

WOJCIECH KURPIK

KONSERWATOR WOBEC DZIEŁA O WYBITNEJ RANDZE KULTOWEJ

W swym liście skierowanym do artystów Ojciec Święty Jan Paweł II napisał: „Kościół potrzebuje sztuki. Musi bowiem sprawiać, aby rzeczywistość duchowa, niewidzialna, Boża, stawała się postrzegalna, a nawet w miarę możliwości pociągająca”¹. Konserwator dzieł sztuki czytający ten list ostatni fragment zacytowanego zdania winien zrozumieć jako dezyderat skierowany do niego, do jego wrażliwości i wyobraźni artystycznej, podporządkowanej rygorom nauki oraz zasadom warsztatu i etyki konserwatorskiej. Zgodnie bowiem ze swym powołaniem konserwator, ratując dzieła sztuki przed zniszczeniem, zabiega również o to, by stawały się „w miarę możliwości pociągającymi”, by ich dawne wartości artystyczne były przyjmowane także przez naszą epokę, by zachowując wartość dokumentu przeszłości, mogły jeszcze nadal wzruszać.

Kościół te wartości dawnych dzieł sztuki ocenia bardzo wysoko. Znajduje to potwierdzenie w dokumencie Episkopatu Polski zatytułowanym: *Normy postępowania w sprawach sztuki kościelnej*, a dotyczącym też ochrony zabytków, gdzie m.in. czytamy, że są one „najwyższymi wartościami Bożymi i narodowymi, których całości i nienaruszalności winno strzec [się] z największą troską”². Mówiąc o artystycznym dziedzictwie Kościoła, również Sergiusz Bułgakov, zgodnie z typową dla wschodniego chrześcijaństwa atencją wobec malowanego wizerunku, nadaje im jeszcze wyższą rangę, uznając, iż należą do Tradycji i tworzą ją na równych prawach z przekazem ustnym oraz pisa-

Prof. dr Wojciech KURPIK – ASP Warszawa; emeryt; adres do korespondencji: ul. Rubinowa 33, 05-500 Piaseczno.

¹ *List Ojca Świętego Jana Pawła II do Artystów*, Watykan 1999, s. 29.

² *Normy postępowania w sprawach sztuki kościelnej*, w: J. S. P a s i e r b, *Ochrona zabytków sztuki kościelnej*, Warszawa 1995, s. 181.

nym³. Żadnych wątpliwości nie pozostawia też twierdzenie Ryszarda Knapieńskiego: „Chrześcijaństwo jest religią słowa i obrazu. Obydwa media odgrywały ważną rolę w procesie przekazywania treści Objawienia i Tradycji”. W twierdzeniu powyższym autor zawarł konkluzje wielu przemyśleń Ojców Kościoła, których poglądy wyznaczały poprzez wieki miejsce wizerunku w życiu i wierze⁴.

Dzieła sztuki kościelnej nagromadzone w świątyni pełnią swą rolę otoczone sferą obrzędu, przestrzenią sacrum. Fakt ten nie powinien ginąć z pola widzenia przy podejmowaniu decyzji konserwatorskich, nawet gdy dotyczą tylko zagadnień technicznych i materialnych składników dzieła. Należy bowiem mieć na względzie fakt, że „Obrzęd wynosi materię do jej prawdziwej godności i przeznaczenia i pozwala zrozumieć, że nie jest ona substancją autonomiczną, lecz funkcją umysłu i nośnikiem pierwiastka duchowego”. Kierując się tą opinią Paula Evdokimova⁵, wszystkie materialne składniki dzieła, zarówno będące rezultatem twórczego działania artysty, jak i różnego rodzaju późniejsze artefakty naniesione przez dzieje, należy poddawać wnikliwym badaniom, określającym nie tylko ich kontekst estetyczny i historyczny, lecz także sakralny, który winien być uwzględniany przy ustalaniu założeń i programu konserwacji. Nie może to jednak w żadnym stopniu powodować odejścia od norm konserwatorskich, przyjmowanych za właściwe dla wszelkich innych dzieł sztuki. Normy te muszą być w każdym wypadku zachowane, gdyż tylko wtedy konserwator jest w stanie osiągnąć należyte wyniki swej pracy i tylko wtedy można od niego ich wymagać.

Problematyka związana z sakralnym charakterem dzieła dotyczy przede wszystkim zagadnień pozostających w ścisłym związku z prezentowaną przez to dzieło, uformowaną artystycznie treścią (wizerunkiem, sceną), często jedynym, zawsze najistotniejszym przedmiotem percepcji, w znacznym stopniu motywującym przeżycie religijne widza. Wynik przeprowadzonej konserwacji z reguły nie pozostaje bez wpływu na powyższą sytuację. Ważne jest więc, by wpływ ten okazywał się pozytywny w relacji z widzem i zgodny z przesłaniem teologicznym treści dzieła. Poprawne ustalenie założeń konserwatorskich przy tak pomyślanych działaniach bywa dla konserwatora trudne bez konsultacji z osobą biegłą w sprawach wiary.

³ *Prawosławie*, Białystok–Warszawa 1992, s. 23.

⁴ *Ojcowie Kościoła o znaczeniu obrazów w przekazie wiary*, „Roczniki Humanistyczne” 47(1999), z. 4, s. 5.

⁵ *Sztuka ikony*, Warszawa 1999, s. 31.

