



WIADOMOŚCI  
KONSERWATORSKIE  
JOURNAL OF HERITAGE CONSERVATION

P I S M O  
STOWARZYSZENIA  
KONSERWATORÓW  
Z A B Y T K Ó W

ISSN 0860-2395  
ISSN Online: 2544-8870

79/2024





ŁAZIENKI  
KRÓLEWSKIE

## MUZEUM ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE

Doświadczaj miejsca bogatego w historię

**WEJDŹ W KRÓLEWSKI ŚWIAT**

📍 ul. Agrykola 1, Warszawa



lazienki-krolewskie.pl





# WIADOMOŚCI KONSERWATORSKIE

## JOURNAL OF HERITAGE CONSERVATION

### Redaktor naczelna / Editor-in-Chief

dr inż. arch. Barbara Zin

### Redaktorzy:

dr hab. Andrzej Laskowski

dr hab. Artur Różański

### Sekretarz redakcji / Editorial secretary

mgr Jadwiga Marcinek

e-mail: sekretariat.redakcji@skz.pl

### Redaktorzy językowi / Language editors

mgr Teresa Zielińska (język polski)

dr inż. arch. Krzysztof Barnaś (język angielski)

### Recenzenci bieżącego numeru

dr hab. inż. Łukasz Bednarz (PWŹ), dr hab. inż.

Jan Bodziarczyk (Uniwersytet Rolniczy Kra-

ków), dr hab. inż. arch. Andrzej Gaczoł (PK),

dr Grzegorz Grajewski (NID Wrocław), prof.

Julia Ivashko (Kijów), prof. Andrzej Kadłuczka

(PK), dr hab. inż. Andrzej Legendziewicz (PWŹ),

dr hab. Piotr Łopatkiewicz (PANS w Krośnie),

prof. Jadwiga Łukaszewicz (UMK), dr Arkadiusz

Michalak (Muzeum Archeologiczne w Świdnicy),

prof. Zbigniew Myczkowski (PK), dr hab.

Paweł Pencakowski (ASP Kraków), prof. Michał

Proksa (PRz), dr inż. Krzysztof Raszczyk (PWŹ),

dr Andrzej Siwek (UJ), Ewa Stanecka (SKZ),

dr inż. arch. Jerzy Wótczak (KAAF), dr inż.

arch. Barbara Zin (PK), dr Monika Zub (PRz)

### Redakcja strony internetowej / Website editor

Paweł Mysza

### Autor logotypu / Logo design

dr hab. Maciej Konopka

### Projekt okładki / Cover design

Wojciech Skrzypiec

### Zdjęcia na okładce / Cover photos

Rafał Czerner

### Realizacja wydawnicza / Publishing

Wydawnictwo Attyka [www.attyka.net.pl](http://www.attyka.net.pl)

### Wydawca / Publisher

Zarząd Główny Stowarzyszenia

Konserwatorów Zabytków

00-464 Warszawa, ul. Szwolczerów 9

tel. 22-621-54-77, faks 22-622-65-95

Nakład / Issue 200 egz. / copies

### Instrukcje dla autorów, podstawowe zasady recenzowania publikacji oraz lista recenzentów

dostępne są na stronie internetowej:

[www.wiadomoscikonserwatorskie.pl](http://www.wiadomoscikonserwatorskie.pl)

Instructions for authors, basic criteria for

reviewing the publications and a list of reviewers

are available on the website:

[www.wiadomoscikonserwatorskie.pl](http://www.wiadomoscikonserwatorskie.pl)

### RADA NAUKOWA / ACADEMIC BOARD

**prof. Jerzy Jasieńko** (konstrukcje historyczne), 0000-0002-8574-6121,

Politechnika Wroclawska – przewodniczący

**prof. Calogero Bellanca** (historia architektury, konserwacja zabytków),

0000-0002-1835-8460, Uniwersytet Sapienza w Rzymie

**prof. Maria Teresa Bartoli** (architektura), 0000-0003-1492-6149,

Uniwersytet we Florencji

**prof. Stefano Bertocci** (architektura), 0000-0001-5283-9076,

Uniwersytet we Florencji

**prof. Mario Ducci** (historia architektury, konserwacja zabytków),

Uniwersytet Sapienza w Rzymie

**prof. Tiago Ferreira** (konstrukcje), 0000-0002-6169-3053, Uniwersytet w Bradze

**prof. Julia Ivashko** (historia architektury), 0000-0003-4525-9182,

Uniwersytet w Kijowie

**prof. Piotr Gerber** (zabytki techniki), 0000-0003-0172-1996,

Fundacja Ochrony Dziedzictwa Przemysłowego Śląska

**prof. Wolfram Jaeger** (konstrukcje), 0000-0002-2841-2125, Uniwersytet w Dreźnie

**prof. Andrzej Kadłuczka** (architektura, konserwacja zabytków),

0000-0001-7009-5330, Politechnika Krakowska

**prof. Tatiana Kirova** (konserwacja zabytków architektury), Politechnika w Turynie

**prof. Andrzej Koss** (konserwacja i restauracja dzieł sztuki), 0009-0006-5028-0014,

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

**prof. Kazimierz Kuśnierz** (historia urbanistyki, konserwacja zabytków),

0000-0001-6703-5695, Politechnika Krakowska

**prof. Dominika Kuśnierz-Krupa** (historia urbanistyki, konserwacja zabytków),

0000-0003-1678-4746, Politechnika Krakowska

**prof. Jadwiga Łukaszewicz** (konserwacja i restauracja dzieł sztuki),

0000-0003-0049-8171, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

**prof. Piotr Marciniak** (architektura, urbanistyka, historia), 0000-0002-4404-1184,

Politechnika Poznańska

**prof. Anna Marciniak-Kajzer** (archeologia), 0000-0003-1346-9652,

Uniwersytet Łódzki

**prof. Claudio Modena** (konstrukcje), 0000-0001-7289-6879, Uniwersytet w Padwie

**prof. Susana Mora Alonso-Muñoyerro** (historia architektury, konserwacja

zabytków), 0000-0001-6334-5194, Politechnika w Madrycie

**prof. Andre de Naeyer** (architektura), Uniwersytet w Antwerpii

**prof. Małgorzata Nowalińska** (konserwacja dzieł sztuki), Akademia Sztuk Pięknych

w Krakowie

**prof. Tomasz de Rosset** (zabytkoznawca, muzealniki), 0000-0002-0541-286X,

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

**prof. Grażyna Schulze-Głazik** (konserwacja dzieł sztuki), Akademia Sztuk Pięknych

w Krakowie

**prof. Bogusław Szmygin** (konserwacja zabytków architektury), 0000-0003-0629-4495,

Politechnika Lubelska

**prof. Guido Vannini** (archeologia), 0000-0001-7903-3961, Uniwersytet we Florencji

**prof. Maria Jolanta Żychowska** (architektura, konserwacja zabytków),

0000-0002-2829-0172, Politechnika Krakowska

Czasopismo jest wydawane drukiem w formacie A4 (wersja pierwotna) oraz w wersji elektronicznej. / The Journal is printed in A4 format (original version) and is available online. Na stronie internetowej dostępne są pełne wersje numerów czasopisma w formacie pdf. / Full versions of the Journal's issues are available in pdf format.

Wiadomości Konserwatorskie są indeksowane przez: POL-index (<https://pbn.nauka.gov.pl/polindex-webapp/>), BazTech (<http://baztech.icm.edu.pl/>), BazHum (<http://czasopisma.bazhum.hist.pl/>), Index Copernicus ([www.indexcopernicus.com](http://www.indexcopernicus.com)) oraz SCOPUS (od roku 2019). Journal of Heritage Conservation are indexed by: POL-index (<https://pbn.nauka.gov.pl/polindex-webapp/>), BazTech (<http://baztech.icm.edu.pl/>), BazHum (<http://czasopisma.bazhum.hist.pl/>), Index Copernicus ([www.indexcopernicus.com/](http://www.indexcopernicus.com/)) and SCOPUS (since 2019).



## Szanowni Czytelnicy,

z wielką przyjemnością oddajemy w Wasze ręce trzeci tegoroczny numer naszego czasopisma. Publikację otwiera artykuł poświęcony opisowi działań konserwatorskich i badań archeologicznych i architektonicznych przeprowadzonych na stanowisku El Darazyja w Marina el-Alamein w ramach polsko-egipskiej misji konserwatorskiej. Jest on owocem szczegółowych badań i wieloletniej pracy zespołu ekspertów z Polski i Egiptu. Autorzy artykułu podkreślają, jak istotne jest interdyscyplinarne podejście w badaniach nad dziedzictwem kulturowym, co sprawia, że misja ta stanowi wzór dla przyszłych przedsięwzięć archeologicznych na świecie. Pragniemy też zainteresować Was wyjątkowym artykułem, który opisuje przypadek ochrony dziedzictwa kulturowego i naturalnego. Na terenie miasta San Leo we włoskim regionie Montefeltro polscy naukowcy zastosowali oryginalną i innowacyjną metodę proaktywnego podejścia geotechnicznego, przewidującą zagrożenie dla dziedzictwa architektonicznego miasta i twierdzy wraz z zastosowaniem a priori środków zaradczych. W kolejnym artykule, będącym szczegółową prezentacją prac wykonanych w zespole budynków kampusu E Politechniki Wrocławskiej, autorzy zwracają uwagę na działania konserwatorskie obejmujące szerokie spektrum: od konserwacji, której celem jest stabilizacja stanu zachowania obiektu, po rekonstrukcję zniszczonych elementów architektury.

Zapraszamy do lektury, mając nadzieję, że problematyka poruszona w tym numerze czasopisma nie tylko poszerzy Waszą wiedzę, lecz także zainspiruje do dalszych poszukiwań i refleksji nad rolą, jaką odgrywają badania architektoniczne, archeologiczne i konserwatorskie w ochronie naszego wspólnego dziedzictwa. Przypominamy też przyszłym autorom artykułów o korzystaniu ze zmodyfikowanej „instrukcji dla autorów” dostępnej na stronie internetowej czasopisma ([www.wiadomoscikonserwatorskie.pl](http://www.wiadomoscikonserwatorskie.pl)), która ma na celu usprawnienie procesu przygotowania i publikacji artykułów.

Życzymy inspirującej lektury.

Redakcja

**Redaktor naczelna**  
*Editor-in-Chief*  
Barbara Zin



## Dear Readers,

It is with great pleasure that we place in Your hands the third issue of our journal this year. The issue opens with an article that describes the conservation activities and archaeological and architectural research carried out by the Polish-Egyptian Conservation Mission El Darazyja – Marina el-Alamein. It is the result of detailed research and years of work by a team of experts from Poland and Egypt. The article's authors emphasize the importance of an interdisciplinary approach in cultural heritage research, making this mission a model for future archaeological endeavors around the world. We would also like to interest You in an exceptional article that describes a case of the protection of cultural and natural heritage. At the site of the town of San Leo in Italy's Montefeltro region, Polish researchers have applied an original, innovative and proactive geotechnical approach, anticipating the threat to the town's architectural heritage and fortress with a priori countermeasures. In another article, which is a detailed presentation of the work carried out in the complex of buildings of campus E of the Wrocław University of Science and Technology, the authors highlight conservation activities covering a wide spectrum: from conservation aimed at stabilizing the state of preservation of the building, to the reconstruction of damaged architectural elements.

We invite You to peruse our journal in hope that the subject matter it discusses will not only enhance Your knowledge, but also inspire further exploration and reflection on the role of architectural, archaeological and conservation investigation and research in the preservation of our shared heritage. We also remind prospective authors to use the latest “instructions for authors” available on the journal's website ([www.wiadomoscikonserwatorskie.pl](http://www.wiadomoscikonserwatorskie.pl)), which is designed to streamline the process of preparing and publishing articles.

We wish you an inspiring read.

