

Prace konserwatorskie przy barokowej aranżacji wnętrza prezbiterium kościoła parafialnego p.w. św. Bartłomieja w Głogówku.

Projekt prac konserwatorskich w kościele parafialnym p.w. św. Bartłomieja w Głogówku, rozpoczętych w roku 2008 jest przedsięwzięciem zasługującym na szczególną uwagę. Zakres działań, tych podjętych w roku ubiegłym jak i tych planowanych obejmuje bowiem kompleksową konserwację wystroju głogóweckiego kościoła parafialnego, niegdyś kolegiaty. Dzięki staraniom proboszcza parafii ks. Ryszarda Kindera czuwającego nad organizacją całego przedsięwzięcia rozpoczął się proces przywracania świetności wnętrza, jakie budowla otrzymała w latach 1776 – 1782¹. Prace mające na celu ukazanie pełni estetycznego oddziaływania barokowego wystroju, zrealizowanego przez morawskie warsztaty Franciszka Antoniego Sebastiniego² oraz Józefa Schuberta³, prowadzone są pod kierunkiem dr Jarosława Adamowicza w ramach działań krakowskich *Pracowni Konserwacji Zabytków i Architektury*. Można zatem, licząc na pomyślną kontynuację projektu, postawić tezę że obecne wydarzenia stanowią będą kolejny ważny element w historii tego obiektu, sięgającej swym początkiem połowy XIV wieku.

Do tak śmiałego przedsięwzięcia jak całkowita zmiana wystroju i rozpoczęcie pod koniec XVIII stulecia robót na szeroką skalę przyczynił się ówczesny proboszcz – Antoni Borek. Strawionemu w 1765 roku w pożarze wnętrzu postanowiono nadać nowy ikonograficzny program ujęty w aktualne ówczesne formy wyrazu. Gotyckie struktury wymodelowano tak by stworzyć podłoże dla iluzjonistycznych malowideł dopełnionych stiukowymi rzeźbami i detalem architektonicznym. Kościół zyskał bogatą polichromię poświęconą patronowi świątyni. Wypełniła ona trójnawowy korpus sklepiony kolebkowo i klasztornie, znajdujące się na osi poprzecznej, zamknięte kopułami kaplice św. Józefa i św. Kandydy oraz ściany i pozostawione w gotyckim charakterze, sieciowe sklepienie smukłego prezbiterium.

Widok na wnętrze części prezbiterialnej miały odtąd otwierać dwie potężne kompozycje rzeźbiarskie, po stronie Lekcji – ambona z figurą św. Piotra, po stronie Ewangelii - chrzcielnica z przedstawieniami Adama i Ewy. Na ścianie północnej zawieszono rozbudowany balkon pełniący funkcję łoża dla parafialnych kolatorów. W zamknięciu prezbiterium stanął kolumnowy ołtarz główny z figurami Czterech Apostołów u podstawy i grupą Trójcy Świętej w zwieńczeniu. Wymurowano wysuniętą ku wiernym mense a glify ostrołukowych okien wyłożono stiukiem.

Już badania nad stanem zachowania polichromii oraz dekoracji rzeźbiarskich, przeprowadzone w ostatnich miesiącach roku 2007 pozwoliły odsłonić fragmenty warstw oryginalnych. Wtedy to można było wstępnie zdefiniować stan zachowania obiektu, zakres zmian jakie wprowadzono podczas kolejnych doraźnych reperacji i renowacji a co za tym idzie założenia przewidywanych prac konserwatorskich.

¹ W. Płazak, *Działalność artystyczna Franciszka Antoniego Sebastiniego na Górnym Śląsku*, Rocznik Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, zeszyt 3, Bytom 1967, s.30,43,47. Autor przyjmuje te daty za H. Schnurpfeil, *Geschichte und Beschreibung der Stadt Ober-Glogau*, 1860 i definiuje jako wyznacznik dla całej późniejszej literatury dotyczącej tego tematu. Wykonano wówczas główne prace dekoracyjne wyjąwszy wcześniejsze malowidła w kaplicy św. Józefa.

² Op.cit., rozdział *Staż badań*, s.7-24; ostatnio również J.Gorzeliak, *Franz Anton Sebastini – zbiorowy bohater sztuki górnośląskiej*, w *Willmann i inni. Malarstwo, rysunek i grafika na Śląsku i w krajach ościennych w XVII i XVIII wieku*, red. A. Kozieł, B. Lejman, Wrocław 2002.

