii St. Wyspiańskiego w prezbiterium bazyliki oo. Franciszkanów w Krakowie* (program prac konserwatorskich), oprac. Józef Nykiel, 23 marca 1986 (dalej: J. Nykiel, *Konserwacja polichromii...*).

²⁵ III warstwa chronologiczna – 1892 – powinno być 1895, IV warstwa – 1947 – powinno być 1948.

²⁶ J. Nykiel, *Konserwacja polichromii...*, s. 16.



3 Św. Michał Archanioł, fragment oryginału polichromii autorstwa Stanisława Wyspiańskiego oraz ten sam fragment po restauracji w 1948 roku, a przed konserwacją w roku 1986. Fot. 1. Autor nieznan, 1948, w Archiwum oo. Franciszkanów w Krakowie. Fot. 2. Autor nieznan, 1986, dokumentacja Józefa Nykla. Obróbka M. Bogdanowska, 2022

St Michael the Archangel, a fragment of the original polychrome by Stanisław Wyspiański, and the same fragment after restoration in 1948 and before conservation in 1986. Photo 1. Author unknown, 1948, in the Archives of the Franciscan Order in Kraków. Photo 2. Author unknown, 1986, documentation of Józef Nykiel. Processed by M. Bogdanowska, 2022

4 Matka Boska z Dzieciątkiem, fragment oryginału polichromii autorstwa Stanisława Wyspiańskiego oraz ten sam fragment po restauracji z 1948 roku. Fot. 1. Juliusz Mien, 1896, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie MNK xx-f-1584. Fot. 2. Autor nieznan, 1948, w Archiwum oo. Franciszkanów w Krakowie. Obróbka M. Bogdanowska, 2022

Virgin and Child, fragment of the original polychrome by Stanisław Wyspiański and the same fragment after the 1948 restoration. Photo 1. Juliusz Mien, 1896, in the collection of the National Museum in Kraków MNK xx-f-1584. Photo 2. Author unknown, 1948, in the Archives of the Franciscan Order in Kraków. Processed by M. Bogdanowska, 2022

W dokumentacji powykonawczej czytamy, że: „Na podstawie prowadzonych prac konserwatorskich i wnikliwej obserwacji (1986) stwierdzono, że istotnie była to [restauracja Zarzyckiego – przyp. M.B.] klasyczna renowacja polegająca na odmalowaniu zniszczonej polichromii oraz przemalowaniu zniszczonych, uszkodzonych lub przetartych płaszczyzn”²⁷. Trzeba nadmienić, że autor opracowania nie przywołuje w żadnym miejscu zachowanego w archiwum klasztorным dziennika autorstwa Władysława Cholewińskiego z prac w 1948 roku, którego zapewne nie znał. Nykiel wspomina o „obszernej dokumentacji fotograficznej”, w tym slajdach, które są w jego dyspozycji, oraz o inwentaryzacji rysunkowej rejestrującej zakres zabiegów i zniszczeń²⁸. Przy opisie zabiegów pisze Nykiel, że „pasy kompozycji figuralnych (...) **nie kwalifikowały się do jakichkolwiek działań oczyszczających mechanicznie**”²⁹ (ryc. 5). Niektóre fragmenty ścian nie dały się doczyścić z uwagi na dodatek pokostu lnianego do tempery kazeinowej – będącej spoiwem farb podczas renowacji w 1948 roku – który spowodował pociemnienie warstwy barwnej. Na stronach 24 i 25 sprawozdania z prac znajdujemy dokładny opis czynności, które wykonywano podczas renowacji kompozycji figuralnych. Opis ten jest nie do końca zrozumiały: z jednej strony autor relacjonuje, że osiadłe zabrudzenia powierzchniowe usuwano „pojedynczymi dotknięciami pędzla pozłotniczego”, nasączano sproszkowane warstwy i dociskano, a równocześnie okazuje się, że na ścianie północnej nie zachowało się nic z oryginału – dekorację utrwalono jedynie po to, by wykonać odrys kompozycji, która „prawie w całości była rekonstrukcją z 1947 roku. (...) Posiadała pewne nieścisłości i błędy rysunkowe, których korektę w dalszej części prac umożliwiły zachowane fragmenty kartonów Wyspiańskiego”³⁰. Rekonstrukcje malarskie wykonano kazeiną boraksową, spudrowane warstwy stabilizowano wstępnie spoiwem kazeinowym i utrwalano spoiwem syntetycznym (PVA w etanolu)³¹.