The Editorial Team

**Przewodniczący Rady Naukowej**  
*Chairman of the Academic Board*  
Jerzy Jasięńko



**INFORMACJA***Jacek Rulewicz*

III KONGRES KONSERWATORÓW  
POLSKICH. Komunikat Zarządu  
Głównego SKZ nr 1

7

**NAUKA**

*Rafał Czerner, Grażyna Bąkowska-Czerner,  
Piotr Zambrzycki*

Pierwsze sezony pracy i badań  
Polsko-Egipskiej Misji Konserwatorskiej  
el Darazya – Marina el-Alamein  
(architektura, archeologia,  
konserwacja)

9

*Jarosław Przewócki, Lesław Zabuski*

Proaktywne podejście geotechniczne  
do zachowania dziedzictwa kulturowego  
i naturalnego: przypadek San Leo  
we Włoszech

19

*Rafał Zieliński*

Cyfrowa rekonstrukcja pałacu w Łobzowie  
z czasów przebudowy Santiago Gucciego  
w latach 1585–1587

37

*Oksana Oleksiivna Salata, Bolesław Stelmach*  
Zbrodnia przeciwko dziedzictwu kultury  
i historii. Zniszczenie architektonicznego  
oblicza głównej ulicy Kijowa w 1941

52

*Urszula Forczek-Brataniec*

Poszukiwanie wzorców form budownictwa  
dla historycznych krajobrazów kulturowych  
na przykładzie otuliny Pienińskiego  
Parku Narodowego

59

*Janusz Krawczyk*

Karta Wenecka w świetle badań nad  
europocentryzmem konserwatorskim

73

**INFORMATION***Jacek Rulewicz*

III KONGRES KONSERWATORÓW  
POLSKICH. Komunikat Zarządu  
Głównego SKZ nr 1

7

**SCIENCE**

*Rafał Czerner, Grażyna Bąkowska-Czerner,  
Piotr Zambrzycki*

First Seasons of Work and Research  
of the Polish-Egyptian Conservation  
Mission El Darazya – Marina el-Alamein  
(Architecture, Archaeology, Conservation)

9

*Jarosław Przewócki, Lesław Zabuski*

Proactive Geotechnical Approach  
to Preserve Cultural and Natural Heritage:  
The Case of the Town of San Leo  
in Italy

19

*Rafał Zieliński*

Digital Reconstruction of Łobzów Palace  
from the Times of Its Remodeling by  
Santi Gucci in the Years 1585–1587

37

*Oksana Oleksiivna Salata, Bolesław Stelmach*  
A Crime Against Historical and Cultural  
Heritage: Destruction of the Architectural  
Image of the Main Street of Kyiv in 1941

52

*Urszula Forczek-Brataniec*

Searching for Architectural Patterns  
for Sensitive Areas: Case Study  
of the Pieniny National Park  
Buffer Zone

59

*Janusz Krawczyk*

The Venice Charter in the Light of Research  
on Conservation Eurocentrism

73

<i>Dominika Długosz</i> <i>Profanum w sacrum. Problematyka adaptacji zdesakralizowanych kościołów do nowych funkcji na wybranych przykładach w Polsce oraz w Europie Zachodniej</i>	86	<i>Dominika Długosz</i> <i>The Profane in the Sacred. Adaptive Reuse of Desacralized Churches Based on Selected Polish and Western European Cases</i>	86
<i>Agnieszka Gryglewska, Dominika Oleś</i> Zespół dawnej Szkoły Rzemiosł Budowlanych i Wyższej Szkoły Budowy Maszyn we Wrocławiu – badania, rekonstrukcja i konserwacja detalu i dekoracji architektonicznej z początku XX w.	102	<i>Agnieszka Gryglewska, Dominika Oleś</i> Complex of the Former Building Crafts School and the Higher School of Machine Construction in Wrocław: Investigation, Reconstruction and Conservation of Early-Nineteenth-Century Detail and Architectural Ornamentation	102
<i>Karolina Krawcewicz-Kotarak, Barbara Maria Gawęcka</i> Konserwacja i restauracja armarium z kościoła parafialnego św. Mikołaja i św. Konstancji w Gniewkowie	118	<i>Karolina Krawcewicz-Kotarak, Barbara Maria Gawęcka</i> Conservation and Restoration of the Armarium of the Parish Church of St. Nicholas and St. Constance in Gniewkowo	118
<i>Dobrosława Horzela</i> Ukryty kształt. Pytania o formę, funkcję i przeznaczenie obrazu Jana Wielkiego w Kurozwękach	128	<i>Dobrosława Horzela</i> A Hidden Shape: Questions about the Form, Function, and Use of a Painting by Jan Wielki in Kurozwęki	128
<i>Katarzyna Gębarowska</i> Zabytkowe altany fotograficzne – utracone dziedzictwo?	150	<i>Katarzyna Gębarowska</i> Historical Photographic Studios: A Lost Heritage?	150
<b>KSIĄŻKI</b>	168	<b>BOOKS</b>	168
<b>INFORMACJE</b>		<b>INFORMATION</b>	
<i>Konferencja</i> Troska o zachowanie dziedzictwa historycznego i artystycznego Kościoła	170	<i>Conference</i> Troska o zachowanie dziedzictwa historycznego i artystycznego Kościoła	170
<i>Konferencja</i> Wyzwania dla ochrony dóbr kultury w czasie konfliktu zbrojnego – 70-lecie konwencji haskiej	172	<i>Conference</i> Wyzwania dla ochrony dóbr kultury w czasie konfliktu zbrojnego – 70-lecie konwencji haskiej	172

## III KONGRES KONSERWATORÓW POLSKICH

Komunikat Zarządu Głównego SKZ nr 1



**W dniach 14–16 października 2025 odbędzie się w Krakowie III KONGRES KONSERWATORÓW POLSKICH. Wszystkich zainteresowanych prosimy o zaznaczenie tej daty w swoich kalendarzach.**

Pomysłodawcą oraz głównym organizatorem tego najważniejszego w kraju, odbywającego się co 10 lat spotkania branżowego jest Stowarzyszenie Konserwatorów Zabytków. To kontynuacja drogi obranej przed z górą stu laty, w czasach sprzed odrodzenia niepodległej Rzeczypospolitej.

Kongresy i zjazdy narodziły się przy okazji wystaw – zjawiska typowego dla XIX wieku. Pierwsza z wystaw światowych odbyła się wprawdzie jeszcze w roku 1751 w Londynie, jednak za pierwszą prawdziwie międzynarodową imprezę światowej rangi uznawana jest Great Exhibition w londyńskim Crystal Palace (1851). Celem wystaw krajowych i światowych było zaprezentowanie nowości cywilizacyjnych w czasach przedaudiowizualnych, zademonstrowanie poziomu wiedzy i możliwości technicznych. Wystawy były hybrydą dzisiejszych targów handlowych i spotkań reklamowych. I były zjawiskiem powszechnym. Świat lubił się chwalić. Podziwiać i być podziwianym.

Dziewiętnastowieczne wystawy obrastały dodatkowymi praktykami, takimi jak tworzenie przewodników, planów i katalogów; na najdalszą prowincję wędrowały relacje prasowe, listy, telegramy, pocztówki. Towarzyszące wystawom konferencje, kongresy, spotkania specjalistów z różnych ośrodków akademickich stanowiły też wyczekiwane wydarzenie towarzyskie. Szybko jednak wyodrębniły się, by nie zostać taką samą atrakcją jak „sprzęty domowe z fabryk wiedeńskich, biżuteria niesłychanej wartości, porcelana, lampy, świece stearynowe mediolańskie, futra rosyjskie, posągi, cztery obrazy Jana Matejki, płody przemysłu rolniczego i fabrycznego, chaty wiejskie z różnych krajów, pomnik Sobieskiego z cukru tratującego Turków” [relacja w „Tygodniku Mód i Powieści” 1873, nr 22].

Świat ochrony zabytków – a XIX stulecie to czas formowania się nowoczesnych poglądów konserwatorskich w Europie, w tym także w Polsce – nie mógł pozostać wobec tego powszechnego trendu obojętny. Zwłaszcza że doceniano wartość kolegialnej dysputy i wspólnego formułowania wniosków. Na zjeździe historyków sztuki w Wiedniu w roku 1873 próbowano opracować zasady postępowania w konserwacji dzieł sztuki. W 1883 na Kongresie Inżynierów i Architektów w Rzymie zatwierdzono wytyczne konserwatorskie dla

budowli. To, że głos decydujący mieli w tej kwestii inżynierowie, nikogo nie bulwersował. Na tematy konserwatorskie śmiało wypowiadał się I i II Zjazd Techników (w Krakowie w 1882 i we Lwowie w 1886).

Konferencja Konserwatorska w Warszawie w roku 1909, zorganizowana przez Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości, miała już sprecyzowane cele, ale prawdziwym przełomem był I Zjazd Miłośników Zabytków Ojczystych w Krakowie, zwołany 3–4 lipca 1911 przez Grono Konserwatorów Galicji w celu „wymiany myśli i zapatrywań oraz ustalenia obowiązujących zasad konserwacji zabytków, wzorem innych państw europejskich” [P. Dettloff, *Z dziejów zjazdów konserwatorskich w Polsce. W stulecie I Zjazdu Miłośników Zabytków Ojczystych*, „Ochrona Zabytków” 2010]. W zjeździe uczestniczyli przybysze z trzech zaborów. Zaprezentowano wystąpienia poświęcone ochronie i konserwacji zabytków, toczono zajadle dyskusje. Referaty i głosy w dyskusji opublikowano w Pamiętniku I Zjazdu Miłośników Ojczystych Zabytków, będącym pierwszym w dziejach polskiego konserwatorstwa zbiorem materiałów pokonferencyjnych wydanych drukiem.

I Zjazd miał charakter społeczny, środowiskowy, inny niż późniejsze (po roku 1918) zjazdy Rady Konserwatorów, zwoływane z inicjatywy Wydziału Zabytków i Muzeów przy Ministerstwie Sztuki i Kultury (a po jego likwidacji przy Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego). Była to kontynuacja spotkań urzędowych, jak Kongres c.k. Konserwatorów Zabytków w Krakowie (1888), II Zjazd Konserwatorów Galicyjskich we Lwowie (1890) i III Zjazd Konserwatorów Galicyjskich w Krakowie (1891).

Na forum II zjazdu Włodzimierz Demetrykiewicz domagał się od Sejmu Krajowego „reformy ustawodawczej w trzech kierunkach: „I. w kierunku prawa, nakładającego na właścicieli zabytków pewne ograniczenia swobodnego rozporządzania temi pomnikami; II. w kierunku uregulowania strony finansowej konserwatorstwa; oraz III. w kierunku nowej organizacji i wyposażenia urzędów konserwatorskich władzą wykonawczą” [W. Antoniewicz, *Włodzimierz Demetrykiewicz a konserwatorstwo zabytków*, „Ochrona Zabytków Sztuki”, Warszawa 1930–1931, R. I, z. 1–4]. Na III zjeździe prof. Michał Sokołowski wspierał go, głosząc:

„Wszelkie odezwy, pouczenia itp. środki, apelujące do dobrej woli, są raczej złudzeniem, jak uczy wielokrotne i długoletnie doświadczenie”. W Polsce Ludowej organizatorem konferencji była przeważnie instytucja państwowa, podlegająca Ministerstwu Kultury i Sztuki.

II Ogólnopolski Zjazd Konserwatorów odbył się 3–5 listopada 1927 w Warszawie z inicjatywy Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości. Miał podsumować osiągnięcia niepodległej Polski oraz wskazać najważniejsze potrzeby. Na kolejną społeczną inicjatywę trzeba było czekać do października 1985, kiedy krakowskie oddziały Stowarzyszenia Konserwatorów Zabytków i Polskiej Akademii Nauk (Zespół Dziejów Kultury Krakowa Instytutu Historii) zwołały II Zjazd Miłośników Zabytków Ojczystych. Ale impreza ta była lokalna.

Pierwszy po II wojnie światowej I Kongres Konserwatorów Polskich zorganizowaliśmy w roku 2005 w Warszawie w Pałacu Kultury i Nauki. Zakończony został rezolucją uchwaloną na podstawie zgłoszonych podczas dyskusji wniosków i postulatów. II Kongres Konserwatorów Polskich zorganizowaliśmy wspólnie z naszymi partnerami w roku 2015 w Warszawie i Krakowie. W przeddzień sesji plenarnej odbyło się w Warszawie kilkanaście paneli dyskusyjnych w siedzibach partnerów Kongresu. Warszawską część II Kongresu również zakończyła się przyjętą na posiedzeniu plenarnym rezolucją. Krakowskiej części Kongresu towarzyszyły dyskusje przy okrągłym stole z udziałem zagranicznych gości.

Jednak taka formuła kongresu, ciekawa i żywa, pozostawiała pewien niedosyt. Kongres to zbyt mało czasu na wyczerpującą dyskusję o szczegółowych problemach czy postulowanych rozwiązaniach. Przed III Kongresem Zarząd Główny SKZ, chcąc umożliwić przeprowadzenie pogłębionej debaty w najistotniejszych obszarach tematycznych, podjął decyzję, że obrady będą się odbywały w 19 tematycznych zespołach eksperckich. Na czele paneli eksperckich stanęli powszechnie cenieni w naszym środowisku specjaliści, którzy dopraszali wybrane osoby do pracy w zespołach. W sprawach organizacyjnych i finansowych wsparły nas instytucje partnerskie, na czele z Narodowym Instytutem Dziedzictwa, który po transformacji przejął zobowiązania Narodowego Instytutu Konserwacji Zabytków.

A oto zespoły eksperckie:

#### **System i prawo ochrony dziedzictwa kultury**

Przewodniczący: prof. dr hab. Piotr Dobosz

#### **Współczesne doktryny i pryncypia konserwatorskie**

Przewodniczący: prof. dr hab. Bogusław Szmygin

#### **Współczesne uwarunkowania działalności urzędów konserwatorskich**

Przewodniczący: dr Dariusz Kopciowski

#### **Finansowanie prac konserwatorskich oraz ulgi podatkowe**

Przewodniczący: dr Jakub Chowaniec

#### **Relacja inwestor–służby konserwatorskie**

Przewodniczący: mgr inż. Jadwiga Kosińska

#### **Zadania i kompetencje samorządów w ochronie zabytków i opiece nad zabytkami**

Przewodniczący: dr Piotr Calbecki (marszałek kujawsko-pomorski)

#### **Ochrona dziedzictwa w polityce przestrzennej**

Przewodniczący: prof. dr hab. inż. arch. Dominika Kuśnierz-Krupa

#### **Konserwacja zabytków jako proces interdyscyplinarny – nowoczesne technologie w obiektach zabytkowych**

Przewodniczący: dr hab. inż. arch. Marcin Furtak, prof. PK

#### **Rola ekspertów w procesie inwestycyjnym**

Przewodniczący: dr Michał Laszczkowski

#### **Rola archeologii w ochronie zabytków**

Przewodniczący: dr hab. Artur Różański, prof. UAM

#### **Specyfika ochrony, konserwacji i wykorzystania zabytków postindustrialnych**

Przewodniczący: mgr Mariusz Czuba

#### **Znaczenie powszechnej edukacji w ochronie i promocji dziedzictwa kultury**

Przewodniczący: mgr Paweł Jaskanis

#### **Kultura – Natura**

Przewodniczący: prof. dr hab. inż. arch. Zbigniew Myczkowski

#### **Kształcenie akademickie**

Przewodniczący: dr hab. Joanna Kucharzewska, prof. UMK

#### **Kształcenie zawodowe, szkolenia rzemieślnicze**

Przewodniczący: mgr Jerzy Szałygin

#### **Certyfikowanie uprawnień do prac przy obiektach zabytkowych**

Przewodniczący: mgr Jerzy Szałygin

#### **Organizacje społeczne i ich rola w ochronie dziedzictwa**

Przewodniczący: mgr Katarzyna Sikora-Święch

#### **Ochrona dziedzictwa kultury na wypadek szczególnych zagrożeń**

Przewodniczący: mgr Krzysztof Sałaciński (MKiDN – Polski Komitet Doradczy RM, Polski Komitet „Błękitna Tarcza”)

Dodatkowo swoje wnioski przygotowuje Ogólnopolska Rada Konserwatorów Dzieł Sztuki ZPAP.