³ Op.cit., s.47,48.

Najdalej idące ingerencje w zabytkową strukturę miały miejsce podczas gruntownej renowacji przeprowadzonej w latach 1906 – 1908⁴. Dokonano wówczas najistotniejszych zmian technologicznych i estetycznych w obrębie wystroju wnętrza. Odbyło się to za sprawą Josepha Langerera, z pochodzenia ziebiczanina, artysty zmagającego się z problemami konserwatorskimi w epoce kształtowania podwalin dziedziny ochrony zabytków. Mimo że dość zręcznie naśladował monumentalne malarstwo barokowe to jego działania niewiele miały szacunku dla oryginału, który także tutaj⁵ posłużył mu raczej jako inspiracja dla własnej twórczości. Zmiany jakie wprowadził w wystroju malarskim przeważnie pokrywały się formalnie z przedstawieniami oryginalnymi, całkowicie jednak zniekształciły charakter polichromii Sebastiniego.⁶ Przede wszystkim zatracony został tak charakterystyczny dla barokowego malarstwa monumentalnego, obecny jeszcze u Sebastiniego, sposób budowania barwą iluzji bryły i malarskiej przestrzeni. Odpowiednie, podyktowane malarską intuicją zestawienia kolorystyczne zastąpione zostały przez malarstwo walorowe.

Tak przekształcona polichromia była jeszcze w latach późniejszych poddawana zabiegom konserwatorskim o ograniczonym zakresie, mającym na celu raczej tylko retuszowanie stanu istniejącego.

Jeszcze częściej, zapewne w ramach prac porządkowych, przemaalowywano i reperowano rzeźbiarskie elementy wystroju. Także ołtarz główny oraz łóżę kolatorską, wykonane w technice stiukowej i będące integralną częścią projektu barokizacji. Pokrywano je kilkakrotnie kolejnymi warstwami przemaalowań i aranżowano w dość dowolny sposób. Niestety nie obyło się przy tym bez częściowego przekształcenia form. Szczególnie figury Ewangelistów w dolnej części ołtarza, narażone na częstsze reperacje, straciły wyrazistość szczegółów.

Wszystkie te działania, mające miejsce w ciągu mionego dwusetlecia, pozbawione były świadomości wartości późnobarokowego dzieła morawskich warsztatów. Nigdy dotąd nie podejmowano prób zmierzających do przywrócenia pełni założeń Sebastiniego i Schuberta. Nie traktowano więc przy tym zabytkowej materii z należną jej pieczołowitością.

Kondycja techniczna oryginalnych warstw barokowego wystroju jest pochodną dwojakiego rodzaju czynników, ingerencji zewnętrznych oraz jakości technicznej samego dzieła które poddane było także naturalnym i procesom degradacji. Nie można wykluczyć że u podstaw niektórych widocznych dzisiaj zniszczeń legła również niewystarczająco wysoka jakość techniczna pewnych partii dekoracji. Tak szeroko zakrojone przemaalowania wykonane przez Langerera miały zapewne swoje źródło w już wówczas złym stanie oryginału. Potwierdzać to zdaje się analiza dokumentacji fotograficznej wykonanej przez niego samego podczas prac prowadzonych na początku XX wieku.⁷

Niemal całkowitemu zniszczeniu uległy tynki i znajdujące się na nich partie malowideł usytuowane najniżej. Na przestrzeni wieków warstwy zapraw poddawane były wzmożonemu działaniu podciąganej wilgoci.⁸ Migracja i krystalizowanie soli wewnątrz ich struktury

⁴ A. Organisty, *Joseph Langer (1865-1918), Życie i twórczość wrocławskiego artysty*, Kraków 2006, s. 154 – 157.

⁵ W. Płazak, *Op.cit.*, s. 194. Jedną z najbardziej znanych i jednocześnie najbardziej surowo ocenianych realizacji renowatorskich Josepha Langerera były prace nad wystrojem Oratorium Marianum oraz Auli Leopoldina na Uniwersytecie Wrocławskim, opisane również przez A. Organistego. Mające się niebawem rozpocząć prace konserwatorskie nad tym obiektem pozwolą zweryfikować te opinie.

⁶ Langer zastosował tutaj przede wszystkim farby klejowe, dzięki czemu ich usunięcie nie przysporzyło kłopotów.