Dopełniając dokumentację opisową zdjęciami, możemy stwierdzić ponad wszelką wątpliwość, że sceny na filarze północnym zostały podczas prac w latach 1986–1987 namalowane na nowo. Zdaniem Nykla nie były one autentyczne. Jedno ze zdjęć zdaje się przeczyć temu stwierdzeniu. Przedstawia ono fragment z łucznikami (górną część sceny *Upadku zbuntowanych aniołów*) podczas usuwania zabrudzeń i (chyba) przemalowań – po lewej fragment sceny przed usunięciem przemalowań, a po prawej oczyszczony oryginał autorstwa Wyspiańskiego (!) (ryc. 6). Na innym zdjęciu – przedstawiającym filary międzyokienne ściany północnej w trakcie ustawiania rusztowań – widzimy ogólny, bardzo zły stan zachowania polichromii – poniżej łuczników uwidacznia się rozległa jasna plama świadcząca o poważnym uszkodzeniu warstwy barwnej. Zdjęcia tego fragmentu wykonane podczas prac (po zakończeniu konserwacji technicznej) pokazują w miejscu malowideł na ścianie północnej jasną plamę uzupełnień podłoża, reliktoowo zachowane ramię i fragment twarzy Archanioła. Niewiele lepiej przedstawia się stan zachowania scen na filarze południowym, na zdjęciu z *Matką Boską* wykonanym w trakcie prac widać bardzo rozległe powierzchnie ubytków – praktycznie brak warstwy barwnej.

Największym jednak problemem jest forma wykonanej w czasie tych prac rekonstrukcji. Nie została ona dotychczas poddana krytycznej ocenie. Zgodnie uznano, że jest powtórzeniem oryginału i opiera się rzetelnie na posiadanej ikonografii (autorskie kartony), a wcale tak nie jest. Odniosę się tu do tych scen, które muszą budzić najwięcej zastrzeżeń. Jest to postać Archanioła oraz łucznicy. W przypadku Archanioła powtórzono ogólny zarys postaci z kartonu do próchy. Należy pamiętać, że karton służy artyście do ustawienia kompozycji, resztę wykonuje się z ręki. Wiemy na przykład, że włosy Archanioła wyglądały zupełnie inaczej, nie układały się w loki, ale wirowały wokół głowy, sama zaś postać niejako promieniała, jakby sama była źródłem

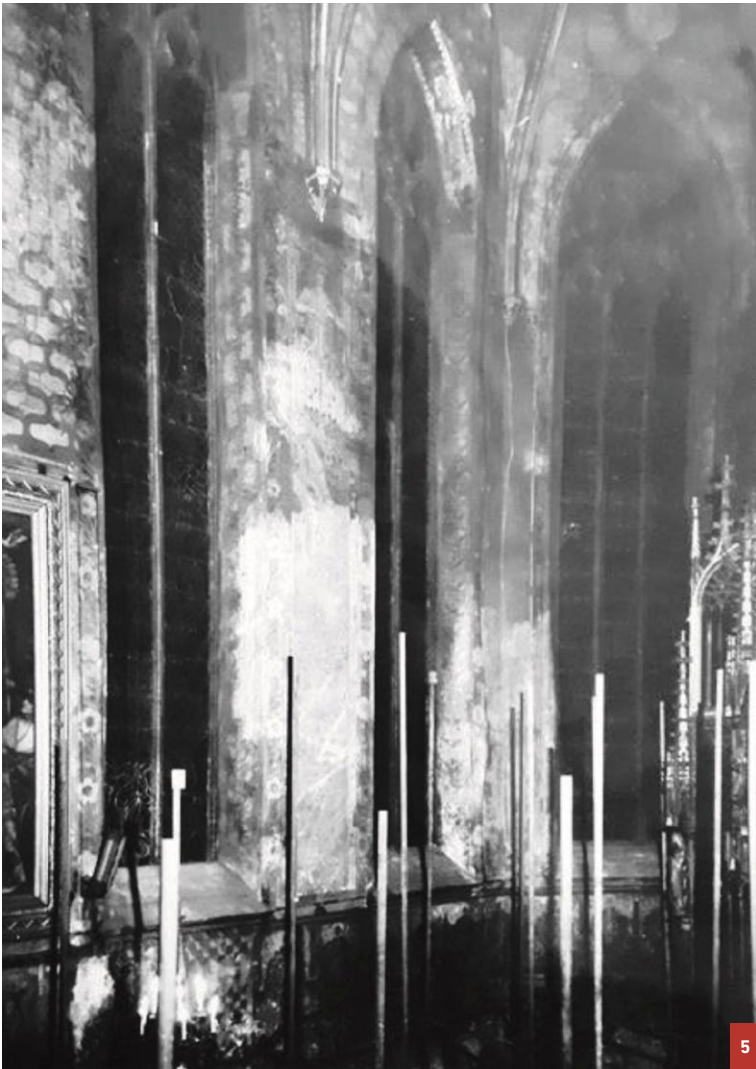
²⁷ J. Nykiel, *Sprawozdanie z prac...*, s. 7.

²⁸ Wskazane byłoby rozpoznanie tego (prywatnego) zasobu. W dostępnych materiałach archiwalnych znajdujemy jedynie ortogonalny rysunek ściany z zaznaczonymi zasięgami różnych warstw. J. Nykiel, *Sprawozdanie z prac...*, załącznik graficzny.