Pomoc teologa okazywać się może również cenna przy rozwiązywaniu kwestii estetycznych. Cytowany już Evdokimov wskazuje na „uderzające podobieństwo” między doświadczeniem estetycznym oraz religijnym, ponieważ „w obu zajmuje się postawę kontemplacyjną wobec przedmiotu” zachwytu lub adoracji⁶. Również Ojciec Święty podkreśla duże znaczenie pewnej szczególnej kategorii naszych przeżyć – „kontemplacji estetycznej, która prowadzi na wyżyny wiary”, ponieważ „sztuka jest ze swej natury swoistym wyzwaniem do otwarcia się na Tajemnicę”⁷. *Katechizm Kościoła Katolickiego*, upatrując główną rolę sakralnego dzieła sztuki w jego walorach edukacyjnych, przytacza wszelako słowa św. Jana z Damaszku o nieco szerszym znaczeniu: „Piękno i kolor obrazów pobudzają moją modlitwę. Jest to święto dla moich oczu, podobnie jak widok natury pobudza me serce do oddawania chwały Bogu”⁸. Oczywiście więc, że w kwestiach estetycznych, jakie występują zawsze przy każdej konserwacji, w wypadku dzieła, którego miejscem przeznaczenia jest przestrzeń sacrum, nie można ograniczyć się do myślenia jedynie w kategoriach rutynowej odnowy zabytków. Postawa taka prowokuje bowiem słuszny, choć często nadużywany zarzut wobec konserwatorów, że chcą świątynię zmieniać w muzeum. Zarzuty tego rodzaju bywają przeważnie powodowane brakiem wspólnej płaszczyzny porozumienia, którą stworzyć może tylko rzeczywiste uznanie dzieła sztuki sakralnej za materialną tkanę Tradycji Kościoła, w godności swej i znaczeniu równą ze słowem pisanym. Wówczas konserwator, z intruza przemycającego do świątyni profanum, stanie się pożądanym partnerem w ratowaniu tego, co nie jest jedynie kłopotliwym, wymagającym szczególnych względów zabytkiem, lecz co stanowi przedmiot wspólnej uwagi, godzien troski z racji najwyższych, a nie tylko z obowiązku wypełniania przepisów o ochronie dóbr kultury.

O tym, że racje takie istnieją nie tylko w sferze życzeń i, co więcej, znajdują uzasadnienie w ciągle aktualnych ustaleniach Kościoła, przypomina nam Dionizy Łukaszuk ZP: „Trydent nie tylko mówi o decyzjach dawnych soborów, szczególnie II Soboru Nicejskiego, sankcjonujących pozycję i rolę świętych obrazów w życiu Kościoła, ale także – sprawy te potwierdzając – posługuje się prawie dosłownie sformułowaniami sprzed stuleci. W ten sposób włącza swoją decyzję w nurt Tradycji Kościoła”⁹. Dokładnie ten sam uzus

⁶ Tamże, s. 24.

⁷ *List Ojca Świętego Jana Pawła II do Artystów*, s. 15, 26.

⁸ Poznań 1994, s. 286.

⁹ *Obraz święty – Ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła*, Częstochowa 1993, s. 174.

dostrzegamy w *Katechizmie Kościoła Katolickiego*, gdzie wątkiem przewodnim tekstu poświęconego omówieniu zagadnienia świętych obrazów są przede wszystkim ustalenia II Soboru Nicejskiego¹⁰. W świetle powyższych faktów można mieć więc nadzieję, że działania konserwatorskie w obrębie sacrum, spełniając służebną rolę wobec Tradycji, zasłużą na opinię, o jakiej dla nich marzył Janusz Pasierb: „Jeżeli według *Gaudium et Spes* w powołaniu artysty zawiera się analogia do dzieła stworzenia, to pracę konserwatora można by odnieść do działania Opatrzności Bożej. Obyśmy my, konserwatorzy, byli opatrnością polskiego dziedzictwa kulturowego”¹¹.

Mówiąc ogólnie o dziełach sztuki pełniących swą rolę w świątyni, nie wyodrębniałem otoczonych szczególną czcią obrazów i rzeźb, gdyż one, z chwilą podjęcia decyzji o konserwacji, znajdują się przeważnie w sytuacji uprzywilejowanej, polegającej na wszelkich możliwych ułatwieniach natury organizacyjnej, podlegających jednak również ograniczeniom. Konserwacji takiej towarzyszy z reguły wiele emocji, a także obaw o bezpieczeństwo dzieła, mogących decydować o miejscu zabiegów i terminach ich wykonania. Czasowy brak w świątyni szczególnie czczonego wizerunku bywa na ogół łatwiejszy do akceptacji, gdy istnieje kopia mogąca zastąpić oryginał.

Wszelako w kwestii korzystania z kopii panują rozbieżne poglądy, zwłaszcza jeśli przewiduje się dłuższe „zastępstwo”. Polaryzacja stanowisk jest tu zupełna: od uznania za celowe stałego zastąpienia kopią oryginału ukrytego w skarbcu, do stałej, rygorystycznie traktowanej jego ekspozycji w świątyni, z ograniczeniem do minimum wyłączenia z bieżących nabożeństw, w tym także z celebry na zewnątrz. W obu postawach motywacja jest zasadna – troska o maksymalne bezpieczeństwo cudownego wizerunku, a także pragnienie, by wiernym zapewnić z nim kontakt w formie najbardziej przez nich pożądanej. Ujednolicenia poglądów w tej materii oczekiwać raczej nie należy, choć podjęcie takiego zadania przez osobę biegłą w sprawach wiary z pewnością przyniosłoby plon ciekawy i bardzo przydatny konserwatorom, przed którymi niejednokrotnie stają tego rodzaju problemy.