Jedne panele obradują od dawna, inne zaczną swe posiedzenia wraz z nowym rokiem akademickim. Pierwsze ruszyły panele zajmujące się kształtowaniem systemu i prawem ochrony dziedzictwa kultury oraz wzajemnymi relacjami ochrony wartości przyrodniczych i kulturowych.

Jacek Rulewicz, Prezes Zarządu Głównego Stowarzyszenia Konserwatorów Zabytków



Rafał Czerner\*

orcid.org/0000-0002-7567-4902

Grażyna Bąkowska-Czerner\*\*

orcid.org/0000-0002-8623-6545

Piotr Zambrzycki\*\*\*

orcid.org/0009-0002-8623-6545

## First Seasons of Work and Research of the Polish-Egyptian Conservation Mission El Darazya – Marina el-Alamein (Architecture, Archaeology, Conservation)

## Pierwsze sezony pracy i badań Polsko-Egipskiej Misji Konserwatorskiej el Darazya – Marina el-Alamein (architektura, archeologia, konserwacja)

**Keywords:** Egypt, Hellenistic-Roman architecture, archaeology, conservation, town, residential house, cistern, Second-World-War military structures

**Słowa kluczowe:** Egipt, architektura hellenistyczno-rzymska, archeologia, konserwacja, miasto, dom mieszkalny, cysterna, struktury militarne z II wojny światowej

### Introduction (by Rafał Czerner)

From September 28–30, 2021, and from May 10 to June 2, 2022, the first two seasons, the Polish-Egyptian Conservation Mission worked at the site of the Hellenistic and Roman settlement of El Darazya (or Dresieh).<sup>1</sup> The conservation work carried out by the mission was accompanied by studies and research of preserved architectural relics and archaeological research, the results of which we also present. The site, today at the heart of the modern tourist resort of Marina el-Alamein, is located on the Mediterranean coast in the middle of the Arabs Gulf, known in ancient times as Bay of Plinthine, on ancient trade routes [Paprocki 2019, p. 195, map 11] 100 km west of Alexandria, the Ptolemaic capital (Fig. 1). This is another archaeological site under investigation in the Marmarica region.

Egyptian archaeologists from the Archaeological Area of Marina of the Supreme Council of Antiquities preserved the ancient ruins during the construction of a tourist settlement and salvage surveyed them in 2006. However, they were already known to travelers in the first half of the nineteenth and in the twentieth centuries, notably Jean Raimond Pacho [1827, pp. 13–18] and Anthony De Cosson [1935, pp. 123–126]. It still remains to be established whether they should also be identified with the Derrhis mentioned in descriptions of the coast written by ancient geographers [Bąkowska-Czerner, Czerner 2023, pp. 456–458]. Some remarks by Strabo [*Geographia*, XVII, 1,14; Jones 1949] and Claudius Ptolemaeus [*Geographia*, IV, 5, 6; Müller 1901] may have referred to them. The closest we can come to identifying Darazya with Derrhis is *Stadiasmus Maris Magni* [Müller 1855, pp. 427–514]—a descrip-

\* Professor, Wrocław University of Science and Technology, Faculty of Architecture

\*\* Ph.D., Assistant Professor, Jagiellonian University, Centre for Comparative Studies of Civilisations

\*\*\* Ph.D., Academy of Fine Arts in Warsaw, The Inter-Academy Institute of Conservation and Restoration of Works of Art

\* prof., Politechnika Wroclawska, Wydział Architektury

\*\* dr, Uniwersytet Jagielloński, Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji

\*\*\* dr, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Międzyuczelniany Instytut Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki

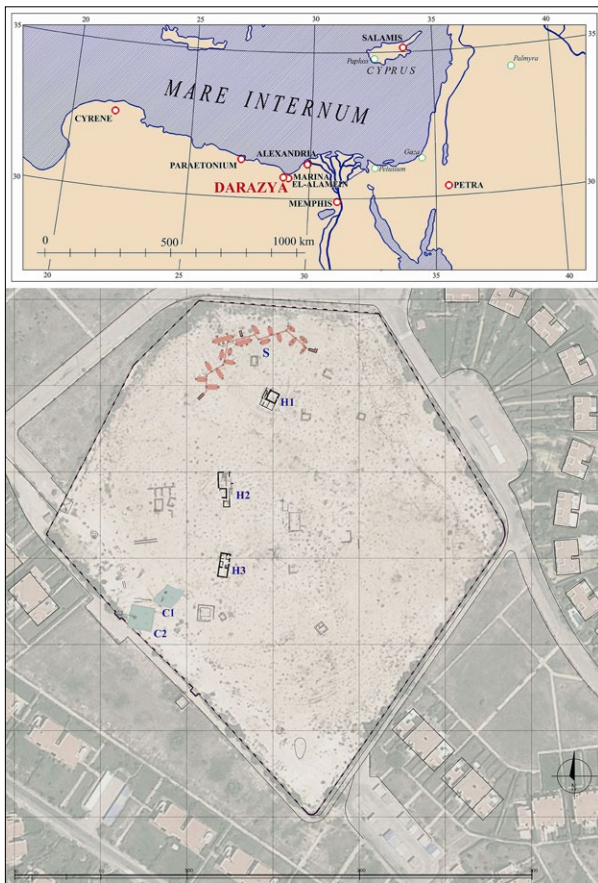
**Cytowanie / Citation:** Czerner R., Bąkowska-Czerner G., Zambrzycki P. The first seasons of work and research of the Polish-Egyptian Conservation Mission el Darazya – Marina El Alamein (architecture, archaeology, conservation). *Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation* 2024, 79:9–18

**Otrzymano / Received:** 29.03.2024 • **Zaakceptowano / Accepted:** 14.06.2024

**doi:** 10.48234/WK79MISSION

Praca dopuszczona do druku po recenzjach

Article accepted for publishing after reviews



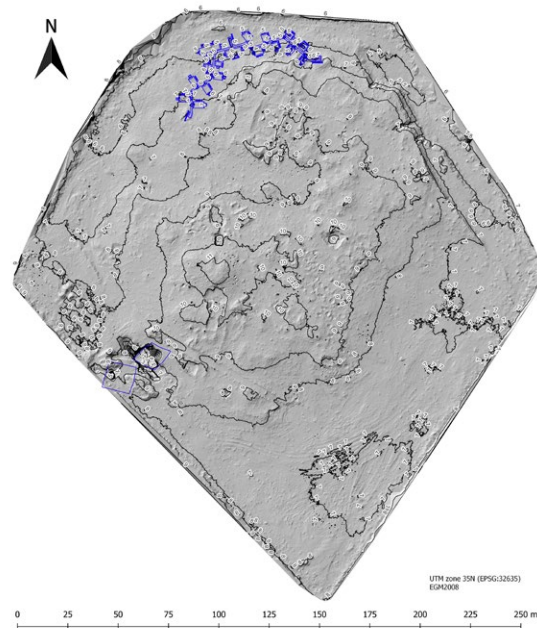
*Fig. 1. Top: the location of Darazya in the eastern Mediterranean; drawing by R. Czerner; bottom: site plan with highlighted structures: H1–H3 – houses; C1, C2 – cisterns; S – shelters from the Second World War; drawing (using Google Earth) by S. Poplawski. Ryc. 1. Na górze: lokalizacja Darazyi we wschodniej części Morza Śródziemnego; rys. R. Czerner; na dole: plan stanowiska z zaznaczonymi strukturami: H1–H3 – domy; C1, C2 – cysterny; S – schrony z II wojny światowej; rys. (na tle fotografii z Google Earth) S. Poplawski.*

tion of sailing by an anonymous author from the second half of the third century, confirming the functioning at this site of a summer anchorage with water.

The site's focal point of interest in terms of conservation and future exhibition is the remains of an ancient settlement from Hellenistic-Roman times. This includes relics of residential houses, and possibly other above-ground structures and underground cisterns. The present site probably covers the southern areas of the ancient town. A complementary theme is the well-preserved remnants of underground military structures from the Second World War, from 1941–1942 (Fig. 1).

### Materials and methods (by Rafał Czerner)

This paper is based on original field research and studies. The authors are members of the Polish-Egyptian Conservation Mission El Darazya – Marina el-Alamein and participated in the first seasons of its work in September 2021 and May 2022. Over the period of 1996–2018, they also participated in and co-directed



*Fig. 2. Digital terrain model of the Darazya site with contours and layout of the underground structures; by B. Ćmielewski. Ryc. 2. Cyfrowy model terenu stanowiska Darazya z warstwicami i układem podziemnych struktur; oprac. B. Ćmielewski.*

the then-functioning Polish-Egyptian Conservation Mission at the nearby Marina el-Alamein archaeological site. The ancient town and necropolises, whose remains are preserved there, offer a direct reference and analogy for the studies presented here that have recently been undertaken at El Darazya, focusing on the architecture, building techniques, culture, beliefs and life of the inhabitants. The mission where the present authors formerly worked carried out a program of protection and conservation of the site and architectural relics, while also performing architectural and archaeological research. Analysis of the results of analogous work carried out at El Darazya, the relics uncovered as well as comparative studies referred primarily to the neighboring site of Marina el-Alamein and other cities in the region constitute the main research method and the basis for understanding the ancient town, particularly its architecture. The authors' personal experience of the research carried out at both sites is of particular importance.

In the first seasons, geodetic surveying measurements, architectural and archaeological research, and conservation work were conducted at the site using, among others, the Seek thermal Pro thermal imaging camera. The mortars were observed under a Levenhuk DTX 500 Mobi microscope at X20–200 magnification.

### Results

The mission focused on the conservation and investigation of selected ancient structures as well as documentation. This was supplemented by reconnaissance of the site and the relics located there, while also grad-

ually ordering and organizing the area. Several operations were performed.

The main focus was the investigation and maintenance of house H1. Structures marked as H2 and H3, two cisterns (C1, C2) and structures from the Second World War were also initially described.

### Geodetic measurements (by Bartłomiej Ćmielewski)

Nine geodetic points were established. We chose one of the points as the first one and determined its coordinates using the GNSS-PPP method (based on 5 hours of observation). It was then used as constant for creating a net of the GNSS vectors between successive points. In the next step, the vectors were calculated and adjusted to create a spatial network of points. These were used for traditional land surveying and georeferencing photogrammetry projects. Then, the surveys were successively taken using a 3D camera combined with distance measuring sensor, respectfully to a network of control points. This made it possible to collect spatial data describing the site in terms of elevation (Fig. 2), and also indicated the location of some underground structures—shelters, cisterns.

### Studies on House H1 and conservation of its remains

The preserved relics of this house were the first to be selected for research and conservation with the idea of developing methods and techniques for future work on other objects at the site.

#### Architectural research (by Rafał Czerner)

Within the scope of preparing the conservation and cleaning of the house's relics, the study and analysis of the preserved remains of this structure commenced in the first season was continued in 2022 (Fig. 3). This architectural and complementary archaeological research was also continued during the conservation period.

The investigation found that the house functioned as an oikos-type residential house—i.e., with a main reception hall organizing its layout. The house consisted of several rooms. Apart from the oikos hall (1), the following spaces led from it: from the west, a stairwell (2, 4–6) and three interconnected rooms (7–9) from the south. Two entrances from the north led to the main hall and a stairwell from the rest of the house, which has not yet been fully explored. Therefore, the extent of the next rooms from the north (3 and 10) and the question of whether this was also the boundary of the building remains undetermined.