²⁹ Ibidem, s. 22.

³⁰ Ibidem, s. 25.

³¹ Ibidem, s. 27.

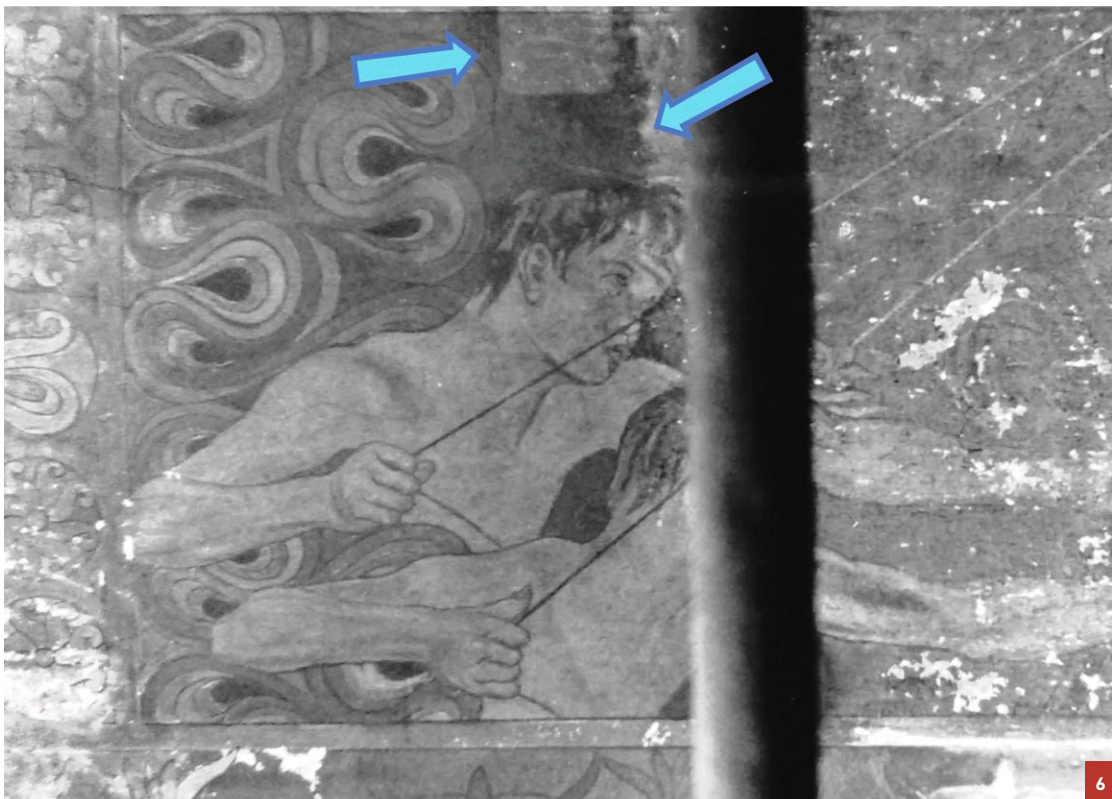


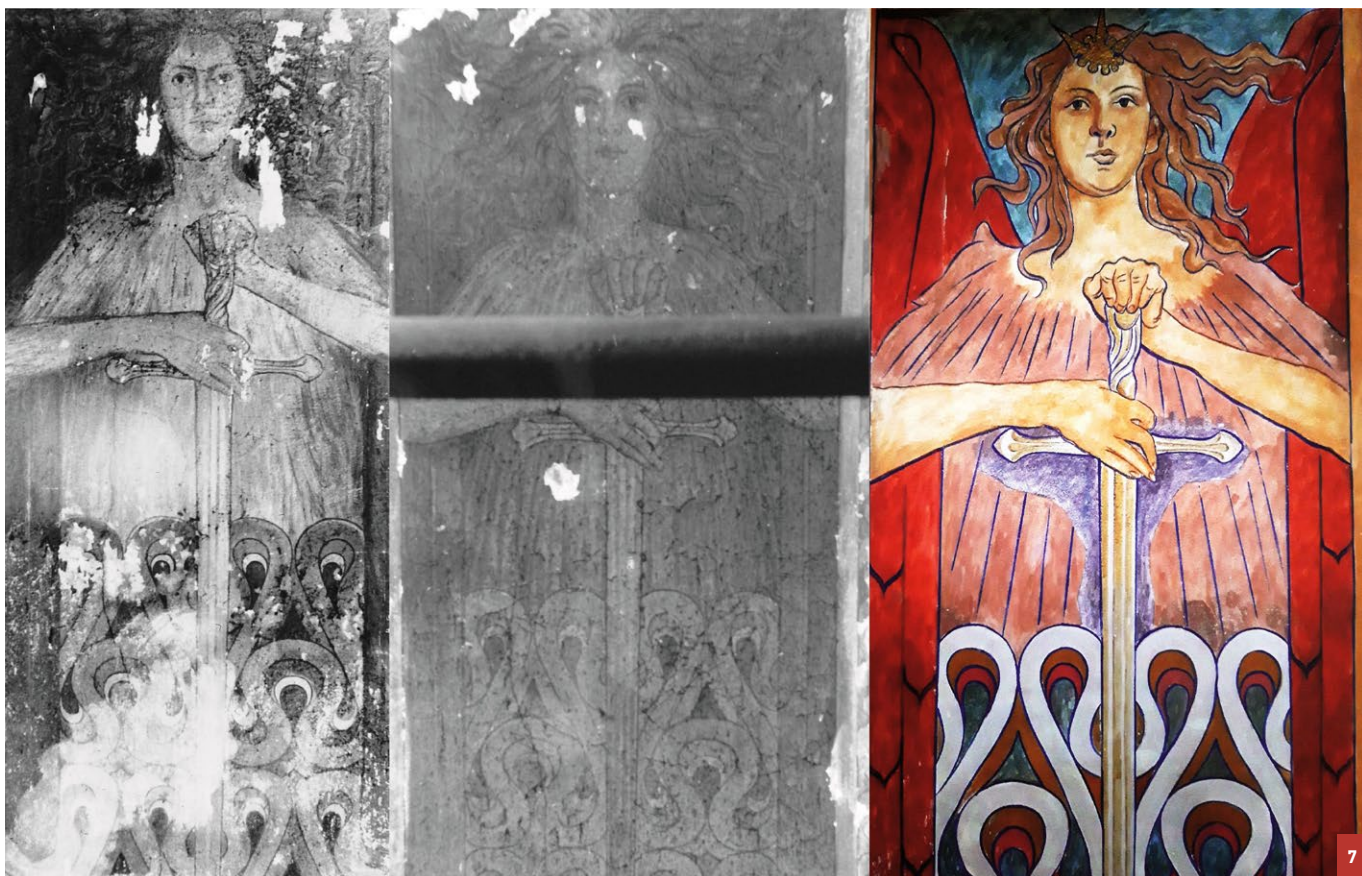
5 Zdjęcie wnętrza prezbiterium przed rozpoczęciem prac przez zespół Józefa Nykla. Po lewej stronie widoczny północny filar międzyokienny. W górnej partii dostrzegalny jest zarys postaci św. Michała Archanioła. Stan polichromii jest bardzo zły, widoczne są rozbielenia w dolnej partii świadczące o wysoleniach oraz wypłukaniu malatury. Autor nieznany, 1986, dokumentacja Józefa Nykla

Photo of the interior of the chancel before work by the team of Józef Nykiel began. On the left, the north pillar, between the windows, is visible. In the upper part the outline of the figure of St Michael the Archangel is discernible. The condition of the polychrome is very bad, with visible bleaching in the lower part indicating deposits on the surface and damage to the paint layer. Author unknown, 1986, documentation by Józef Nykiel

6 Fragment z łucznikami ze sceny *Upadek zbuntowanych aniołów* podczas oczyszczania powierzchni malowideł i usuwania przemalowań Józefa Mazurka z 1948 roku. Po prawej stronie oryginalna polichromia Stanisława Wyspiańskiego. Autor nieznany, 1986, dokumentacja Józefa Nykla.

Fragment depicting archers from the scene *Fall of the Angels* during cleaning of the painting surface and removal of repaintings by Józef Mazurek, 1948. On the right is the original polychrome by Stanisław Wyspiański. Author unknown, 1986, documentation by Józef Nykiel