⁷ Fotografie ukazujące wybrane elementy wystroju wnętrza kościoła w Głogówku, wykonywał Langer zarówno przed jak i po przeprowadzonych pracach dzięki czemu można dzisiaj choć w części określić zakres jego interwencji. Korzystano przy tym ze zbiorów fotografii zgromadzonych w *Muzeum Sprzętu Gospodarstwa Domowego w Ziębicach*.

⁸ Dopiero w ostatnich latach wykonana została izolacja pionowa fundamentów z instalacją odprowadzającą wody opadowe.

powodowały powolne osłabianie wiązań. Efekty tego rodzaju zniszczeń nasilają się w miejscach gdzie następowała kondensacja wilgoci.

Malowane zaplecki ław bocznych wraz z niewielkimi przedstawieniami scen z Pisma św. zostały prawie całkowicie zrekonstruowane przez Langera. Dokonano wtedy tak głębokich ingerencji że stopień zachowania tynków barokowych w tej części ścian to zaledwie kilka procent. Wyjątek stanowi fragment polichromii w pobliżu ołtarza głównego. To samodzielne przedstawienie stanowiło iluzjonistyczną oprawę dla nieznanego dziś obrazu sztalugowego. Na tle udrapowanej tkaniny umieszczono rokokową konsolę, wieńcząc scenę lambrekinem i puttami trzymającymi w rękach atrybuty - lilię oraz berło. Po stronie przeciwnej – południowej udało się odsłonić jedynie niewielki fragment sceny bliźniaczej z zachowanym częściowo puttem dzierżącym infułę. Te istotne fragmenty projektu Sebastiniego pozostawały przez przeszło sto lat pod warstwą zaprawy narzuconą podczas prac Langera. Namalował on w tych miejscach własne kompozycje. Chociaż podobne to pozbawione pierwotnej funkcji. Kwestia identyfikacji przedstawień sztalugowych zajmujących te specjalnie przygotowane miejsca pozostaje zapewne w ścisłym związku z namalowanymi atrybutami i oczekuje na rozstrzygnięcie.

Znajdujące się powyżej sceny z żywota św. Bartłomieja choć nie były już narażone na bezpośrednie zagrożenie wilgocią, także nie zachowały się w dobrym stanie. Szczególnie zniszczone okazały się fragmenty karnacji postaci. Można przypuszczać że warsztat Sebastiniego nie był w pełni dotrzymać technologicznego reżimu obowiązującego przy wykonywaniu tych części fresków. W wielu miejscach wykańczano je *al secco* i tutaj głównie należy upatrywać tak złego stanu zachowania warstwy malarskiej. Te dużych rozmiarów cztery kompozycje wykonywano bowiem z zamierzeniem iluzji malarstwa sztalugowego i zapewne czas potrzebny do wprowadzenia tak wielu szczegółów okazał się zbyt długi dla wymogów technicznych malowania *al fresco*.

Iluzjonistyczna architektura przedstawiona na wyższych partiach ścian i sceny figuralne w polach sklepiennych ujawniły ślady destrukcji spowodowanej jeszcze innego rodzaju czynnikiem. Wznoszone cyrkulacją powietrza ku górze drobinki pyłu oraz tłustych substancji smolistych osadzały się w polach wysklepek.⁹ Tak powstała szczelna powłoka która skutecznie zablokowała naturalny proces wymiany wilgoci struktury tynku z otoczeniem. Tłusty osad przeniknął część tynku z warstwą malarską zacierając jej wyrazistość.

Ołtarz główny również nie oparł się działaniu czasu. Niższe jego partie, podobnie jak wszystkie ściany prezbiterium, uległy destrukcji w znacznym procencie. Bardzo wrażliwe na działanie wilgoci stiukowo – gipsowe wykończenia powierzchni w wielu miejscach podczas późniejszych napraw zastąpione zostały warstwami zwykłych zapraw cementowych, pomalowanych farbami olejnymi. Oryginalne rdzenie wapienno piaskowe, z dużym dodatkiem węgla drzewnego jako materiału higroskopijnego, tam gdzie uległy zawilgoceniu niemal całkowicie straciły spistość. Figury dopełniające kompozycji a zwłaszcza postacie apostołów podczas kolejnych reperacji pozbawione zostały części stiukowej warstwy wykończeniowej której odpowiednio wypolerowana powierzchnia powinna stanowić naturalną warstwę ochronną.