Nie mniejsze dylematy pojawiają się przy pytaniu: czy wolno coś zmienić, dodać lub usunąć, w materii dzieła, gdy jest ono czczone jako cudowne? Czy należy zmyć przemalowanie, a uszkodzenia retuszować? Czy może zachować je w stanie niezmienionym? Dla dzieła muzealnego istnieją na ogół jasne kryteria ułatwiające podjęcie decyzji. Czynnikiem decydującym jest

¹⁰ S. 285.

¹¹ *Dominus Conservator Ecclesiae*, w: *Ars Sacra et Restauratio*, Warszawa 1992, s. 15.

tu stan zachowania oryginału oraz walory artystyczne i, ewentualnie, istotne znaczenia historyczne późniejszych zmian. W cudownym wizerunku cała jego materia bywa nieraz uznawana za nienaruszalną. Przyjmując tego rodzaju stanowisko, przypisuje się otoczonemu szczególną czcią obrazowi lub rzeźbie desygnat relikwii, co bardziej jest echem dawnego, średniowiecznego jeszcze kultu przedmiotów cudownych, związanego w Kościele zachodnim głównie z relikwiami¹² niż wynikiem zachodniej refleksji teologicznej, która zresztą nigdy nie przyznała wizerunkom znaczenia, jakie nadał im II Sobór Nicejski. Stąd też, gdy na Zachodzie wizerunek doznawał szczególnej czci, żywiłowo były nią otaczane, jak w relikwiach, także jego składniki materialne. Zrównywało je to w sakralnym znaczeniu z istotnym źródłem przeżycia religijnego i doznawanych łask – z mistycznym przesłaniem otoczonego czcią wyobrażenia.

Warto przez moment zastanowić się nad przejawami czci oddawanej relikwiom i wizerunkom. W wypadku obrazu lub rzeźby determinuje ją przede wszystkim historia własna wizerunku, ilość łask, jakie doznawali wierni dzięki skierowanej poprzez niego modlitwie, a także powstająca z tego lokalna tradycja. Relikwie w całej swej materii stają się szczególnym sacrum z chwilą beatyfikacji lub kanonizacji godnej tego osoby. Implikuje to zupełnie inne podejście do ich materialnych składników, niż ma to miejsce w przypadku otoczonego szczególną czcią dzieła sztuki. Fakt ten wszelako nie staje się powodem hierarchizowania przymiotów sakralnych, występujących w obu tych wypadkach. Bułgakov podkreśla analogię czci, jaką otaczane są relikwie i wizerunki, a jego wypowiedź pozwala dostrzec również występującą między nimi różnicę faktora, za pośrednictwem którego wierni, poprzez swą wiarę, doświadczają czynnika nadprzyrodzonego. Mówi o tym tak: „kult ikon znajduje uzasadnienie nie tylko w treści wyobrażonych na ikonach wydarzeń i osób, lecz także w wierze w ich pełną łaski obecność [...] Poprzez poświęcenie, w ikonie [...] dokonuje się tajemnicze spotkanie modlącego [...] i świętych, którzy w swoich ikonach jakby żyją nadal na ziemi przez swoje objawienia (analogiczny sens ma również kult świętych relikwii)”¹³. Z powyższych słów wynika, że analogia ikon i relikwii odnosi się jedynie do samego faktu uobecnienia świętych, co ma miejsce zarówno dzięki kontemplacji ich wizerunków, artystycznie ukształtowanych przez twórcę, jak i czci oddawanej im w materialnych, doczesnych szczątkach lub uświęconych przez kontakt

¹² Ł u k a s z u k, dz. cyt., s. 97.

¹³ Dz. cyt., s. 157.

z nimi rzeczach, czyli w relikwiach. Każdy z obu tych przykładów to jednak zjawisko należące do zupełnie różnych kategorii, bowiem impuls pobudzający odczuwanie przez wiernych czynnika nadprzyrodzonego w relikwii wiązać można tylko z jej uświęconą materią – przedmiotem doświadczanym fizycznie, natomiast w wizerunku wiąże się on wyłącznie z artystycznie uformowanym wyobrażeniem, weryfikowanym jedynie poprzez przeżycie estetyczne i religijne. Relikwie zawsze zachowują swą kultyczną wartość, także gdy ich materia ulegnie przemianie czy rozdrobieniu, gdyż w każdym wypadku oddawana im cześć odnosi się do świętości kanonizowanej osoby, niezależnie od wielkości i rodzaju jej istniejących szczątków. Nawet gdy spłoną, ich popiół zachowuje pierwotne znaczenia. Spalona ikona przestaje istnieć jako przedmiot czci, gdyż ginie wizerunek stanowiący swoiste medium religijnego wzruszenia.

W praktyce konserwatorskiej problematyka relikwii pojawia się stosunkowo rzadko, co nie pomniejsza wagi zagadnienia, że wspomnę badania Całunu Turyńskiego lub, u nas, szczątków św. Stanisława. Kanonizacja Brata Alberta, a także beatyfikacja Fra Angelica powiększyły liczbę obrazów obdarzonych znaczeniami relikwii. Wypadkiem szczególnym bywa dzieło sztuki, które poza swym pierwotnym przeznaczeniem pełni równocześnie rolę relikwiarza. Najczęściej każdy relikwiarz jest w mniejszym lub większym stopniu dziełem sztuki; chodzi wszelako o sytuację, kiedy obraz lub rzeźba zachowują artystyczny walor samodzielnego dzieła, nie kwalifikowanego w kategoriach sztuki zdobniczej, do której na ogół zalicza się relikwiarze.