7 Św. Michał Archanioł, zestawienie ujęć: 1896, 1948, 1986. Fot. 1. Autor nieznany, 1948, w Archiwum oo. Franciszkanów w Krakowie. Fot. 2. Autor nieznany, 1986, dokumentacja Józefa Nykla. Fot. 3. Dorota Biedrońska-Krówka, 2021. Obróbka M. Bogdanowska, 2022

St Michael the Archangel, juxtaposed shots: 1896, 1948, 1986. photo 1. Author unknown, 1948, in the Archives of the Franciscan Order in Kraków. Photo 2. Author unknown, 1986, documentation of Józef Nykiel. Photo 3. Dorota Biedrońska-Krówka, 2021, processed by M. Bogdanowska, 2022

światła – widoczny jest efekt podświetlenia rąk i miecza (ryc. 7). Nie ma dyskusji co do tego, że malowidło zostało dość radykalnie przekształcone przez Mazurka. Trudno oszacować, czy usunięto wtedy oryginał Wyspiańskiego, i z dostępnych dokumentacji raczej się tego nie dowiemy. Jednak w rekonstrukcjach z lat 80. uderza nieudolności wykonania. Uwaga ta dotyczy przede wszystkim właśnie Archanioła i łuczników, których twarze są po prostu zdeformowane (ryc. 8). To, co powstało, nie jest ani nawiązaniem do malowidła Wyspiańskiego, ani do poprawnie anatomicznie wykonanego przemalowania Mazurka. Jest swobodną i nieumiejętnie malowaną pseudorekonstrukcją. Zwracają uwagę nie tylko błędy anatomiczne, ale też sposób malowania – barwy nakładane są szkicowo, laserunkowo, wobec kryjąco malowanej reszty polichromii.