The remains of the main hall measuring 5.14 m (north–south) by 4.94 m have walls 0.76 m thick, built from rubble masonry, bonded with clay and plastered with lime mortar. In the northern wall, the remains of a central entrance were discovered—1.61 m wide, framed with limestone blocks, preserved to a height of

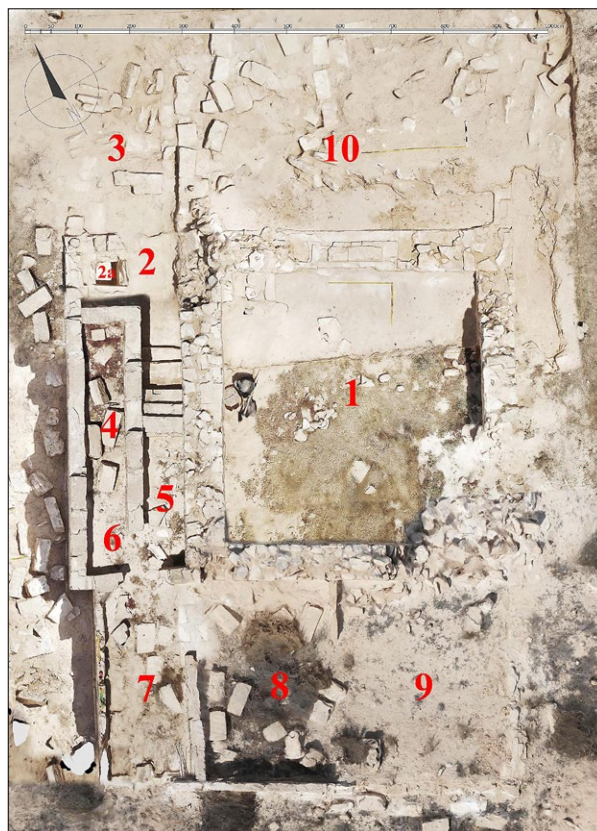


Fig. 3. House H1, topographic photoscan with room indications; by S. Popławski.

Ryc. 3. Dom H1, fotoskan topograficzny z oznaczeniem pomieszczeń; oprac. S. Popławski.

one layer, the upper layers having collapsed. A stone threshold has survived with a middle section raised by about 0.1 m, 0.36 m wide and with traces of unpreserved jambs at its ends. They would narrow the passage by 0.3 m on each side. The single entrance ran from another hall (10) or a courtyard of the same width and similar size as the oikos. The lower layers of the eastern and western walls, constructed from limestone ashlar have been preserved. In the oikos hall, the remains of a floor made of limestone rubble has survived.

The hall was rebuilt and described layout is secondary. The original entrance, later bricked up and whose remnants are preserved, was located in the middle of the eastern wall. It was 0.94 m wide, narrowed from the east to 0.75 m by jambs. Opposite, in the western wall, there was a niche (about  $0.7 \times 0.55$ – $0.66$  m and 0.4 m deep), also later bricked up. The relic of another niche added to the north wall at the west corner, made from limestone ashlar, also comes from the remodeling phase.

Three rooms (7–9) in the southern part of the house (from the west:  $1.54 \times 3.9$  m,  $2.53 \times 3.9$  m and  $3.3 \times 3.9$  m) had walls made from limestone slabs, 0.18 m thick, partially preserved. The relic of a passage between rooms 8 and 9 was discovered. The floors in the rooms were made from limestone slabs.

Technologically speaking, the most intricate was a two-flight stairwell ( $3.82 \times 1.9$  m, with a vestibule 1.06



Fig. 4. House H1, vestibule 2; photo by R. Czerner.  
Ryc. 4. Dom H1, przedsionek 2; fot. R. Czerner.

× 1.9 m), added to the main hall from the west during the secondary phase. Its walls are made of regular limestone ashlars. The entrance to it and to the stairs starting in the eastern flight led from the north. Alongside, in the northwest corner of the vestibule (2), a casing of a square well opening (0.44 × 0.45 m), possibly with the function of a latrine, made of limestone slabs, with a depth of 0.84–0.95 m, was discovered, from which a canal led northwards at the bottom, perhaps towards an underground reservoir, probably a cloaca. (Fig. 4). The floor in the vestibule was made from limestone slabs.

Rich relics of the stairs have been preserved. The first six steps were made of limestone slabs set on a sand and rubble bed, closed at the back with a vertical wall. The steps were 0.18 m high, 0.25 m deep, while the width of the flight was less than 0.8 m. Successive slabs of steps overlapped each other by about 0.04 m. The upper part of the first flight of stairs was made from a supporting wooden structure. Grooves were cut into the walls where it was embedded. However, the steps in this part were also made of stone slabs. In this part of the room (5), 8 complete sets were found.

The Greek-tradition layout of the two-story oikos-type residential houses and the building technology would seem to indicate that the settlement should be dated to Ptolemaic-Roman times, on the basis of analogies, primarily with a nearby ancient city dating from

the mid-second century BCE to the fourth century CE at the Marina el-Alamein site that has been identified as the Antiphræ or Leucaspis mentioned by the geographers. Archaeological objects and the characteristic geometric forms of relics of architectural decoration also provide confirmation [Bąkowska-Czerner, Czerner 2019, pp. 19–39].

#### Archaeological finds (by Grażyna Bąkowska-Czerner)

Archaeological research was also carried out as part of the conservation works. A surface survey was conducted in 2021, which distinguished various stone structures, fragments of architectural decoration and ceramic assemblages. The sherds represent various kinds of pottery, from storage vessels to tableware. These include Egyptian and imported wares. A relatively large amount of Cypriot Sigillata, belonging mostly to the first, second and early third century CE horizon, was noticed. Several stone vessels were also discovered. Some fragments of architectural decoration indicate the existence of cult niches, as in the houses at the archaeological site of Marina el-Alamein [Czerner 2009, pp. 40–41, 112–113, Fig. 55–60, 64, 73, Pl. XVI; Bąkowska-Czerner, Czerner 2017, pp. 142–144]. The presence of domestic cults is also confirmed by recovered fragments of small decorated altars [Czerner 2024, 13–14].

The conducted conservation work in house H1 required archaeological supervision. In room 1, the entire northern wall was cleaned. A layer of rubble and clean, loose sand was removed, also revealing a part of floor at the northern wall. Several fragments of large stone slabs were discovered. In the north-western corner of the room, a stone structure was exposed, which still requires cleaning. Approximately 0.05–0.02 m above the floor lay a few sherds of cooking ware, amphorae and a glass part of a glass vessel. On the other side of the wall in room 10, several small fragments of pottery and glass vessels were discovered, as well as some animal bones. Near the northeastern corner, under stone ashlar and stones from a broken wall, an oil lamp was found in a layer of clean sand. This is an Egyptian oil lamp, probably of Alexandrian production, with radial decoration, dated to the second century CE [Chrzanowski 2019, pp. 258–257]. Nearby a fragment of a large glass vessel also lay, along with sherds of Cypriot Sigillata bowls, amphorae and kitchenware. A piece of roof tiling and the remains of burnt wood were also discovered there.

The stairwell was also cleaned. A bronze coin, unfortunately illegible, was found in a layer of dense sand (approx. 0.70 m below the floor) in a well (2a) along with fragments of pottery (e.g., the rim of a terra sigillata jug), a small piece of iron, animal bones, as well as a small marble slab and a stone – perhaps used as a grinder.

Room 5 contained stone blocks (steps) from the construction of the stairs. Below, under a layer of hard earth, the foundations of the stairwell wall and the western and southern wall were unearthed. They were added to the western wall of room 1. During the work,

many pottery sherds, including ‘pinched handle’ amphorae, cooking ware, Cypriot Sigillata bowls and jugs were found along with glass vessels (some decorated) and a small fragment of an oil lamp, as well as animal bones and some damaged pieces of iron nails that may have been used in the construction of the stairs. The artefacts recovered during the exploration in the lower layers in this room, originate from the late first to the second century CE period.

Room 6 has not been explored. However, a fragment of a Kapitän II amphora was observed in the profile to be lying above the floor. These amphorae can also be found in the nearby Marina el-Alamein [Majcherek 2007, pp. 16–18, Fig. 3, no. 19–22], among others in the H1 and H10E houses.

The foundations and remains of the walls of rooms 7, 8 and 9 were also cleaned. Fragments of pots were discovered (including amphorae, kitchen utensils, a frying pan, terra sigillata, as well as faience and glass vessels). Exposing the foundations of the wall between rooms 8 and 9 at the location of the door opening, some small fragments of burnt wood were found—perhaps the remains of a burnt wooden threshold.

During the work, two bronze coins were discovered on the surface, unfortunately extremely damaged.

#### The state of preservation of the walls of house H1 before conservation work (by Wiesław Grzegorek)

The walls of the main hall (1) remained in parts up to a height of 1.5–1.6 m: the southern one without the eastern corner, the western one without the northern corner, and the central part of the eastern wall. The walls of the stairwell survived to a height of 3–5 layers, and the walls of the rooms from the south (7–9) stood fragmentarily up to a height of 1 layer. Collapsed slabs that once belonged to them were exposed here directly next to the foundations on both sides of the walls. Similarly, numerous stone blocks were unearthed at the western wall of the stairwell.

#### Conservation and partial restoration of the walls (by Rafał Czerner and Wiesław Grzegorek)

First of all, the walls of the main reception hall, (1) were made of rubble masonry, which had been subjected to considerable damage and in some parts were demolished, thus requiring urgent securing and partial restoration (Fig. 5). The northern wall of the room along with both corners and sections of the walls—western (up to a height of about 1.5 m) and eastern (up to about 0.9 m)—was rebuilt with the use of historic material (partially gathered in heaps). They were also reconstructed from the original limestone ashlar of the entrance opening located in this wall, westwards to a height of four layers, and eastwards to three.

The stones were placed on the mortar along the outer and inner faces, and the central part of the wall between them was filled with smaller stones. The facing stones were selected so that their outer surface was patinated “yellow,” as it were, and hard. After the stones



Fig. 5. House H1 before and during conservation; photo by R. Czerner.

Ryc. 5. Dom H1 sprzed i z czasu konserwacji; fot. R. Czerner.

had been laid, they were pointed with mortar. Every so often, the wall was raised in steps to break the monotony. The walls have not yet been topped with mortar crowns or small stones, because these walls will be raised in upcoming seasons.

Walls made of ashlar and stone slabs were also subjected to conservation. Within the stairwell, on its outer western wall, stone blocks originally part of it were arranged at its base. Large defects were filled in the ashlar of the outer, lower layer of the wall. In a complex of 3 rooms on the south side (7–9), the top part of the foundations was cleaned. Some overturned stone slabs lying along the walls were placed on mortar on the foundation to a height of one full layer, closing the outline of the western and middle rooms.

A type of mortar was used in the work, consisting of white cement, lime and sand in a proportion of 1:2:6.

#### Restoration of the flight of stairs (by Piotr Zambrzycki)

In line with the methodology adopted for the entire site, a decision was made to preserve the original parts and supplement where necessary on the basis of anastylosis. In the case of the stairwell, this was limited to securing the historical plasters with bands and conservation of the flight of stairs along with essential reconstruction of gaps.

Until present, this structure had remained in a poor state of repair. Out of the six surviving first risers of the lower section, the third was missing, and the two above were cracked and sunken. In order to secure and



Fig. 6. House H3, topographic photoscan; by S Popławski.  
Ryc. 6. Dom H3, fotoskan topograficzny; oprac. S. Popławski.



Fig. 7. House H2, topographic photoscan; by S Popławski.  
Ryc. 7. Dom H2, fotoskan topograficzny; oprac. S. Popławski.



Fig. 8. Underground cisterns C1 and C2; photo by P. Zambrzycki, S. Popławski.  
Ryc. 8. Podziemne cysterny C1 i C2; fot. P. Zambrzycki, S. Popławski.

clarify the form of the stairs, it was decided to reconstruct the missing riser. To obtain an effect consistent with the original, the stone was processed by hand via techniques analogous to ancient methods. It was also necessary to temporarily dismantle the fourth and fifth risers. The new riser was installed in the flight of stairs on a lime-cement mortar.

#### Conservation and repair work on the plaster and walls (by Anna Selerowicz)

The integrity of mortar and plaster is threatened by adverse weather conditions, including strong winds, rainfall, increased salinity, direct sunlight or vegetation growing on the crowns of the walls. As a result of these factors, historical plasters were damaged in a number of ways in the form of local structural degradation, detachment from the face of the walls, partial fragmentation or surface chipping.

A serious challenge is posed by the in situ protection of the remains of external plaster on the walls, due to its particularly difficult conditions of exposition. Single-layer plaster with a relatively smooth surface and no traces of painting decorations have survived to this day. Damage in the form of chipping or local powdering of the mortar has mainly resulted from salt migration and weakening of the wall structure.