Techniczne założenia prac konserwatorskich nie różniły się od zwyczajowo podejmowanych procedur. Osłabione struktury tynków oraz zapraw konstrukcyjnych wzmacniano przesączając preparatami krzemorganicznymi. Ubytki zapraw uzupełniano z zastosowaniem materiałów o właściwościach możliwie najbardziej zbliżonych do oryginalnych. Stiukowe warstwy wykończeniowe ołtarza zrekonstruowano metodą

⁹ Wzbijanie się i osadzanie kurzu na sklepieniu szczególnie się nasiliło od momentu zastosowania ogrzewania kościoła powietrzem nadmuchiwanym z pomieszczeń pod posadzką.

oryginalną. Figury czterech apostołów wymagały uzupełnienia znacznych powierzchni warstwy wykończeniowej. Wykonano je stosując polerowany stiuk klejowo gipsowy.

Pracami które wymagały najwięcej uwagi były działania związane z polichromią. Po szczegółowym oczyszczeniu całej powierzchni malowideł stało się jasne że znaczny procent materii zabytkowej wymagać będzie uzupełnienia. Warstwa malarska, chociaż w przeważającej części zachowana w stopniu pozwalającym na rozpoznanie i interpretację formalną, niemal na całej powierzchni pozostawała przetarta. Przebieg prac rekonstrukcyjnych, w tym wypadku polegających na punktowaniu¹⁰, uzupełnianiu ubytków warstwy malarskiej kropkami, został podyktowany charakterem malowideł. Wszystkie uzupełnienia musiały zostać wykonane w sposób który zapewni utrzymanie pełni oddziaływania estetycznego polichromii. Malowidła oglądane z dużej odległości, tak jak to założono w projekcie barokizacji, miały także po konserwacji stworzyć kompletną całość, jednocześnie jednak szczegółowa analiza wybranego fragmentu miała dać możliwość łatwego odróżnienia zrekonstruowanych fragmentów. W tym wypadku przyszło także znaleźć konsens między uwalnianiem dzieła Sebastiniego od późniejszych przekształceń a pozostawieniem pewnych efektów działań warsztatu Langerera. Dotyczyło to najniżej umiejscowionych partii malowidła. Zachowanie namalowanych na początku XX wieku zaplecków ław bocznych i potraktowanie tej formy jako ostateczną wynikało bezpośrednio z fatalnego stanu warstwy oryginalnej. Jedyne miejsce, w pasie do wysokości około trzech metrów, gdzie udało się odzyskać fragmenty malowidła oryginalnego dające podstawy do odtworzenia to część przy ołtarzu głównym na ścianach północnej i południowej. Ocalałe fragmenty tych wydzielonych, bliźniaczych scen zrekonstruowano przywracając stan z końca XVIII wieku.

Dla pełniejszego zapoznania z indywidualnym kodem malarskim Sebastiniego korzystano z dostępnych, również na terenie Głogówka materiałów porównawczych. Utrudnia to fakt że prawie wszystkie przykłady jego malarstwa ściennego przysyłają dzisiaj efekty częstych przemalowań.

Prócz wykonywania zwykłych czynności technicznych należało stale spoglądać na realizację Sebastiniego w kontekście całości kompozycji i zróżnicowanych środków malarskich jakie stosował. Układ proporcji gotyckiego wnętrza narzucił sposób prowadzenia dialogu z widzem. W tych warunkach artysta zdecydował się na prowadzenie wzroku odbiorcy i skupianie uwagi na kolejno oglądanych częściach polichromii. Przedstawienia podzielone zostały na sekwencje, rozmieszczone w logicznym układzie, który analizować można kolejnymi poziomami poczynając od dołu.

U podstawy całości kompozycji umieścił Sebastini malowane zaplecki ław bocznych. Ciężkie formy imitujące rozbudowane konstrukcje namalowane zostały z dużą dozą realizmu. Będąc w bezpośredniej bliskości musiały sprostać wymaganiom jakie stawia się malarstwu iluzjonistycznemu.¹¹ Miały przecież imitować formy rzeczywiste.

Malowidła w tej części niejako przyzwyczajają i oswajają widza z iluzją malarską. To pierwsze co spotyka wzrok wiernych, dając wrażenie istnienia w jakimś równorzędym do rzeczywistego wymiarze. Widz stać ma się przez to częścią przedstawionego świata. Już tylko unosząc wzrok wyżej i akceptując język malarskiej iluzji ma szansę wejścia w głąb przedstawionej dalej opowieści.