Prace prowadzone przez zespół Doroty Biedrońskiej-Krówki w roku 2021

Ta część opracowania została oparta na informacjach uzyskanych od pani konserwator prowadzącej projekt³². Program prac zakładał zachowanie istniejących malowideł – bez względu na

³² W związku z licznymi wątpliwościami dotyczącymi wyglądu scen figuralnych konserwator prowadząca prace przygotowała na potrzeby komisji eksperckiej, powołanej przez Społeczny Komitet Odnowy Zabytków Krakowa, obszerną dokumentację, w której zebrała materiały ikonograficzne wykorzystane podczas prac



8

Łucznicy ze sceny *Upadek zbuntowanych aniołów*, zestawienie ujęć: 1896, 1948, 2021. Pierwsze zdjęcie – retusz Wyspiańskiego, ostatnie – przed konserwacją w roku 2021, a więc ukazujące rekonstrukcję z czasów konserwacji Józefa Nykla. Fot. 1. Juliusz Mien, 1896, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, MNK xx-f-1571. Fot. 2. Autor nieznany, 1948, w Archiwum oo. Franciszkanów w Krakowie. Fot. 3. Dorota Biedrońska-Krówka, 2021. Obróbka M. Bogdanowska, 2022

Archers from the scene *Fall of the Angels*, compilation of shots: 1896, 1948, 2021. The first photograph – Wyspiański's retouching, the last – before conservation in 2021, thus showing the reconstruction from the time of conservation by Józef Nykiel. Photo 1. Juliusz Mien, 1896, in the collection of the National Museum in Kraków, MNK xx-f-1571. Photo 2. Author unknown, 1948, in the Archives of the Franciscan Order in Kraków. Photo 3. Dorota Biedrońska-Krówka, 2021, processed by M. Bogdanowska 2022

czas ich powstania, oraz uzupełnień w partiach ubytków. Jednak Biedrońska-Krówka już w czasie prowadzonej rok wcześniej restauracji malowideł w transepcie zauważyła, że pierwotne formy uległy przekształceniom podczas kolejnych restauracji. Stąd zapewne pojawił się pomysł skorygowania przedstawień figuralnych. Podstawą modyfikacji były kartony Wyspiańskiego, zdjęcia historyczne oraz badania *in situ*. Na przykład w przedstawieniu *Caritas* w świetle uVA ujawniono zamalowany kwiat irysa czy zmianę ułożenia palców dziewczynki. Na podstawie zdjęcia (a właściwie fotomontażu, którego autorzy prac nie zauważyli) przemalowano oczy dziewczynki, co wpłynęło na radykalną zmianę ich wyrazu. Z kolei twarze Matki Boskiej i Dzieciątka zostały skorygowane na podstawie fotografii Miena. Niestety, brak szczegółowej analizy posiadanych materiałów zaowocował katastrofalnym błędem – podstawą modyfikacji stało się wyretuszowane przez Wyspiańskiego zdjęcie (ryc. 9a). Tymczasem stosunkowo najbliższe oryginałowi są fotografie autorstwa Zarzyckiego, znane już podówczas zespołowi konserwatorskiemu (ryc. 9b).



9

Matka Boska z Dzieciątkiem: a) 1896 – retusz Wyspiańskiego, b) 1948 – po konserwacji Zarzyckiego, c) 2021 – po konserwacji Nykła, d) 2021 – po konserwacji Biedrońskiej-Krówki. Fot. 1. Juliusz Mien, 1896, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, MNK xx-f-1587. Fot. 2. Autor nieznany, 1948, w Archiwum oo. Franciszkanów w Krakowie. Fot. 3, 4. Dorota Biedrońska-Krówka, 2021. Obróbka M. Bogdanowska 2022

Virgin and Child: a) 1896 – retouched by Wyspiański, b) 1948 – after conservation by Zarzycki, c) 2021 – after conservation by Nykiel, d) 2021 – after conservation by Biedrońska-Krówka. Photo 1. Juliusz Mien, 1896, in the collection of the National Museum in Kraków, MNK xx-f-1587. Photo 2. Author unknown, 1948, in the Archives of the Franciscan Order in Kraków. Photo 3, 4. Dorota Biedrońska-Krówka, 2021, processed by M. Bogdanowska 2022

Tabele stratygraficzne przedstawione przez Biedrońską-Krówkę po zakończeniu prac w prezbiterium kościoła, pokazują obecny układ warstw: św. Michał Archanioł i *Upadek zbuntowanych aniołów* są praktycznie w całości wykonane przez zespół Nykła z drobnymi uzupełnieniami i korektami podczas ostatniej restauracji. Natomiast w scenach *Caritas* i *Matka Boska z Dzieciątkiem* oryginał zachowany jest w ok. 60–70%, a uzupełnienia pochodzą z kolejnych restauracji (1948, 1986–1987, 2021).