Przykładem takiego właśnie dzieła jest figurka z początku XVI w. wyobrażająca św. Annę Samotrzec, będąca w posiadaniu franciszkanów na Górze św. Anny. Z figurką tą wiąże się zdarzenia cudowne dopiero od momentu jej uroczystej translacji, między rokiem 1611 a 1630, do tamtejszego sanktuarium, gdzie już wcześniej św. Anna doznawała wielkiej czci. Okazywano ją tam innej, starszej figurze, o której ostatnie informacje pochodzą z 1775 r.¹⁴ Obecna, prawdopodobnie ze względu na umieszczone w niej relikwie, zdominowała swym znaczeniem tę starszą i zastąpiła ją¹⁵. W 1799 r. nowa figurka stała się celem sacrilegium. Pozbawiono ją wówczas ukrytych w niej relikwii oraz kosztowności, jakimi była ozdobiona. Nie obeszło się przy tym bez uszkodzeń, które naprawiono podczas gruntownej renowacji, dokonanej niedługo po rabunku. Zrabowane relikwie zostały zastąpione innymi, a fakt po-

¹⁴ A. H a n i c h, *Góra Świętej Anny*, Opole 1999, s. 36.

¹⁵ Tamże, s. 36, przyp. 40.



1. Św. Anna Samotrzeć; początek XVI w.; wys. 52 cm; rzeźba półpełna wykonana w drewnie; polichromia temperowa; stan po konserwacji.
Klasztor OO. Franciszkanów na Górze św. Anny



2. Twarz św. Anny podczas konserwacji. Widoczne zniszczenia warstw malarskich oraz ich mocne zanieczyszczenie, częściowo usunięte na szyi



3. Wierzch głowy św. Anny. Lakowe pieczęcie mocujące płatek tkaniny zakrywający otwór w głowie św. Anny, gdzie znajdują się Jej relikwie



4. Matka Boża Tuligłowska; początek XVI w.; wym. 91x69 cm; tempera na podłożu drewnianym; stan po konserwacji. Kościół parafialny w Tuligłowach (diec. przemyska)



5. Obraz Matki Bożej Tuligłowskiej przed konserwacją. Poza twarzami Maryi i Dzieciątka cała powierzchnia zakryta aksamitem, na którym umieszczono drewnianą złożoną sukienkę i inne elementy dekoracyjne



6. Obraz Matki Bożej Tuligłowskiej po usunięciu aksamitu. Widoczne duże zniszczenia na pionowej osi obrazu, spowodowane przymocowaniem sukienki i koron, a także liczne otwory po gwoździach

wyższy uwierzytelniają lakowe pieczęcie przytrzymujące tkaninę zakrywającą otwór na szczycie głowy św. Anny, gdzie zostały umieszczone. To klasyczny przypadek łączenia w dziele sztuki sakralnych znaczeń wizerunku i relikwii, potęgujących motywację przeżycia religijnego. Podczas gruntownej konserwacji figurki w 1999 r. umieszczone w głowie św. Anny relikwie zostały nietknięte. Ze względu na zniszczenie oryginalnej polichromii pozostawiono dobrze zachowane partie przemalowań z XVIII w., usuwając nawarstwienia późniejsze z XIX i XX w.

Dużym zmianom uległ podczas zabiegów wygląd obrazu Matki Bożej Tuli-głowskiej, ufundowanej przez bożogrobców, posiadających parafię w Tuli-głowach od połowy XV w.¹⁶ Ten późnogotycki wizerunek, przez kilkadzie-siąt lat zasłonięty dekoracją, zniknął zupełnie ze zbiorowej pamięci parafian, mimo iż stale pozostawał przedmiotem szczególnej czci. W roku 1965 usu-nięto zeń XIX-wieczną dekorację – drewniane połączane sukienki oraz za-krywający go purpurowy aksamit. Odslonięto dzięki temu datowane na po-czątek XVI w. wyobrażenie Matki Bożej Apokaliptycznej¹⁷. Decyzję usunię-cia dekoracji z aksamitem poprzedzono konsultacjami; ówczesny ordynariusz przemyski bp Ignacy Tokarczuk sugerował, by ukazać stan wizerunku, w ja-kim otoczony został szczególną czcią. Udało się to ustalić na podstawie odsłanianych spod przemalowań śladów po licznych wotach, przybijanych pierwotnie wprost do obrazu. Zdjętą dekorację wraz z aksamitem umieszczono na specjalnie wykonanej kopii. Do Tuligłów powróciły więc dwa obrazy; kopię zawieszono na bocznej ścianie prezbiterium. Mimo dokumentacji zabie-gów konserwatorskich i cierpliwych wyjaśnień duszpasterza niektórzy wierni manifestacyjnie oddawali cześć kopii, co stało się powodem jej usunięcia ze świątyni. Rzecz znalazła swój finał w prokuraturze wojewódzkiej, gdzie skła-dałem zeznanie na okoliczność kradzieży obrazu w „złotej sukience”. Opisane zdarzenie to skrajny przykład wyłącznej admiracji wizerunku z irracjonalnym odrzuceniem znaczenia autentyczności materii oraz zapisanych w niej przekazów historycznych.