At the present stage of work, the main aim was to secure the edges of the plaster with bands made of mineral mortar modified with acrylic resin. The operational

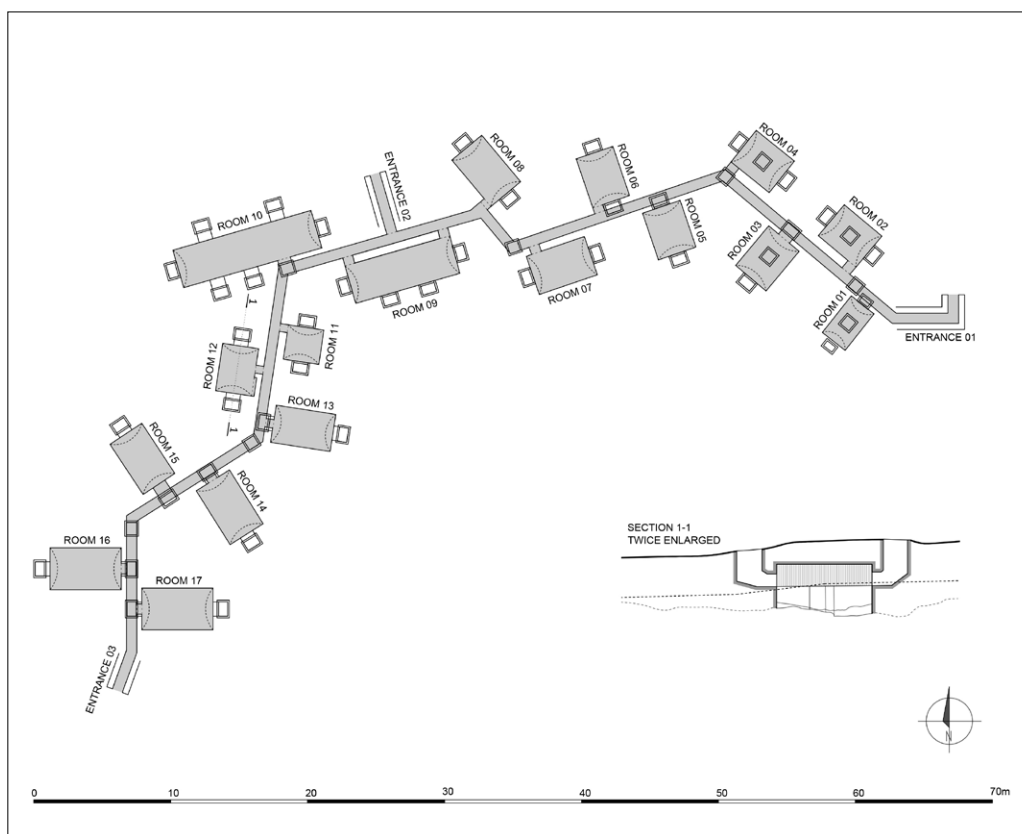


Fig. 9. Map of underground structures from the Second World War; drawing S. Popławski.  
Ryc. 9. Plan podziemnych struktur z II wojny światowej; rys. S. Popławski.

scheme was based on the experience gained from over a dozen seasons of work at the neighboring Marina el-Alamein site. The objective was to strengthen the adhesion of plasters to the wall substrate and secure the edges of the detached fragments, at risk of further degradation. Structural repair of the actual walls was also a key element.

The plaster surface and the detached edges were cleared of loose dirt, sand, and small fragments of stones and dust. The walls were dampened with water, then the loose plaster fragments were fortified with a 5% aqueous solution of Primal AC33 while the stratified and crumbling layers were consolidated with a 2% solution of the same preparation. Minor plaster defects were supplemented with lime-cement mortar with the addition of brick powder and a small amount of 5% water solution of Primal AC33 (as a plasticizer). An addition of milled brick enhanced the water-repellent properties of the mortars. The edges of the detached plaster were secured in the same way.

Larger damages to the plaster and losses in the lower parts of the walls were repaired using mineral mortar in a ratio of 1:2:6 (white cement, lime and sand). Large gaps in the wall in critical places were repaired by inserting stones, imitating the original layout.

The archaeological objects found were also cleaned and conserved.

Architectural and archaeological research of the partially cleaned structure indicates an oikos-type house that was rebuilt at least once. Artefacts discovered in

the building have been dated to the first and second centuries. Conservation work consisted of reconstructing and protecting the building's walls, stairs and plaster. The aim of further research will be to determine the size of the house and the phases of reconstruction and then to date them.

#### Research, analysis and documentation: Ordering and organizing relics of the remaining structures

##### Research on houses H2 and H3 (by Rafał Czerner)

A preliminary analysis of the relics of these houses was conducted in 2021. In the next season, a topographic survey of the remains of both structures was made via the photo-scanning method. H3 is an oikos-type house with a main reception hall to the south, open with a wide entrance onto a courtyard surrounded by four smaller rooms to the west and north. Two entrances to the house were from the east (Fig. 6). House H2 appears to have a more developed use (Fig. 7). While studying the house, some relics of a small added-on structure were found, adjacent to the lower part of the column preserved in situ (up to a height of about 1.5 m). A fragment of architectural decoration that may have come from the top of a wall aedicula was also found, reused as material in a wall made of broken stone. The area of house H3 was decluttered, arranged and cleared in preparation for future conservation.

Water installations and cisterns (by Szymon Popławski)



*Fig. 10. Top: fragment of plaster from the eastern wall of the stairwell in H1 house, image at X20 magnification; bottom: fragment of the mortar pointing the ashlars from the western wall of the stairwell, house H1, X200 magnification; photo by P. Zambrzycki.*

Ryc. 10. Na górze: fragment tynku ze wschodniej ściany klatki schodowej domu H1, obraz w powiększeniu x 20; po prawej: fragment zaprawy ze spoiny bloków z zachodniej ściany klatki schodowej, dom H1, powiększenie x 200; fot. P. Zambrzycki.

In the southern part of the site, an underground cistern designed as C1 identified by Egyptian archaeologists in 2006, was studied by the mission during its first seasons (Fig. 8). Another cistern designed as C2 was discovered in 2022 fully preserved underground. The channel leading to its inlet from an above-ground pool was also identified. Similar cisterns are known from the Marina el-Alamein site [Bentkowski 1991, pp. 20–23].

Cistern C1 carved into the limestone bedrock is about 4–5 m high and its plan represents an irregular quadrangle with walls ranging from about 10.4 to 12 m long. Its ceiling is supported by two pillars. The vertical shaft of the well and the remains of the channel supplying water to it have been preserved. The southern wall of the cistern was destroyed during earthworks related to the construction of a modern road, which was abandoned as a result.

Cistern C2, similar to a square in layout, measures approximately 13.42 × 13.5 × 4.8 m. It was completely carved into the parent limestone. Its ceiling is supported by four unevenly spaced pillars. The inlet to the tanker from the top is located on the east–west axis, one quarter of its length from the western wall. In the lower part of the cistern stands a circular bench 0.35–0.95 m wide and 3.0 m high above the bottom of the tank.

To the west of the cistern ran a limestone channel,

whose eastern end ended at the inlet of the cistern about 1.65 m below ground level, while the western end began in a walled basin above ground. The canal was built in cross-section from four slabs, one on the bottom, two vertical, and one covering the whole. The remains of channels near cistern C1, identified in the previous season, were constructed in a similar way. The basin measuring 2.10 × 1.75 m was made from limestone ashlars. Its depth as currently preserved is about 0.70 m. Both cistern C2 and the system of channels running into it and the basin show signs of reuse, most probably in the twentieth century.

#### Remaining military structures from the Second World War (by Szymon Popławski)

The relics of structures from the Battle of El Alamein preserved at the site were distinguished as a result of 3D prospecting, photo-scanning and then field surveying. A total of 17 underground rooms were revealed, connected by a shared corridor with three entrances from the ground level (Fig. 9). In addition, the remains of three small structures have been noted on the surface, one of which has survived in fairly good condition.

The underground complex was built of limestone blocks and covered with reinforced concrete coatings poured over corrugated sheet formwork. The corridors are topped with a flat ceiling, while the halls are vaulted. Each room is illuminated and ventilated by openings located in the gable walls of the rooms and led slightly above the ground level through rectangular brick chimneys. The highest recorded height in the interior is 2.30 m. The dimensions of the individual rooms vary between 2.53 × 2.62 m and 2.84 × 10.50 m. The corridors have their own lighting panes, square in cross-section. Underground passages are between 0.74 and 0.78 m wide.

#### **Thermal imaging tests and conservation analysis** (by Piotr Zambrzycki)

The following research tasks were undertaken: Non-invasive research of the area and the structures located there, classification of types of mortar and plaster used in the ancient walls of house H1 at the conservation work stage, research on mortars from the Second World War structures and investigating the plaster on the group of ancient cisterns.

#### Thermal imaging tests

Areas grouped around the relics of ancient house H1, the Second-World-War fortifications and the underground cistern were selected for the study. Recordings were made using a Seek thermal Pro camera. As a result, a diversified temperature distribution was confirmed for the area. Depending on location in relation to compass and exposure, underground artefacts were revealed to have colder and warmer spots in relation to the surroundings. These sites are promising and in the future may be included in archaeological works. In



the case of architectural structures, thermal imaging confirmed the complex structure of the walls and the absence of horizontal insulation in ancient buildings.

#### Microscopic analyses

One method of non-invasive field studies involves observations via mobile microscopes. At an initial stage, they help obtain an extended data resource for the identification of historic structures. At the Darazya/Marina el-Alamein site, a Levenhuk microscope was used, capturing images via basic X20 and X200 magnification. The main aim was to distinguish between the types of mortars used for pointing stone ashlars and plaster on the walls of house H1. The analyses were carried out directly at the archaeological site.

As a result of the analyses, it was found that lime-sand mortar was used to plaster the walls of the stairwell. Most of the mortar filler is finely crushed local limestone or sea sand. In places, thick, well-dusted grains of quartz sand are visible with a highly crystallized binder ( $\text{CaCO}_3$ ) (Fig. 10). In the case of the steps, most of the mortar filler consists of finely crushed local limestone or sea sand. In places, thick, well-dusted grains of quartz sand are visible with a highly crystallized binder ( $\text{CaCO}_3$ ). This kind of mortar was also used for pointing the ashlars used in the wall structure and the floor slabs (Fig. 10).

Ancient underground cistern C1 is another object of materials science research. One of the first studies involved the plaster preserved on its walls. In general, lime mortar with a ceramic filler was used to protect the walls of the cistern. The sample shows an addition of quartz sand—well coated quartz grains of different grades. An addition of sea sand is visible in the mortar. Two-layered plaster was observed locally. The first is a structural lime-sand, and the outer one is a lime hydraulic mortar with a good dose of ground ceramics.

The applied method turned out to be an effective tool to identify the composition of ancient mortar and plaster from the preserved structures of the Second World War. The walls made of limestone were confirmed to have been filled with a sand-clay mix of a similar composition to the soil around the houses. Most likely, an aqueous solution was poured in, thus compacting the filler.

### **Conclusions (by Rafał Czerner and Grażyna Bąkowska-Czerner)**

Preliminary research carried out at the El Darazya – Marina el-Alamein site indicates that there are relics of part of a larger settlement from the Hellenistic-Roman period. The two houses described represent the oikos type, familiar from the nearby archaeological site of Marina el-Alamein. Comparable construction techniques and similar architectural decoration were used at both sites. Further research will contribute to better understanding, above all, the architecture of houses in this region and will also help determine how Greek, and then Roman, culture influenced local construction. The architectural details and small stone altars that have been discovered suggest that, as in Marina el-Alamein, forms of domestic religious practice existed. In addition to artefacts produced in Egypt, the site also contains many fragments of vessels from the eastern Mediterranean. Here we must not only reconstruct domestic architecture, but also determine how households functioned. The above-mentioned cisterns and exposed canals are a key issue and provide new information on ongoing studies of the extensive water installations that existed in ancient times in this semi-arid area of Marmarica.

The first seasons of the mission's work have managed to confirm the tremendous historical value of the site and its considerable research potential. The site should also become a regional tourist attraction. One advantage is its location in close proximity to the Marina tourist estates and the town of New Alamein. Soon, it will be possible to map out itineraries for visiting the site, ranging from ancient times to the period of the Second World War and the Battle of El Alamein. The Darazya – Marina el-Alamein archaeological reserve will become an important place of social impact and an example of world cultural heritage.

### **Acknowledgements**

We would like to express our gratitude to the authorities of the Egyptian Ministry of Tourism and Antiquities, as well as in Marina el-Alamein Archaeological Area for their generous help and support of our work.

---

<sup>1</sup> The mission is organised by Wrocław University of Science and Technology and Egypt's Supreme Council of Antiquities in cooperation with Centre for Comparative

Studies of Civilisations at Jagiellonian University and Inter-Academy Institute of Conservation and Restoration of Works of Art.

---

### **References / Bibliografia**

**Source texts / Teksty źródłowe**  
*Anonymi Stadiasmus maris magni*, ed. Carl Müller, (*Geographi Graeci Minores*), Paris 1855.

*Claudius Ptolemaeus, Geographia*, ed. Carl Müller, Paris 1901.  
*Strabo, Geographia*, ed. Horace L. Jones, (Loeb Classical Library), Cambridge (MA) 1982.

## Secondary sources / Opracowania

- Bąkowska-Czerner Grażyna, Czerner Rafał, *Worship and places of worship in the Greco-Roman town at Marina el-Alamein*, [in:] *Proceedings of the XI International Congress of Egyptologists: Florence, Italy 23–30 August 2015*, ed. Gloria Rosati, Maria Cristina Guidotti, Oxford 2017.
- Bąkowska-Czerner Grażyna, Czerner Rafał, *Marina el-Alamein, Greco-Roman Town in Egypt*, [in:] *Greco-Roman Cities at the Crossroads of Cultures. The 20th Anniversary of Polish-Egyptian Conservation Mission Marina el-Alamein*, ed. Grażyna Bąkowska-Czerner, Rafał Czerner, Oxford 2019.
- Bąkowska-Czerner Grażyna, Czerner Rafał, *El Darazya – Marina el-Alamein. La prima campagna della Missione di Restauro Polacco-Egiziana*, [in:] *Atti del XX convegno di egittologia e papirologia. Siracusa, 30 settembre – 3 ottobre 2021: per gli ottanta anni di Alessandro Roccati*, ed. Anna Di Natale, Corrado Basile, Quaderni del Museo del Papiro XIX, Siracusa 2023.
- Bentkowski Włodzimierz, *The activity of Polish restorers in Marina El Alamein in 1988*, [in:] *Marina El Alamein. Archaeological Background and Conservation Problems. The Polish-Egyptian Preservation Mission at Marina 1987–89*, Vol. 1, ed. Lech Krzyżanowski, Warszawa 1991.
- Chrzanowski Laurent, *Lampes antiques, byzantines et islamiques du Nil à l'Oronte. La Collection Bouwie*, Warszawa 2019.
- Czerner Rafał, *The architectural decoration of Marina el-Alamein*, Oxford 2009.
- Czerner Rafał, *Two 'Horned' Altars from the El Darazya Site at Marina el-Alamein in Egypt*, "Architectus" 2023, no 4(76)/, forthcoming.
- De Cosson Anthony, *Mareotis: Being a Short Account of the History and Ancient Monuments of the North-western Desert of Egypt and of Lake Mareotis*, London 1935.
- Majcherek Grzegorz, *Aegean and Asia Minor Amphorae from Marina el-Alamein*, [in:] *Amphores d'Égypte de la Basse Époque à l'époque arabe*, ed. Sylvie Marchand, Antigone Marangou, Le Caire 2007.
- Pacho Jean R., *Relation d'un voyage dans la Marmarique, la Cyrénaïque, et les oasis d'Audjehah et de Maradèh, accompagnée de cartes géographiques et topographiques, et de planches représentant monuments de ces contrées*, Paris 1827.
- Paprocki Maciej, *Roads in the Deserts of Roman Egypt. Analysis, atlas, commentary*, Oxford & Philadelphia 2019.