Tam rozpoczyna się historia żywota św. Bartłomieja, patrona świątyni. Temat przewodni dla ikonografii wystroju wnętrza. Cztery wielkoformatowe przedstawienia biblijne

¹⁰ Do rekonstrukcji warstwy malarskiej, jako spoiwo zastosowano polialkohol winylu, odwracalne tworzywo sztuczne oraz pigmenty pochodzenia mineralnego.

¹¹ *Pomimo rozległych rekonstrukcji wykonanych przez Langerera w tej części polichromii na podstawie zachowanych fragmentów oryginału można skonstruować pewne wnioski dotyczące środków malarskich jakie zastosował tu Sebastini.*

rozmieszczono zgodnie z ich chronologią. Ilustrują one przejście od życia zwyczajnego poprzez powołanie i męczeństwo do stanu uświęconego. Jako zasadniczą część dla ikonografii polichromii wyodrębniono je przy pomocy prostego zabiegu. Choć namalowane w technice freskowej miały imitować malarstwo sztalugowe. Komponowano je z uwzględnieniem trzech planów jako samodzielne i zamknięte opowieści. W obrębie tych przedstawień zachowane fragmenty oryginału chwilami zdumiewają biegłością wykonania. Szczególnie niektóre z zachowanych partii karnacji przywodzą na myśl malarstwo sztalugowe. Większość z nich, wykańczana była już na związanym tynku. W pełni nasycone kolorem fragmenty a malowane na mokro gęstymi pastami, zachowały w pełni swe walory. Sceny te malowane z niezwykłą dbałością o dopracowanie szczegółów ujęte zostały w iluzjonistyczne ramy. Jako wydarzenia historyczne osadzone zostały przez to w swoim odrębnym wymiarze i jako takie tylko przypomniane widzowi. Tak więc ciąg czterech głównych scen staje się tematycznie jak i formalnie wyrazem symboliki przejścia. Mówiąc o podążaniu ścieżką od życia doczesnego do osiągnięcia doskonałości oddziela sferę ziemską od niebieskiej prowadząc uwagę widza jeszcze wyżej, do przedstawień umieszczonych na sklepieniu.

Tam spośród przedstawień personifikacji Czterech Cnót Ewangelicznych można odnaleźć unoszony przez putta atrybut męczeństwa św. Bartłomieja. Sfera niebios, cel żywota patrona, ukazana została z użyciem delikatnych przejść tonalnych i ograniczeniem ciężkich, kontrastowych zestawień barwnych. Jako nierzeczywista, pozbawiona ciężaru materii, opisana została za pomocą delikatnych środków malarskich. Personifikacje Cnót w zanikających o łagodnym kolorycie szatach ujęte zostały w wydzielone pola wysklepek.

Zakończenie pierwszego etapu prac obejmującego pełną konserwację wystroju wnętrza prezbiterium, usunięcie nawarstwień, odsłonięcie i zrekonstruowanie barokowej tkanki, skłania do pewnych wniosków na temat tej realizacji Sebastiniego.

W aranżacji wnętrza prezbiterium głogóweckiego kościoła można dopatrzeć się zarówno pobrzmiewających jeszcze nut baroku jak i cech klasycyzującego rokoka.¹² Próżne byłyby jednak tutaj próby zamknięcia tych cech w jednoznacznej definicji. Dzieło wymyka się umownym pojęciom stylów, i nie pozwala na sklasyfikowanie. Jest tym bardziej ciekawe że można mówić o nim wyłącznie opisowo i tylko z próbą uświadomienia sobie okoliczności w jakich powstało. Zbliżał się okres obrzydzenia barokiem którego wartości doceniać zaczęto blisko sto lat później. Właśnie w takich momentach w obliczu końca swojej epoki mają szansę zaistnieć realizacje tak niejednoznaczne, efemeryczne i antyklasyczne, zaskakujące swobodą w zestawianiu form i przez to tak malownicze. Projekt Sebastiniego stał się przez to integralną częścią złożonego świata teatralnych nabożeństw i doskonałym tłem religijności emocjonalnej. Gdy w głównym nurcie następował proces wypalania się potrydenckich idei w takich miejscach mimo józefińskich reform i zmian jakim podlegała liturgia mogły one trwać jeszcze przez wiele lat.

¹² W. Płazak, Op.cit., s.7.