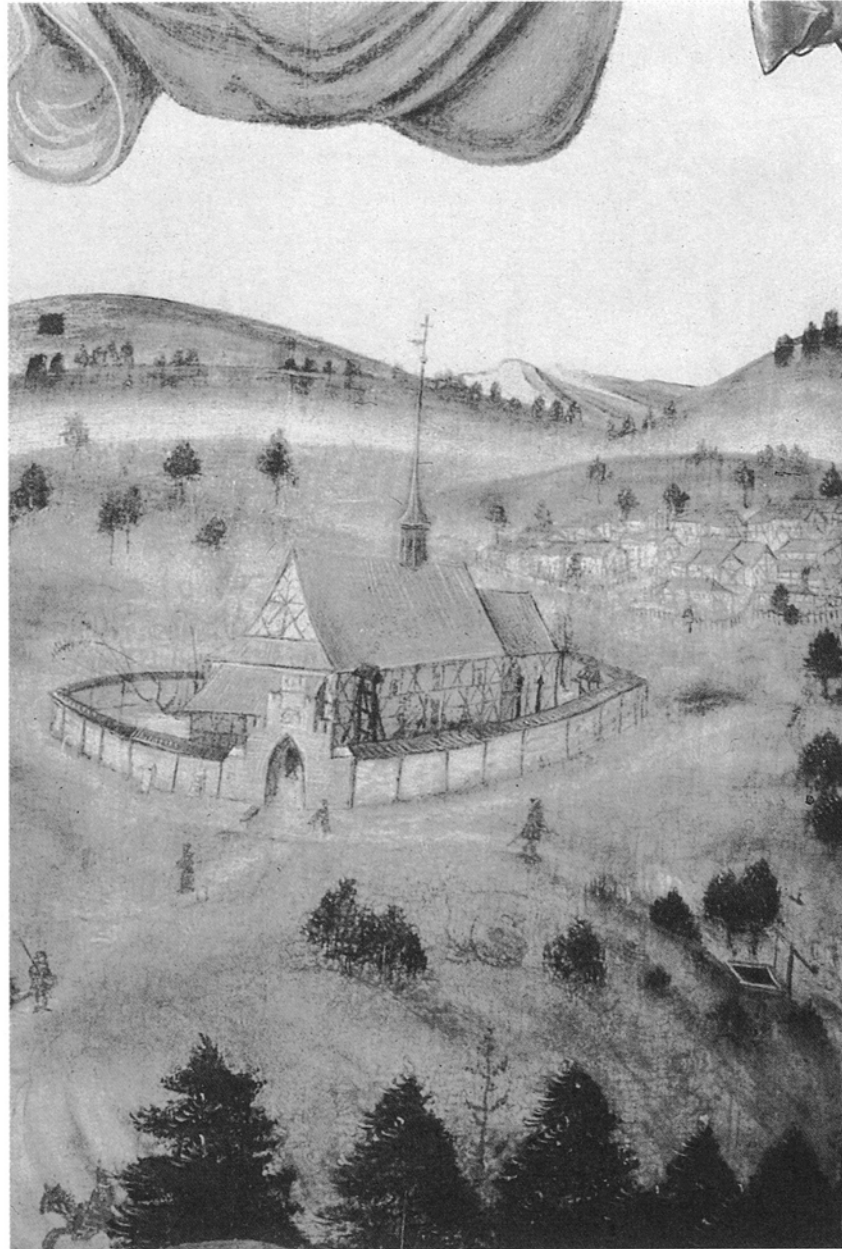
Otoczony szczególną czcią wizerunek Matki Bożej „Maria Rosa Mystica”, znajdujący się w sanktuarium filipinów na Św. Górze k. Gostynia, poddany został w 1995 r. gruntownej konserwacji, połączonej z wykonaniem nowego podłoża i częściowym transferem warstw malarskich. Ten piękny renesanso-

¹⁶ M. S t a r n a w s k a, *Między Jerozolimą a Łukowem*, Warszawa: DiG 1999, s. 101.

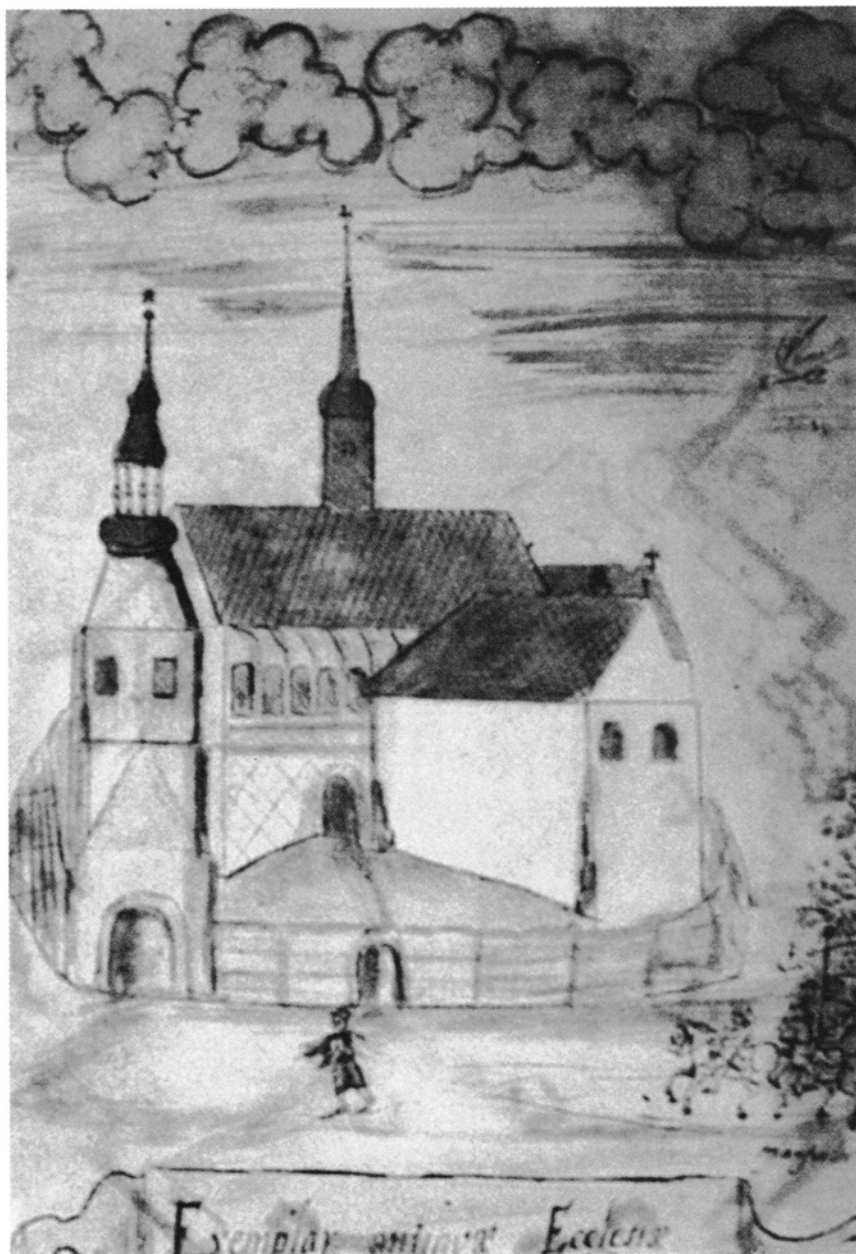
¹⁷ J. G a d o m s k i, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500-1540*, Warsza-wa-Kraków 1995, s. 27.