### \* An interdisciplinary project involving several teams:

- Architecture** (study and conservation): Rafał Czerner and: **Bartłomiej Ćmielewski**, orcid.org/0000-0002-1035-3905, Ph.D. Eng., Wrocław University of Science and Technology, Faculty of Architecture; **Wiesław Grzegorek**, M.Sc. Eng., freelance, Wrocław University of Science and Technology associated; **Szymon Popławski**, orcid.org/0000-0002-0208-1903, Ph.D. Eng. Arch., Wrocław University of Science and Technology associated
- Archaeology**: Grażyna Bąkowska-Czerner, Jagielloonian University, Centre for Comparative Studies of Civilisations
- Conservation** (and study): Piotr Zambrzycki and Anna Selerowicz, M.A., Inter-Academy Institute of Conservation and Restoration of Works of Art

## Abstract

The newly established Polish-Egyptian Conservation Mission began work in 2021 and 2022 at the El Darazya – Marina el-Alamein archaeological site. In addition to conservation, architectural and archaeological research of the Hellenistic-Roman relics preserved here was undertaken. The site is located on the Mediterranean coast of Egypt, on ancient trade routes 100 km west of Alexandria. Some accounts by ancient geographers may have referred to it. The ancient ruins at the site were also mentioned by travellers of the early nineteenth and twentieth centuries. Egyptian archaeologists preserved the remains in 2006. The work presented here is the first undertaken since then. Walls of numerous structures have been identified at the site, among them residential houses with a Greek oikos-type layout. Large underground water cisterns also stand out. Very well-preserved remnants of underground military structures from the Second World War and the Battle of El Alamein complete the picture of the site.

## Streszczenie

Nowo utworzona Polsko-Egipska Misja Konserwatorska rozpoczęła pracę w 2021 i 2022 r. na stanowisku archeologicznym El Darazya – Marina el-Alamein. Oprócz konserwacji podjęto badania architektoniczne i archeologiczne zachowanych tu relikwów hellenistyczno-rzymskich. Miejsce zlokalizowane jest na śródziemnomorskim wybrzeżu Egiptu, na starożytnych szlakach handlowych 100 km na zachód od Aleksandrii. Do niego być może odnosiły się niektóre relacje starożytnych geografów; starożytne ruiny w tym miejscu wspominali też podróżnicy z pierwszej połowy XIX i XX w. Egipcjacy archeolodzy zabezpieczyli pozostałości w 2006 r. Prezentowane w artykule prace są pierwszymi podjętymi od tego czasu. Na stanowisku zidentyfikowano mury licznych struktur, wśród nich domów mieszkalnych o greckim układzie typu oikos. Wyróżniają się również wielkie podziemne cysterny na wodę. Obrazu stanowiska dopełniają bardzo dobrze zachowane pozostałości podziemnych struktur militarnych z czasu II wojny światowej i bitwy pod El-Alamein.

Jarosław Przewłócki\*

orcid.org/0000-0001-5617-290X

Lestaw Zabuski\*\*

orcid.org/0000-0003-0270-4477

## Proaktywne podejście geotechniczne do zachowania dziedzictwa kulturowego i naturalnego: przypadek San Leo we Włoszech

### Proactive Geotechnical Approach to Preserve Cultural and Natural Heritage: The Case of the Town of San Leo in Italy

**Słowa kluczowe:** ochrona dziedzictwa, analiza stateczności, analiza wsteczna, DEM

**Keywords:** heritage protection, stability analysis, back analysis, DEM

#### Wprowadzenie

Miejsca Światowego Dziedzictwa (World Heritage Sites – WHS) są definiowane jako dziedzictwo kulturowe i naturalne, które obejmuje starożytne ruiny, historyczne miasta, budynki, pomniki (zamki, katedry, fortece), a także jeziora, lasy lub góry. Lista UNESCO, opracowana w 2007 r., zawiera 851 obiektów stanowiących część dziedzictwa kulturowego i naturalnego, które Komitet Światowego Dziedzictwa uznaje za posiadające wyjątkową uniwersalną wartość [Canuti et al. 2009, s. 401–433]. Należy do nich 660 obiektów kulturowych, 166 naturalnych oraz 25 mieszanych, z których 378 znajduje się w Europie. Przykładowo we Włoszech jest ich 41, w Hiszpanii 39, w Niemczech 32, we Francji 31. Zachowanie takiego dziedzictwa staje się coraz ważniejsze. Dotyczy to zwłaszcza krajów z jednej strony bogatych w świadectwa kultury, a z drugiej często nękanych klęskami żywiołowymi, takimi jak trzęsienia ziemi, aktywność wulkaniczna, nadmierne opady, susze, osuwiska itp. Znaczącym postępowaniem w tej dziedzinie była sesja naukowa „Zagrożenia naturalne i dziedzictwo kulturowe” w ramach Międzynarodowego Kongresu Geologicznego, który odbył się we Florencji

#### Introduction

World Heritage Sites (WHS) are defined as cultural and natural heritage that includes ancient ruins, historic cities, buildings, monuments (castles, cathedrals, fortresses) as well as lakes, forests or mountains. The UNESCO list, compiled in 2007, includes 851 sites that are part of the cultural and natural heritage that the World Heritage Committee considers to be of outstanding universal value [Canuti et al. 2009, pp. 401–433]. They include 660 cultural, 166 natural and 25 mixed sites, 378 of which are located in Europe. For example, there are 41 in Italy, 39 in Spain, 32 in Germany and 31 in France. Preservation of such heritage sites is becoming increasingly important. This applies mainly to countries, on the one hand, rich in cultural testimony, and on the other, often plagued by natural disasters such as earthquakes, volcanic activity, excessive precipitation, droughts, landslides, etc. A significant advance here was the academic session “Natural Hazards and Cultural Heritage” within the framework of the International Geological Congress held in Florence (Italy) in 2004 [The 32nd International Geological Congress 2004, pp. 1–175].

\* prof. dr hab. inż., Politechnika Gdańska, Wydział Architektury

\*\* dr hab. inż., Instytut Budownictwa Wodnego Polskiej Akademii Nauk w Gdańsku

\* Prof. D.Sc. Ph.D. Eng., Gdańsk University of Technology, Faculty of Architecture

\*\* D.Sc. Ph.D. Eng., Polish Academy of Sciences Gdańsk Branch, Institute of Hydro-Engineering

**Cytowanie / Citation:** Przewłócki J., Zabuski L. Proactive Geotechnical Approach to Preserve Cultural and Natural Heritage: The Case of the Town of San Leo in Italy. *Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation* 2024, 79:19–36

**Otrzymano / Received:** 26.01.2024 • **Zaakceptowano / Accepted:** 3.05.2024

**doi:** 10.48234/WK79LEO

Praca dopuszczona do druku po recenzjach

Article accepted for publishing after reviews

(Włochy) w 2004 r. [The 32nd International Geological Congress 2004, s. 1–175].

W wielu krajach europejskich historyczne miasta, zamki lub kościoły budowano na szczytach gór i wzgórz, głównie ze względu na korzystne położenie strategiczne. Niestateczność ich zboczy może stać się szczególnie niebezpieczna, ponieważ zagrożone jest zarówno dziedzictwo historyczne, jak i przyrodnicze. Przykłady to m.in.: miasto Kruja w Albanii [Muceku, Korini 2014, s. 545–556], włoskie miasta, takie jak Craco (Basilicata), Orvieto (Umbria), Radicofani (Toskania), Civita di Bagnoregio (Lacjum) lub Pitigliano (Toskania) [Bonzano et al. 2008, s. 351–366; Bromhead et al. 2006, s. 273–274; Delmonaco et al. 2009, s. 1455–1459; Tapete et al. 2013, s. 176–189]. Inne przykłady to zamek Spiski na Słowacji [Vlcko et al. 2009, s. 1727–1740], zamek Giedymina w Wilnie na Litwie [Milkulėnas et al. 2016, s. 1–6], pałac Alhambra w Granadzie [Justo et al. 2008, s. 101–119], zamek San Salvador de Todea w Hiszpanii [Abad et al. 2022, s. 22–44], zamek Saracen we Włoszech [Mineo et al. 2021, s. 1–17], zamek Platamon w Grecji [Anthopoulou et al. 2006, s. 289–294], zamek w Sandomierzu w Polsce [Kulczykowski et al. 2017, s. 1–9] czy kościół św. Serwacego w Quedlinburgu w Niemczech [Siegesmund et al. 2011, s. 641–659]. Szereg zabytkowych miejsc i obiektów zlokalizowanych na podatnym na osuwiska polskim fliszu karpackim opisano m.in. w [Laskowicz, Mrozek 2015, s. 415–419; Zabuski, Przewłócki 2018, s. 1–10; Zabuski, Przewłócki 2019, s. 136–142].

Doskonałym przykładem w analizowanym przypadku jest miasto San Leo, znajdujące się w regionie Montefeltro (Włochy), położone na wysokiej płycie skalnej ok. 100 m nad poziomem terenu. Znajdują się tam znaczące zabytki historyczne. Jest to interesujący przypadek ochrony dziedzictwa kulturowego i przyrodniczego, co wynika ze szczególnych cech geologicznych i geomorfologicznych podłoża górskiego. Ściany klifu (zbocza płyty) zostały na przestrzeni wieków dotknięte zjawiskami niestateczności. Powstało tam kilka dużych osuwisk, obrywów skalnych, splotów ziemnych i osuwisk złożonych. W związku z uszkodzeniami spowodowanymi obrywami skał dostęp do miasta był kilkakrotnie przenoszony. Ostatnie potężne osuwisko wystąpiło w roku 2014. Na szczęście miało ono miejsce w pewnej odległości od centrum miasta i jego najcenniejszych zabytków, nie powodując ich znacznego uszkodzenia. W celu oceny przyczyn powstania tego zjawiska przeprowadzono szereg analiz numerycznych [Donati et al. 2019, s. 1–31; Ghirelli et al. 2017, s. 281–286; Spreafico et al. 2013, s. 304–306; 2015, s. 23–27; 2016a, s. 2235–2251; 2016b, s. 1859–1866; 2017, s. 83–98; Benedetti et al. 2011, s. 529–537].

Wstępne analizy przeprowadzone m.in. przez autorów bieżącej pracy wykazały, że zagrożone są również strefy w sąsiadujących przekrojach. Biorąc pod uwagę bardzo duże znaczenie historyczne miasta San Leo i niszczycielskie skutki procesów osuwiskowych, ważne wydaje się przewidywanie zagrożeń wpływających

In many European countries, historic cities, castles or churches were built on the tops of mountains and hills, mainly because of their favorable strategic location. The instability of their slopes can become particularly dangerous, as both historical and natural heritage are at risk of damage. Examples include the town of Kruja in Albania [Muceku, Korini 2014, pp. 545–556], Italian towns or villages, like Craco (Basilicata), Orvieto (Umbria), Radicofani (Tuscany), Civita di Bagnoregio (Lazio) or Pitigliano (Tuscany) [Bonzano et al. 2008, pp. 351–366; Bromhead et al. 2006, pp. 273–274; Delmonaco et al. 2009, pp. 1455–1459; Tapete et al. 2013, pp. 176–189]. Other examples include Spiš Castle in Slovakia [Vlcko et al. 2009, pp. 1727–1740], Gediminas's Castle in Vilnius in Lithuania [Milkulėnas et al. 2016, pp. 1–6], the Alhambra Palace in Granada [Justo et al. 2008, pp. 101–119] and the castle of San Salvador de Todea in Spain [Abad et al. 2022, pp. 22–44], the Saracen castle in Italy [Mineo et al. 2021, pp. 1–17], Platamon Castle in Greece [Anthopoulou et al. 2006, pp. 289–294], the castle in Sandomierz in Poland [Kulczykowski et al. 2017, pp. 1–9] or the St. Servatius Church in Quedlinburg in Germany [Siegesmund et al. 2011, pp. 641–659]. A number of historical sites and buildings located on the Polish Carpathian Flysch, which is prone to landslides, were described by [Laskowicz, Mrozek 2015, pp. 415–419; Zabuski, Przewłócki 2018, pp. 1–10; 2019, pp. 136–142].