Wnioski

Pytania zadane przez Dutkiewicza dziś można uznać za zaskakujące, jednak były to *de facto* cztery możliwe strategie postępowania z obiektem. Pytania postawiono w czasie, gdy sztuka przełomu wieków nie cieszyła się specjalną estymą. Od śmierci Wyspiańskiego minęło ledwie 40 lat i ani secesja, ani historyzm, postrzegany jako kompilacja przebrzmiałych form, nie budziły

zainteresowania. Możemy założyć, że stojąc w mrocznym wnętrzu, którego ściany pokrywały osypujące się, pociemniałe polichromie, Dutkiewicz uznał, iż malowidła te, wykonane typową dla malarstwa dekoracyjnego lichą techniką patronową, bardziej szkodzą pięknu architektury, niż jej służą. Gdzieś, zapewne jeszcze głęboko ukryta, kielkowała w jego głowie myśl o wprowadzaniu w historyczny kontekst współczesnego malarstwa – stąd też i wskazanie, podpowiedź, o malowidłach „nowych”. Przyszły projektant wystrojów wnętrz kościołów gotyckich (by wspomnieć choćby Dębno czy Olkusz) nie kwestionował wielkości Wyspiańskiego, ale też nie widział specjalnych przyczyn, by nie podjąć wyzwania nowej aranżacji wnętrza. I wreszcie „biały gotyk” – to estetyczne pokłosie ówczesnych trendów konserwatorskich. Wypalone, zniszczone świątynie, naprędce remontowane, były po prostu tynkowane i bielone. Wyraz plastyczny wnętrz zmieniał się radykalnie: w jasnym świetle wpadającym przez smukłe okna nabierały nowych walorów. Być może taka właśnie nowa, sterylna wersja bliższa była sercu Dutkiewicza?

W przypadku malowideł w kościele Franciszkanów każdorazowo podejmowano decyzję o konserwacji, zachowaniu tego, co jest. Decydowała doktryna Cesarego Brandiego – poszanowania dla dokonań poprzedników³³. Teoretycznie. W praktyce zaś kolejne ekipy dokonywały własnej „reinterpretacji” dzieła, współtworząc kompilację, którą tylko z dużą dozą dobrej woli można określić jako „wieloautorską aranżację konserwatorską”.

Jaki wpływ na obecny stan wiedzy o malowidłach Wyspiańskiego w kościele Franciszkanów mają przedstawione powyżej fakty? Przede wszystkim wiemy już o dwóch źródłach zafałszowania oryginału, czyli o oparciu korekt na retuszowanych zdjęciach oraz o radykalnych przekształceniach (w zasadzie przemalowaniach i wadliwych rekonstrukcjach) scen podczas kolejnych restauracji. Podsumowując:

- W powszechnym odbiorze sceny figuralne autorstwa Wyspiańskiego wyglądały tak, jak na reprodukowanych w „Architekcie” zdjęciach. To głównie one były podstawą analiz prowadzonych przez badaczy, opracowań poświęconych twórczości Wyspiańskiego itd., a także obecnej korekty twarzy Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Jak wykazano, zdjęcia te były retuszowane i montowane.
- W publikacjach poświęconych polichromii Wyspiańskiego przywoływane są też fotografie z różnych etapów istnienia dzieła, często brakuje informacji, z którego. Wiemy już z przedstawionej analizy, że wygląd oryginału jest nam znany w bardzo określonym zakresie, tj. z mało czytelnych zdjęć Juliusza Mięna (dolne sceny z obu filarów) oraz z wykonanych po 50 latach od powstania fotografii w albumie Zarzyckiego (*Caritas*, św. Michał Archanioł, łucznicy ze sceny *Upadek zbuntowanych aniołów*). Warto podkreślić, że jest to najnowsze, nieznane wcześniej źródło, cenna podstawa badań nad twórczością artysty.
- Malowidła na filarze północnym po restauracji – a w zasadzie renowacji – Nykla są swobodnym, a miejscami, niestety, nieudolnym nawiązaniem do oryginału. Uczciwość nie pozwala, by przypisywać je Wyspiańskiemu, co rodzi kluczowy dylemat w kwestii dalszych działań.

Wyretuszowane zdjęcia, których celem było wyłącznie zwiększenie czytelności kompozycji na drukowanych reprodukcjach, nie przedstawiały stanu faktycznego. W miarę upływu lat o niewyrażonych fotografiach Mięna zapomniano, przypisując je różnym autorom, a wynikająca z tego niespójność datowania wprowadzała dodatkowy zamęt. Dopiero przedstawiona w niniejszym artykule szczegółowa analiza fotografii i dokumentacji konserwatorskich pozwala wyjaśnić wątpliwości.