7. Maria Rosa Mystica; monogramista SB; 1540 r.; wym. 148x108 cm; tempera na podłożu drewnianym; stan po konserwacji. Klasztor OO. Filipinów na Św. Górze k. Gostynia



8. Weduta w tle obrazu Maria Rosa Mystica. Widoczna ryglowa struktura ścian świątyni, kryta blachą sygnaturka, gotycka brama w ogrodzeniu oraz prowizoryczna konstrukcja do zawieszenia dzwonów



9. Ilustracja w kronice klasztornej filipinów, ukazująca świątynię z obrazu Maria Rosa Mystica w 1718 r. Widać boczną kaplicę dobudowaną do ściany o ryglowej strukturze oraz nadbudowaną na bramie dzwonnicy, w której znalazły miejsce dzwony z prowizorycznej konstrukcji

wy obraz, datowany 1540 oraz sygnowany monogramem SB, zastąpił w sanktuarium świętogórskim wizerunek dawniejszy, który czczony był jeszcze w 1511 r. Wynika to z informacji o sporządzeniu wówczas rejestru cudownych zdarzeń przypisywanych tamtemu wizerunkowi. Nieznane są dalsze jego losy; jest wielce prawdopodobne, że zagiął, gdy Gostyń, w okresie ruchów protestanckich, stał się wielkopolskim centrum luteran i braci czeskich. Jego utrata była najpewniej powodem ufundowania obecnego obrazu¹⁸, który od 1668 r., z chwilą zaopiekowania się sanktuarium na Św. Górze przez filipinów, stał się przedmiotem ich troski.

Poza walorem szczególnego sacrum obraz Maria Rosa Mystica jest również cennym dokumentem ikonograficznym, gdyż dwie weduty, stanowiące tło dla wyobrażenia Maryi, to – według Michała Walickiego – najstarsze przykłady tego rodzaju malarstwa w Polsce¹⁹. Analizując elementy świątyni ukazanej po lewej (od patrzącego) stronie obrazu, dokładnie ustalić można, jak była zbudowana i jak wyglądało ówczesne sanktuarium na Św. Górze. Potwierdzenie, że na obrazie istotnie przedstawiona została ta właśnie świątynia, znajdujemy w klasztornej kronice z 1718 r., gdzie na rysunku widać ją również, z dodanymi już, późniejszymi przebudowaniami²⁰.

Podwojone źródło cudownych sił – relikwii i wizerunku – miał pewnie w mniemaniu Władysława Opolczyka przywieziony przez niego na Jasną Górę obraz Matki Bożej, bowiem według legendy św. Łukasz namalował go na blacie stołu, przy którym zasiadała Maryja. Legenda ta przez kilka wieków była podstawą uznawania obrazu za relikwie²¹, chociaż wszystkie zanotowane cuda zawsze przypisywano tylko wizerunkowi²². Podczas dokonywanych co roku przeglądów konserwatorskich wszelkie zabiegi mają charakter wyłącznie zachowawczy, gdyż każdy element dzieła, także dodany przez dzieje, w tym oczywiście „blizny”, jest traktowany jako składnik historyczny. Obecny wygląd obrazu to rezultat konserwacji z 1926 r., podczas której usunięto liczne nawarstwienia, odsłaniając wizerunek, jaki powstał w rezultacie napraw po sacrilegium 1430 r. Wcześniejsze, XIV-wieczne, jest tylko oblicze Maryi oraz niewielkie fragmenty złoceń zdobiących szaty. Wewnętrzny kształt obramienia i pogrubione nimby zachowują pierwotną formę ikony – Hodegetrii z XIII wieku. Relikty wyobrażającego ją niegdyś,

¹⁸ K. K u ź m a k, *Maria Rosa Mystica*, Gostyń 1988, s. 14, 25.

¹⁹ *Malarstwo polskie*, Warszawa 1961, s. 41, 338.

²⁰ K u ź m a k, dz. cyt., il. po s. 36.