One excellent example in the case under consideration is the town of San Leo, located in the Montefeltro region (Italy), at an elevation of about 100 m above ground level. There are a significant number of historical monuments here. This is interesting case of natural heritage protection, which is due to the special geological and geomorphological features of the mountain substrate. The cliff walls (slopes of the slab) have been affected by instability phenomena over centuries. Several large landslides, rockfalls, earth flows, and compound landslides have occurred there. Due to the damage caused by rockfalls, access to the town has been relocated several times. The most recent massif landslide occurred in 2014. Fortunately, it took place at a distance from the town center and its most valuable monuments, without causing significant damage to them. A number of numerical analyses have been carried out to assess the causes of this phenomenon [Donati et al. 2019, pp. 1–31; Ghirelli et al. 2017, pp. 281–286; Spreafico et al. 2013, pp. 304–306; 2015, pp. 23–27; 2016a, pp. 2235–2251; 2016b, pp. 1859–1866; 2017, pp. 83–98; Benedetti et al. 2011, pp. 529–537].

Preliminary analyses carried out by the authors of this study have shown that zones in adjacent sections are also at risk. Given the very high historical importance of San Leo and the devastating effects of landslide processes, it seems important to anticipate risks affecting cultural or natural heritage, and to consider appropriate protective measures in advance. Such analysis can be considered a proactive approach, in which action is taken even before a small process indicating a

na dziedzictwo kulturowe lub naturalne oraz rozważenie z wyprzedzeniem odpowiednich środków zabezpieczających. Taką analizę można uznać za podejście proaktywne, w którym działania są podejmowane, zanim choćby niewielki proces świadczący o możliwym zagrożeniu przekształci się w poważniejszy problem. Można to osiągnąć, wykonując analizy numeryczne oparte na wiarygodnych parametrach geomechanicznych, pozwalające ostatecznie na zaproponowanie odpowiednich środków zaradczych.

W artykule omówiono znaczenie dziedzictwa architektonicznego miasta i przeanalizowano procesy deformacji w kilku wytypowanych przekrojach geotechnicznych. Opisano charakter osuwiska z roku 2014, a także cechy geologiczne i geomorfologiczne powodujące zjawiska niestateczności zboczy występujące w całym regionie. Przedstawiono przegląd osuwisk, które w przeszłości miały wpływ na miasto, wskazując, w jaki sposób zagrożenia naturalne mogą oddziaływać na historię regionu. Dla wybranych przekrojów przeprowadzono analizy numeryczne procesów deformacji przy użyciu metody elementów oddzielnych (*Distinct Element Method* – DEM).

Autorzy pracy podjęli się w pierwszej kolejności wyznaczenia parametrów skał i spękań za pomocą metody analizy wstecznej [Hoek, Bray 1974, s. 90–93], wykorzystując przekrój, w którym wystąpiło wspomniane wcześniej rozległe osuwisko. W celu weryfikacji metody uzyskane parametry zostały następnie zastosowane jako dane wyjściowe do analizy przekroju w jego bliskim sąsiedztwie. Przeprowadzone analizy numeryczne wykazały, że sąsiednie strefy są również zagrożone, zwłaszcza ta w pobliżu twierdzy Rocca Fortezza. Zaproponowane proaktywne podejście, w którym na podstawie analizy stateczności i deformacji masywu skalnego przewiduje się zagrożenie dla miasta i twierdzy oraz zastosowanie *a priori* skutecznych środków zaradczych, można uznać za oryginalne i innowacyjne.

### Studium przypadku – miasto San Leo

San Leo, jedno z najpiękniejszych miast we Włoszech, obfituje w zabytki i posiada wartościowe dziedzictwo kulturowe. Leży w północnym regionie Apeninów Montefeltro na płycie skalnej o wymiarach  $500 \times 600$  m (ok. 300 000 m<sup>2</sup>), wyniesionej  $50 \div 120$  m nad powierzchnię otaczającego terenu, na wysokości ok. 660 m n.p.m. (ryc. 1). Masyw skalny otoczony jest bardzo stromymi, niekiedy pionowymi i przewieszonymi klifami.

Początki San Leo sięgają czasów starożytnych (III w. p.n.e.), kiedy to Rzymianie docenili strategiczne znaczenie tego miejsca, wznosząc tu jedną ze swoich fortec. Kiedyś nazywało się ono Monte Feltro (od Mons Feretrus) – nazwa związana jest z ważną rzymską wioską zbudowaną wokół świątyni poświęconej Jowiszowi Feretriuszowi. W San Leo mieszkało wiele intelektualnych i religijnych osobistości historycznych, takich

possible threat develops into a more serious problem. This can be achieved by performing numerical analyses based on reliable geomechanical parameters, which will finally allow appropriate countermeasures to be proposed.

This paper discusses the significance of the town's architectural heritage and analyzes deformation processes in several selected geotechnical sections. The nature of the 2014 landslide is described, as well as the geological and geomorphological features causing slope instability phenomena occurring throughout the region. An overview of landslides that have affected the town in the past is provided, indicating how natural hazards can affect the history of the region. Numerical analysis of deformation processes was carried out for selected cross-sections, using the Distinct Element Method (DEM).

The authors of this paper first determined rock and joints parameters using the back analysis method [Hoek, Bray 1974, pp. 90–93], using a cross-section where the previously mentioned extensive landslide had occurred. In order to validate the method, the parameters were then used as input data for the analysis of the cross-section in its close vicinity. The numerical analyses showed that neighboring zones were also at risk, especially the one near the Rocca Fortezza fortress. The proposed proactive approach, in which the threat to the town and the fortress is predicted based on the stability and deformation analysis of the rock massif and the application of *a priori* effective countermeasures, can be considered original and innovative.

### Case study – town of San Leo

San Leo is one of the most beautiful town in Italy. It is rich in historical monuments and has crucial cultural heritage. The town is located in the northern Apennine Mountain region of Montefeltro on a rock slab measuring  $500 \times 600$  m (approx. 300,000 m<sup>2</sup>), elevated 50–120 m above the surface of the surrounding terrain, at an altitude of about 660 m a.s.l. (Fig. 1). The rock massif is surrounded by near-vertical and overhanging cliffs.

The origins of the town of San Leo date back to ancient times (third century BC), when the Romans appreciated the strategic value of the site by raising one of their fortresses here. It was once called Monte Feltro (from Mons Feretrus) – a name associated with an important Roman village built around a temple dedicated to Jupiter Feretrius. Many intellectual and religious historical personalities lived in the town of San Leo, such as Dante Alighieri, St. Francis of Assisi, whose figure is now found in the town's coat of arms, and Saint Leo (San Leone). For Dante, the town served as a model for his Purgatory which he described in the *Divine Comedy*. The name of the town was given by St. Leone. The town of San Leo was the capital of the Italian empire for two years—between 962 and 964 A.D. [Borgatti et al. 2015, pp. 387–394; Ghirelli et al. 2017, pp. 281–286;



Ryc. 1. Miasto San Leo i twierdza Rocca Fortezza, 2015; autorem wszystkich fotografii jest L. Zabuski.  
 Fig. 1. The town of San Leo and Rocca Fortezza, 2015; all photos by L. Zabuski.

jak Dante Alighieri, św. Franciszek z Asyżu, którego postać znajduje się obecnie w herbie miasta, oraz św. Leon (San Leo). Dla Dantego miasto stanowiło wzór „czyścica”, który opisał w *Boskiej komedii*. Nazwa miasta została nadana przez św. Leona. Miasto było stolicą włoskiego imperium przez dwa lata – między 962 a 964 r. n.e. [Borgatti et al. 2015, s. 387–394; Ghirelli et al. 2017, s. 281–286; Spreafico et al. 2016a, s. 2235–2251; 2016b, s. 1859–1866; Benedetti et al. 2011, s. 529–537].

Kamienna forteca Rocca Fortezza (ryc. 1) została zbudowana na wysokiej skale, z wykorzystaniem murów starożytnej rzymskiej fortyfikacji z III stulecia naszej ery. Początkowo ten rzymski fort nie miał żadnych fortyfikacji, ponieważ masyw skalny, na którym został zbudowany, otaczają strome zbocza. Na przestrzeni wieków fort był wielokrotnie przebudowywany i rozbudowywany. Pojawienie się broni prochowej wymagało budowy nowej fortecy. Zadania tego podjął się w XV w. architekt Francesco di Giorgio Martini. Mury zostały lekko pochylone do wewnątrz i wzmocnione ziemią, tworząc wał obronny. Pozwoliło to na zmniejszenie siły uderzenia i penetracji kul armatnich. W strukturę fortu wbudowano trzy duże place do przetaczania ciężkich dział, a w każdym z głównych punktów wyznaczono stanowiska ogniowe. Twierdza wielokrotnie odpierała ataki najeźdźców z różnym skutkiem. Położenie na stromej skale umożliwiło dostrzeżenie niepożądanych przybyszów z dużej odległości.

Od 1527 r. do początku XX w. twierdza służyła jako zakład karny. Stała się więzieniem dla największych przestępców i najgorszych wrogów Watykanu, z których najbardziej znanym był hrabia Cagliostro *alias* Giuseppe Balsano. Oprócz sławy alchemika, uzdrowiciela i czarownika był uważany przez niektórych za oszusta i fałszerza. Za życia stał się ważną osobistością

[Spreafico et al. 2016a, pp. 2235–2251; 2016b, pp. 1859–1866; Benedetti et al. 2011, pp. 529–537].

The Rocca Fortezza stone fortress (Fig. 1) was built on an uplifted high rock reusing the walls of an ancient Roman fort from the third century AD. Initially, this Roman fort had no fortifications, as the rock massif on which it is built is surrounded by steep slopes. The fort was remodeled and expanded many times over centuries. The use of gunpowder weapons necessitated the construction of a new fortress. Architect Francesco di Giorgio Martini began working on this in the fifteenth century. The walls were tilted slightly inward and reinforced with earth to form a defensive rampart. This reduced the impact force and penetration of cannonballs. Three large squares were built into the structure of the fortress for rolling heavy cannons, and artillery batteries were designated at each major point. The fortress repeatedly repelled attacks by invaders with varying results. Its location on the steep rock enabled unwanted visitors to be spotted from a long distance.

From 1527 until the early twentieth century, the fortress served as a penitentiary. It became a prison for the greatest criminals and the Vatican's worst enemies, the most notorious of whom was Count Cagliostro, *alias* Giuseppe Balsano. He was considered by some to be a swindler and a counterfeiter, in addition to his fame as an alchemist, healer and sorcerer. During his life he became an important personality in Freemason circles and was imprisoned in the fortress for heresy. Cagliostro died of apoplexy after four years in his cell. Another notorious prisoner was Felice Orsini, an Italian revolutionary who tried to assassinate Napoleon III [Spreafico et al. 2016a, pp. 2235–2251]. During the Second World War, the Nazis, after capturing the fortress, set up an anti-aircraft defense battery there.



Ryc. 2: a) kościół parafialny Santa Maria Assunta; b) katedra św. Leona, 2015.

Fig. 2: a) *Santa Maria Assunta parish church*; b) *St. Leo Cathedral (Cattedrale di San Leo)*, 2015.

w kręgach masońskich i został uwieczniony w fortecy za herezję. Cagliostro zmarł na apopleksję po czterech latach spędzonych w celi. Więźniem o złej sławie był również Felice Orsini, włoski rewolucjonista, który próbował zamordować Napoleona III [Spreafico et al. 2016a, s. 2235–2251]. Podczas II wojny światowej naziści, po zdobyciu twierdzy, utworzyli w niej stanowisko obrony przeciwlotniczej.

W mieście liczącym nieco ponad 3000 mieszkańców znajdują się dwa średniowieczne kościoły. Starszy kościół parafialny Santa Maria Assunta został zbudowany w VII–IX w. (ryc. 2a). Jego kamienne ściany wzmocnione są masywnymi przyporami, a wnętrze, podzielone jest na trzy nawy za pomocą kolumn i pilastrow. Nowsza jest romańska katedra św. Leona (Cattedrale di San Leo), zbudowana w XII–XIII w. (ryc. 2b). Ma formę krzyża łacińskiego, składającego się z dwóch naw oddzielonych kolumnami tworzącymi po każdej stronie siedem łuków.

Obecnie San Leo jest szczególnie interesujące turystycznie; w twierdzy znajduje się muzeum, w którym można zobaczyć m.in. pamiątki po masońskiej przeszłości, broje rycerskie, średniowieczne narzędzia walki i tortur czy armaty. W mieście znajdują się również renesansowe pałace – interesujący Palazzo Mediceo, zbudowany dla gubernatora San Leo i Montefeltro, który rządził w imieniu Republiki Florenckiej, a ponadto działa tam Diecezjalne Muzeum Sztuki Sakralnej (Museo d'Arte Sacra) i biuro informacji turystycznej.

### **Płyta skalna San Leo – charakterystyka geologii płyty i procesu osuwiskowego**

Płyta skalna, na której położone jest San Leo, jest zaburzona tektonicznie, częściowo zwietrzała. Masyw skalny płyty jest poprzecinany spękaniami, które ułożone są chaotycznie lub w regularnych systemach. Z punktu

The town, with a population of just over three thousand, has two medieval churches outside the fortress. The older parish church of Santa Maria Assunta was built between the seventh and ninth centuries (Fig. 2a). Its stone walls are reinforced by massive buttresses, and the interior is divided into three naves by columns and pilasters. Romanesque Cathedral of St. Leo (Cattedrale di San Leo) is more recent, built in the twelfth–thirteenth centuries (Fig. 2b). It has the form of a Latin cross, composed of two naves separated by columns forming seven arches on each side.