O ile ograniczony zakres dokumentacji fotograficznej wykonanej w roku 1948 daje się jakoś wytłumaczyć (brak obowiązujących standardów dokumentacyjnych), o tyle już jakość i zakres dokumentacji z lat 1986–1987 zaskakuje. Usunięcie przemalowań nie jest rzetelnie udokumentowane. Nie wiemy, czy znaleziono relikty polichromii, a jeśli tak, to w jakim zakresie. Dokumentacja Nykla, choć wyszczególnia sceny figuralne, nie zajmuje się nimi z należytą uwagą, traktując

³³ Tytus Sawicki, *Konserwacja malowideł ściennych*, Warszawa 2010, s. 91.

je jako wtórne. Stan malowideł, zakres prac, rekonstrukcje zostały lakonicznie zrelacjonowane, choć z wszystkich dokumentacji wynika, że te na filarze północnym były bardziej zniszczone.

Nie wiemy, do jakiego stopnia zachowały się relikty polichromii Wyspiańskiego. Jej obecność możemy właściwie wykluczyć na filarze północnym. Zachowały się jednak, wedle stratygrafii Biedrońskiej-Krówki, w dużym stopniu na ścianie południowej, jednak w trudnym do ustalenia zakresie, gdyż nanoszone podczas prac spoiwo spowodowało trwałe połączenie kolejnych warstw malarskich.

Opinie ekspertów są w ocenie prac przy scenach figuralnych jednomyślne: mamy do czynienia z zafałszowaniem dzieła Wyspiańskiego³⁴. Romanowska ponawia pytanie Dutkiewicza, wskazując na jego aktualność: wobec skali zafałszowania oryginału, przemalowania i rekonstrukcje powinny zostać usunięte, a polichromia odtworzona zgodnie z najlepszą wiedzą, na podstawie dostępnych materiałów oraz precyzyjnego projektu w skali 1:1³⁵. Bałus z kolei sugeruje poprawki w określonym zakresie³⁶.

Nie ulega wątpliwości, że malowidła w mniejszym lub większym stopniu utraciły walory mistrzostwa oryginałów. Dlatego coraz mniej wątpliwości budzi potrzeba przywrócenia autorskiego wyglądu polichromii. Przypisując Wyspiańskiemu nieudolnie wykonane rekonstrukcje, będące kompilacją wieloautorskich aranżacji, fałszujemy jego dzieło, które dzięki współczesnym narzędziom można oglądać z bliska, a jego wygląd może być szeroko upowszechniany. Materiał ikonograficzny, badania obiektu, ale przede wszystkim głębokie rozpoznanie cech twórczości Wyspiańskiego – choćby wymienione przez Romanowską „myślenie konturem”, płaskość, gładkie płaszczyzny, czyste barwy³⁷ – pozwalają na wykonanie rzetelnej rekonstrukcji. Jednak o ile w przypadku filaru północnego mówimy o pełnym odtworzeniu, o tyle w przypadku filaru południowego, gdzie nadal jeszcze zachowały się relikty dzieła Wyspiańskiego, jest to kwestia raczej korekt miejscowych (oczy dziewczynek, twarze Matki Boskiej i Dzieciątka, może także poprawa kolorystyki). Podsumowując: pora oddać głos Wyspiańskiemu.

Monika Bogdanowska

Adiunkt w Katedrze Rysunku, Malarstwa i Rzeźby na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej, magister konserwacji dzieł sztuki (1987), doktor nauk technicznych (2005), habilitacja w dziedzinie konserwacji dzieł sztuki (2012), studia podyplomowe w zakresie translatoryki na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego (1995–1997) oraz konserwacji zabytków architektury i urbanistyki na Wydziale Architektury PK (1994). Autorka monografii budynku Collegium Novum Uniwersytetu Jagiellońskiego, polsko-angielskiego słownika konserwacji malarstwa, współautorka Interdyscyplinarnego Słownika Wielojęzycznego (IMD). Autorka licznych opracowań monograficznych poświęconych zagadnieniom ochrony dziedzictwa oraz przekładów tekstów specjalistycznych z zakresu konserwacji dzieł sztuki. Członek prezydium Polskiego Komitetu ICOMOS oraz Społecznego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa.

Monika Bogdanowska

Assistant Professor in the Department of Drawing, Painting and Sculpture at the Faculty of Architecture, Kraków University of Technology, Master's Degree in Art Conservation (1987), PhD in Technical Sciences (2005), Habilitation degree in Art Conservation (2012), postgraduate studies in translation studies at the Faculty of Philology, Jagiellonian University (1995–97) and conservation of architectural and urban monuments at the Faculty of Architecture, Kraków University of Technology (1994). Author of a monograph on the building of the Collegium Novum of the Jagiellonian University, a Polish-English dictionary of painting conservation, and co-author of the Interdisciplinary Multilingual Dictionary (IMD). Author of numerous monographic studies on heritage conservation issues and translations of specialized texts on art conservation. Member of the standing committees of the Polish ICOMOS Committee and the Social Committee for the Renovation of Monuments in Kraków.