²¹ J. G o l o n k a ZP, *Ołtarz Jasnogórskiej Bogurodzicy*, Częstochowa 1996, s. 40.

²² *Cuda i łaski*, Częstochowa 1994.



10. Matka Boża Jasnogórska; XIII w. z przemalowaniem w XIV i XV w.; wym. 122x81 cm (bez ramy dodanej w XV w.); tempera na podłożu drewnianym; stały dozór i bieżące zabiegi konserwatorskie. Klasztor OO. Paulinów na Jasnej Górze



11. Twarz i szyja Matki Bożej Jasnogórskiej. Widoczne „blizny” na policzku (ostrze podczas sacrilegium 1430 r.) oraz uszkodzenie złotego galonu (domniemana strzała) po prawej stronie szyi (od patrzącego)



12. Schematyczny obraz uszkodzeń znajdujących się na twarzy oraz szyi Matki Bożej Jasnogórskiej.
Miejsca zakreskowane – ubytki malowidła powstałe w 1430 roku; linie podwójne – spoiny między deskami podłoża; kratka – ubytek w szyi i złożonym galonie sukni; czarna plamka – głębokie uszkodzenie podłoża; linia przerywana – „blizny”
– rysy biegnące z policzka przez szatę do granicy ubytku powstałego wzdłuż spoiny przy rozłamaniu obrazu na trzy części

najstarszego malowidła, zachowane pod późniejszymi przemalowaniami, czytelne są tylko na rentgenogramach. Widać też na nich ślady średniowiecznych napraw obrazu; dwie z tych napraw zostały odnotowane w dawnych dokumentach.

Pochodząca z XIV w. pierwsza informacja na ten temat, zapisana jest w *Translatio tabulae* – manuskrypcie, który przechowuje jasnogórskie archiwum. Mówi ona o dokonanej z inspiracji Władysława Opolczyka naprawie uszkodzenia spowodowanego przez strzałę tatarską²³. Oryginalny zapis przedstawia się następująco: „Et vulnus illius illatum cum laminis aurea ornatura gemmisque preciosis ibidem in aurum insitis precepit decorando imprimi et annecti”. W tłumaczeniu Henryka Kowalewicza zapis ten brzmi: „A zadana obrazowi ranę kazał złączyć i przycisnąć płytkami zdobiącego złota, tudzież drogimi kamieniami, dla upiększenia tamże osadzonymi w złoto”²⁴. Jest to najstarszy przekaz o zabiegu konserwatorskim odnotowany w polskim dokumencie. Zabieg, jak można się domyślać, polegał na uzupełnieniu wykruszzonej zaprawy i pokryciu jej płatkami złota. Według uściślających ten tekst późniejszych przekazów oraz badań malowidła uszkodzenie znajduje się w miejscu położonego galonu, zdobiącego przy szyi szatę Madonny. Dlatego też użyte w tekście słowa: „laminis aurea” należy tłumaczyć jako „płatki złota” (materiał pozłotniczy), a nie „płytki złota”. Jak wynika z rękopisu, ta XIV-wieczna konserwacja wykonana została jeszcze przed rokiem 1382, to jest przed przywiezieniem obrazu na Jasną Górę, gdzie dotarł już po naprawie, ozdobieniu drogimi kamieniami miejsca „zranionego” i z legendą o tatarskiej strzale jako przyczynie zniszczeń.

Następnym chronologicznie przekazem dotyczącym kolejnego uszkodzenia obrazu jest zapis Długosza w jego *Historii Polski*, informujący o napadzie na klasztor Paulinów w 1430 r. i zrabowaniu kosztowności zdobiących wizerunek Matki Bożej²⁵. W swej relacji Długosz mówi o uszkodzeniu powierzchni obrazu ostrzem klingi, nie określając dokładnie rodzaju broni. Wskazuje natomiast jednoznacznie, że chodzi o przecięcie (porycie) „na krzyż” lica wizerunku. Interpretacja tego tekstu jako dowodu na przebicie mieczem jest wyłącznie tworem wyobraźni osób dokonujących tłumaczenia. Długoszowa *Historia Polski* powstawała w latach 1455-1480. Z tego też

²³ *Najstarsze historie o częstochowskim obrazie Panny Maryi, XV i XVI wiek*, oprac. H. Kowalewicz, Warszawa: PAX 1983, s. 71.

²⁴ Tamże, s. 78.

²⁵ J. D ł u g o s z, *Historiae Polonicae libri XII*, wyd. A. Przeździecki, Kraków 1877, s. 399 n.

okresu pochodzi omawiany zapis, najwcześniejszy ze znanych przekazów o sacrilegium 1430 r.

Oba uszkodzenia zaistniały na obrazie zupełnie niezależnie od siebie i w różnym czasie. Pod wpływem mylnych ustaleń – według których obecny wizerunek namalowany został w całości od nowa na podłożu starym, lecz pozbawionym wszelkich wcześniejszych nawarstwień malarskich – uznano, że „blizny” na policzku Madonny nie są autentyczne, lecz stanowią element ikonograficzny zapożyczony z innego, nie określonego bliżej wyobrażenia. Pozwalało to nawiązać do wywodzących się z Bizancjum legend o „zranionych” ikonach oraz uznać te legendy za czynnik inspirujący pojawienie się „blizn” jeszcze przed sacrilegium 1430 r. Dokonano przy tym kontaminacji historii obu uszkodzeń, łącząc uszkodzenie policzka ze strzałą. Zanegowano tym samym kilkusetletnią tradycję i wiarogodność „blizn” jako dokumentu rzeczywistego obrazoburczego ciosu, wymową swoją daleko wykraczającego poza znaczenia wyłącznie historyczne²⁶. Ślady uszkodzeń zachowane w materii obrazu należą bowiem do Tradycji; są wprawdzie znikomą tylko częścią jej materialnej tkanki, lecz tkanki – dzięki konserwatorskiej trosce – wciąż trwającej, żywej.

Tych kilka poruszonych spraw dobrze ilustruje skomplikowaną, różnorodną materię konserwacji w sferze sacrum i wskazuje na potrzebę stosownych refleksji. Nie chciałbym wszelako, żeby moje wystąpienie potraktowane zostało jako próba tworzenia czegoś w rodzaju pragmatyzmu konserwatorsko-teologicznego. Każde bowiem konserwowane dzieło sztuki wymaga zawsze indywidualnego potraktowania, a problem sacrum jeszcze ten wymóg potęguje. Bywa tak zwłaszcza wtedy, gdy w rozważaniach pojawia się czynnik ludowej pobożności, którego konserwator żadną miarą nie może lekceważyć lub odrzucać, jako niezgodny z obowiązującymi normami. Bardzo poważnie należy podchodzić do problemu zawieszania sukienek, wotów, a także do kontestacji zmian, gdy przywracany bywa stan pierwotny. Tych budzących emocje spraw z reguły nie udaje się rozwiązać racjonalnie bez implikacji natury duszpasterskiej, stąd też najczęściej rodzi się potrzeba wspólnych przemyśleń kapłana i konserwatora. Rezultaty tych przemyśleń kryją się zazwyczaj w ostatecznych wynikach konserwacji; szkoda, że są tak mało dostępne.

Otoczone szczególną czcią dzieło sztuki ma z reguły swoją historię, bywa, że zapisaną także w samej jego materii przez różnego rodzaju ślady przeszło-

²⁶ W. K u r p i k, „Blizny” jasnogórskiego wizerunku, w: *Problemy technologiczne malarstwa i rzeźby*, Toruń 1992. Tam literatura przedmiotu.

ści, nieraz bez znaczenia, lecz niekiedy mające wartość wyjątkową. Ustalenie ich autentyczności oraz hierarchii znaczeń z uwzględnieniem motywu *sacrum* może prowadzić czasami do kontrowersji naukowych. Konserwator winien w takich wypadkach, korzystając z własnego warsztatu badawczego, dokonać interpretacji zapisanego w materii dzieła przekazu dziejów, pamiętając, że to jest zapis Tradycji, i że dla prawdziwie głębokiego przeżycia religijnego niezmiernie istotne znaczenie ma prawda o przedmiocie czci. Przypomnę tu kontrowersję dotyczącą autentyzmu „blizn” jasnogórskiego wizerunku.

Do opowiedzenia o rozterkach i przemyśleniach konserwatorskich ośmieliło mnie dające się zauważyć od pewnego czasu zainteresowanie sztuką w przestrzeni *sacrum*. Zdają się o tym świadczyć wydania: Christophera Waltera, Sergiusza Bułgakova, Leonida Uspienskiego, Paula Evdokimova, Iriny Jazykowej czy, ostatnio, Barbary Dąb-Kalinowskiej, a nade wszystko, znakomicie przedstawiających problem, prac o. Dionizego Łukaszuka oraz ks. Ryszarda Knapińskiego. Uznałem więc, iż warto w nurt tego zainteresowania włączyć również aspekt konserwatorski, wiążący się wszak bezpośrednio z Tradycją Kościoła i tajemnicą dzieła sztuki stanowiącego *sacrum*.

BIBLIOGRAFIA UZUPEŁNIAJĄCA

1. Ch. W a l t e r, *Sztuka i obrządek Kościoła bizantyńskiego*, Warszawa 1992.
2. L. U s p i e n s k i, *Teologia ikony*, Poznań 1993.
3. I. J a z y k o w a, *Świat ikony*, Warszawa 1998.
4. B. D ą b - K a l i n o w s k a, *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000.

CONSERVATOR AND A WORK OF ART. ON THE OUTSTANDING CULT RANK

S u m m a r y

Works of art gathered in a church play their role being surrounded with the sphere of celebration; with the space of *sacrum*. This fact should not be left out from the conservator's thinking when his decisions are made, even when they concern only technical matters. All the material components of the work: both the ones that result from the artist's conscious action and the later artefacts of various kinds added in the course of history should be subjected to meticulous studies defining not only their esthetical and historical, but also sacred context that

should be taken into consideration while determining the assumptions and programme of conservation. Hence it is obvious that in esthetical questions that always are connected with conservation, in the case of a work whose place is supposed to be the space of *sacrum*, one cannot limit his thinking to the terms of only a routine renovation of a monument of the past. Such an attitude provokes a just – albeit often abused – accusation against conservators that they want to turn churches into museums. Accusations of this kind usually result from lack of a common plane of understanding, a plane that can only be formed through a true recognition of a sacred work of art as a material layer of the Church's Tradition, equal to the written work in its dignity and significance.

The issues connected with the sacred character of a work of art first of all concern the problems that are in close connection with its artistically formed contents. They are often the only, and always the most important objects of perception, to a considerable degree motivating the spectator's religious experience. The result of conservation usually affects this situation. Hence it is important that the influence should prove favourable in its relation with the spectator and consistent with the work's theological message. A proper formulation of the conservation programme for works projected in this way is often difficult for a conservator without consulting a person who is an expert in the matters of faith, that is a theologian.

The second part of the article is an analysis of conservation of some works of art of an outstanding cult rank.

Translated by Tadeusz Karłowicz