³⁴ Na wniosek Społecznego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa swoje opinie przygotowali znawcy twórczości Stanisława Wyspiańskiego: Wojciech Bałus i Marta Romanowska. Ich ocena walorów rekonstrukcji wykonanych na różnych etapach prac restauratorskich jest negatywna (Wojciech Bałus, *Opinia o konserwacji dekoracji malarskiej Stanisława Wyspiańskiego w prezbiterium Bazyliki oo. Franciszkanów w Krakowie wykonanej w 2021*, Kraków, 7 lutego 2022; Marta Romanowska, *Opinia o zrealizowanej konserwacji polichromii figuralnej prezbiterium bazyliki oo. Franciszkanów w Krakowie*, Kraków, luty 2022).

³⁵ M. Romanowska, *Opinia o zrealizowanej konserwacji...*, s. 8.

³⁶ W. Bałus, *Opinia o konserwacji...*, s. 6.

³⁷ M. Romanowska, *Opinia o zrealizowanej konserwacji...*, s. 9.

Bibliografia

Archiwalia

Archiwum klasztoru oo. Franciszkanów w Krakowie, sygn. AK-Vd-361

Restauracja polichromii St. Wyspiańskiego w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie. Rok 1948 i 49. Dziennik prowadzony przez Wł. Cholewińskiego – zastępcę kierownika prac konserwatorskich prof. Wiesława Zarzyckiego.

Album ze zdjęciami z prac konserwatorskich autorstwa Wiesława Zarzyckiego. Zbiory prywatne, w dyspozycji archiwum klasztoru.

Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Krakowie

Sygn. 5 432, *Konserwacja polichromii St. Wyspiańskiego w prezbiterium bazyliki oo. Franciszkanów w Krakowie* (program prac konserwatorskich), oprac. Józef Nykiel, 23 marca 1986.

Sygn. 15 434, *Sprawozdanie z prac konserwatorskich przy polichromii St. Wyspiańskiego w transepcie i pierwszym przęśle nawy głównej w bazylice oo. Franciszkanów w Krakowie*, oprac. Józef Nykiel, 20 października 1987.

Społeczny Komitet Odnowy Zabytków Krakowa

Kompleksowa konserwacja wnętrza bazyliki pw. św. Franciszka z Asyżu, prezbiterium i transept z polichromiami Stanisława Wyspiańskiego – etap II, 2021, Dorota Biedrońska-Krówka, Paulina Krupa.

Materiały opracowane dla potrzeb Społecznego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa, Dorota Biedrońska-Krówka, Kraków 2021.

Bałus Wojciech, *Opinia o konserwacji dekoracji malarskiej Stanisława Wyspiańskiego w prezbiterium Bazyliki oo. Franciszkanów w Krakowie wykonanej w 2021*, Kraków, 7 lutego 2022.

Romanowska Marta, *Opinia o zrealizowanej konserwacji polichromii figuralnej prezbiterium bazyliki oo. Franciszkanów w Krakowie*, Kraków, luty 2022.

Opracowania

Bałus Wojciech, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX, cz. 2, Matejko i Wyspiański*, Kraków 2007.

Cholewiński Władysław, Zarzycki Wiesław, *Utrwalenie polichromii Jana Matejki w kościele Mariackim w Krakowie*, „Ochrona Zabytków” 1948, nr 2, s. 82–85.

Ekielski Władysław, *Polichromia kościoła oo. Franciszkanów*, „Architekt” 1901, nr 7, szp. 106–107.

Kuś Jan, *Nieznane materiały do polichromii i witraży Wyspiańskiego w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie*, „Roczniki Humanistyczne” 1984, t. 32, z. 4, s. 163–182.

Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla, red. Lucjan Płoszewski, Maria Rydlowa, t. 2, cz. 1, Kraków 1979.

Romanowska Marta, *Stanisław Wyspiański*, Kraków 2009.

Rydel Lucjan, *Ze sztuki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 37, 12 września, s. 730–731; nr 38, 19 września, s. 743; nr 39, 26 września, s. 763–764.

Sawicki Tytus, *Konserwacja malowideł ściennych*, Warszawa 2010.

Sawicki Tytus, *Techniki zachodnioeuropejskiego malarstwa ściennego w XIX wieku*, Warszawa 2002.

Skierkowska Elżbieta, *Plastyka Stanisława Wyspiańskiego na tle ówczesnych kierunków artystycznych*, Wrocław 1958.

Stanisław Wyspiański. Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, red. Danuta Godyń, Magdalena Laskowska, Kraków 2018.

Ślesiński Władysław, *Techniki malarskie. Społwa organiczne*, Warszawa 1984.

Źródła internetowe

Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Krakowie, Facebook, 23 listopada 2021, <https://www.facebook.com/photo/?fbid=3054581241535223&set=pcb.3054582561535091> (dostęp: 27.12.2022).