Nowadays, the town of San Leo is of particular tourist interest; the fortress houses a museum where visitors can see Freemason memorabilia, knightly armor, medieval instruments of warfare and torture or cannons. There are also Renaissance palaces in the town—the interesting Palazzo Mediceo, built for the governor of the town of San Leo and Montefeltro, who ruled on behalf of the Republic of Florence—and houses the Diocesan Museum of Religious Art (Museo d'Arte Sacra) and a tourist information office.

### **San Leo rock slab – characterization of slab geology and landslide process**

The rock slab on which the town of San Leo is located is tectonically disturbed and partially weathered. The rock massif of the slab is intersected by joints, which are arranged chaotically or in regular systems.

From the point of view of morphology, joints can be divided into: regular smooth joints, with a little roughness; irregular, discontinuous, of high roughness, slightly filled with material.

Depending on the orientation of joints in relation to the slab surface and cliff edges, they can locally significantly affect the formation and development of landslide processes.

widzenia morfologii spękania można podzielić na: regularne, gładkie, o małej szorstkości; nieregularne, nieciągłe, o dużej szorstkości, częściowo wypełnione zwietrzałym materiałem.

W zależności od orientacji spękań w stosunku do powierzchni płyty i brzegów klifu, mogą one lokalnie w znaczącym stopniu wpływać na powstawanie i rozwój osuwisk.

Podłoże płyty na poziomie podstawy otaczającego terenu, ogólnie nachylone w kierunku zachodnim, zbudowane jest ze słabych łupków ilastych o niskich parametrach wytrzymałościowych [Tommasi, Rotonda 1995, s. 283–288]. Sytuacja ta powoduje poważne problemy związane ze statecznością płyty, wiążące się także z zachowaniem bardzo stromych ścian klifowych na obrzeżach. W ciągu kilku stuleci zaobserwowano tu liczne osuwiska, głównie w postaci obrywów skalnych i obwałów, a w mniejszym stopniu osuwisk i spływów błotnych lub gruzowych. Sporadycznie osuwiska występowały w wyniku osiadania słabego podłoża.

Ostatnie rozległe osuwisko skalne nastąpiło 27 lutego 2014 ok. 18:00. Zostało uznane we Włoszech za klęskę żywiołową. Około 300 000 m<sup>3</sup> skał oderwało się od niemal pionowego klifu i osunęło do doliny. Spowodowało to huk i wstrząs, który mieszkańcy ocenili początkowo jako trzęsienie ziemi. W wyniku fragmentacji materiału podczas procesu osuwiskowego powstała chmura pyłu. Szczęśliwie nikt nie został ranny, a osuwisko nie uszkodziło żadnej istotnej struktury. Stwierdzono, że wiele obiektów i zabytków znajdujących się na płycie było zagrożonych, w związku z czym ludność została tymczasowo ewakuowana. Słabe podłoże płyty jest jednym z czynników wywołujących osuwiska klifów, ale głównym czynnikiem są spękania, które dzielą masyw skalny na bloki. Są one zazwyczaj wypełnione materiałem wietrzeniowym o grubości 2÷5 mm. Głównymi składnikami tego materiału są węglan wapnia oraz glina, kwarc i skałki.

### **Geotechniczna charakterystyka masywu skalnego**

Cechy i parametry geotechniczne masywu skalnego podano w kilku publikacjach [np. Caturani et al. 1991, s. 853–858; D'Ambra et al. 2004, s. 103–113; Ribacchi, Tommasi 1988, s. 55–64]. Przedstawione w nich wyniki badań laboratoryjnych skał pochodzą z rdzeni wiertniczych pobranych w otworach badawczych wykonanych na płaskowyżu. Właściwości mechaniczne nienaruszonej skały (wapienia), której wychodnie widoczne są na południowo-wschodniej i północnej ścianie płyty, zostały zbadane na próbkach pobranych z otworów wiertniczych zlokalizowanych zarówno na płycie, jak i w obszarze jej podstawy. Ciężar objętościowy skał wynosi 22,0–26,7 kN/m<sup>3</sup>. Porowatość i szczeliniowość jest niska i w przypadku stosunkowo sztywnego masywu skalnego waha się od 3 do 11%. D'Ambra i współpracownicy [2004, s. 103–113] określili parametry litej nienaruszonej skały, ale nie podali parametrów spękań (z wyjątkiem sztywności na ścinanie  $k_s = 190 \div 270$  GPa/m). Parametry wytrzymałości

The substrate of the slab at the level of the base of the surrounding land, generally sloping to the west, is composed of weak clay shale with low strength parameters [Tommasi, Rotonda 1995, pp. 283–288]. This situation causes serious stability problems for the slab, also involving the maintenance of very steep cliff walls on the edges. Numerous landslides have been observed here over several centuries, mainly in the form of rock-falls and collapses, and to a lesser extent mudslides and mudflows or debris flows. Occasionally, landslides have occurred as a result of subsidence of weak ground.

The most recent widespread rock slide occurred here on February 27, 2014, at around 6:00 p.m. It was been declared a natural disaster in Italy. About 300,000 m<sup>3</sup> of rock broke away from a near-vertical cliff and slid into the valley. This caused a rumble and tremor that residents initially judged as an earthquake. The fragmentation of material during the landslide process resulted in a cloud of dust. Fortunately, no one was injured, and the landslide did not damage any significant structure. A number of structures and monuments situated on the slab were found to be at risk, so the inhabitants were temporarily evacuated. The weak slab substrate is one of the factors causing cliff landslides. However, the main triggers of landslide processes are joints that divide the rock massif into blocks. They are usually filled with weathering material 2–5 mm thick. The main components of this material are calcium carbonate, clay, quartz and feldspar.

### **Geotechnical characterization of the rock massif**

Geotechnical parameters of the rock massif are given in several publications [Caturani et al. 1991, pp. 853–858; D'Ambra et al. 2004, pp. 103–113; Ribacchi, Tommasi 1988, pp. 55–64]. The laboratory results presented therein were obtained from drill cores taken from the slab. The mechanical properties of the intact rock (limestone), outcrops of which are visible on the southeastern and northern faces of the slab, were tested on samples taken from boreholes located both on the slab and in the area of its base. The volumetric weight of the rock ranges from 22.0 to 26.7 kN/m<sup>3</sup>. Porosity and fracturing is low and ranges from 3 to 11% for a relatively rigid rock massif. D'Ambra and associates [2004, pp. 103–113] determined the parameters of solid rock, but the parameters of joints are missing (except for the tangential stiffness  $k_s = 190 \div 270$  GPa/m). The shear strength parameters of the clay shale in the lower part of the cliff massif are given in [Caturani et al. 1991, pp. 853–858; Ribacchi et al. 1988, pp. 27–36; Ribacchi, Tommasi 1988, pp. 55–64; Ribacchi, Tommasi 1989, pp. 85–90]. These report friction angle  $\varphi = 10 \div 20^\circ$ , cohesion  $c = 5 \div 40$  kPa. These values are similar to those determined in [D'Ambra et al. 2004, p. 103–113]. In contrast to the relatively detailed description of geological properties, geotechnical properties are poorly investigated. This circumstance forces one to analyze different variants of deformation processes of the rock slab and to follow and select



na ścinanie łupków ilastych w dolnej części masywu klifu zostały podane w publikacjach [Caturani et al. 1991, s. 853–858; Ribacchi et al. 1988, s. 27–36; Ribacchi, Tommasi 1988, s. 55–64; Ribacchi, Tommasi 1989, s. 85–90]. Według ich autorów kąt tarcia wewnętrznego jest rzędu  $\varphi = 10 \div 20^\circ$ , a spójność  $c = 5 \div 40$  kPa. Wartości te są zbliżone do wyznaczonych w [D'Ambra et al. 2004, s. 103–113], jednak rozrzut parametrów jest dość duży. W przeciwieństwie do szczegółowego opisu geologii, właściwości geotechniczne są słabo rozpoznane. Okoliczność ta zmusza do analizowania różnych wariantów procesów deformacji płyty skalnej oraz śledzenia i wyboru procesów, które są bliskie (lub identyczne) tym obserwowanym w rzeczywistości.

### **Cechy strukturalne i parametry masywu skalnego w badanych przekrojach geotechnicznych**

Do oceny stanu stateczności klifu i procesów deformacji wytypowano trzy przekroje (ryc. 3). Dwa z nich (A–A' i B–B') charakteryzują się zbliżonymi cechami, znacznie różniącymi się od trzeciego przekroju (C–C'). Rozpatrywane są zatem różne mechanizmy deformacji.

Opisane wcześniej rozległe osuwisko wystąpiło na północno-wschodniej ścianie klifu w przekroju A–A' (ryc. 4, 5b). Dla tego przekroju autorzy artykułu opracowali model geotechniczny oraz numeryczny i przeprowadzili symulację numeryczną procesów deformacji osuwiskowych. Określenie parametrów spękań, niezbędnych do spełnienia warunku równowagi granicznej, stało się możliwe dzięki zastosowaniu analizy wstecznej [Hrubesova, Mohyla 2014, s. 423–428; Spreafico et al. 2016a, s. 2235–2251]. Uzyskane na tej podstawie parametry geotechniczne przyjęto do analizy klifu w przekroju B–B', zlokalizowanego w niewielkiej odległości od przekroju A–A' (ryc. 5b). Uznano bowiem, że ze względu na podobieństwo morfologii ściany klifu również w tym przekroju istnieje możliwość rozwoju osuwiska, tj. możliwa jest utrata stateczności klifu. W bezpośrednim sąsiedztwie tego przekroju znajduje się linia energetyczna i linia wodociągowa doprowadzająca wodę do miasta, lokalizacja ta jest zatem ważna z ekonomicznego i społecznego punktu widzenia.

Trzeci analizowany przekrój C–C' widać na rycinie 6. Różni się on znacząco od dwóch pozostałych. Jest to niemal pionowa ściana, nad którą znajduje się twierdza Rocca Fortezza. Potencjalny obryw lub obwał skalny w tym miejscu może spowodować uszkodzenie lub zawalenie się twierdzy. Z uwagi na stosunkowo dużą odległość (tj.  $300 \div 400$  m) od przekroju A–A' i odmienną orientację przestrzenną klifu parametry geotechniczne podane w tabelach 1 i 2 dla tego przekroju nie są reprezentatywne. Dlatego analizę deformacji oparto m.in. na parametrach geotechnicznych, zestawionych w tabelach 3 i 4 [D'Ambra et al. 2004, s. 103–113]. W tym przypadku przeprowadzono szczegółową analizę numeryczną, obliczono współczynnik stateczności klifu i zaprojektowano inżynierskie środki zaradcze w postaci długich kotwi.

processes that are close (or identical) to those observed in reality.

### **Structural features and parameters of the rock massif in the studied geotechnical sections**

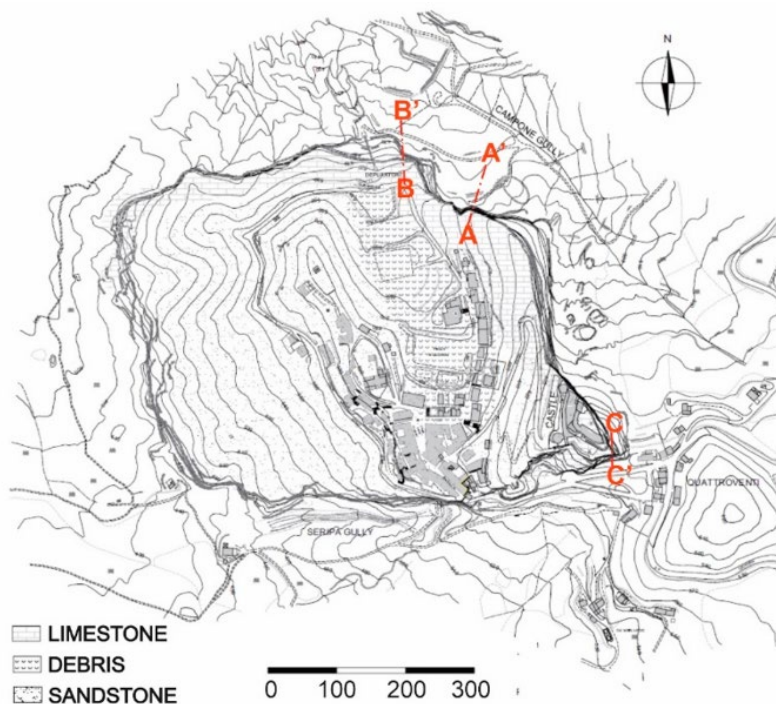
Three cross-sections were selected to evaluate the state of cliff stability and deformation processes (Fig. 3). Two of them (A–A' and B–B') are characterized by similar features, significantly different from the third cross-section (C–C'). Thus, different deformation mechanisms are considered.

The extensive landslide described earlier occurred on the northeastern face of the cliff in cross-section A–A' (Figures 4, 5b). For this cross-section, the authors of this study developed a geotechnical and numerical model and performed numerical simulation of landslide deformation processes. Determination of the joints parameters necessary to satisfy the boundary equilibrium condition became possible through the use of back analysis (Hrubesova, Mohyla 2014, pp. 423–428; Spreafico et al. 2016b, pp. 1859–1866). The geotechnical parameters obtained on this basis were adopted for the analysis of the cliff in cross-section B–B', located a short distance from cross-section A–A' (Fig. 5b). This is because it was considered that due to the similarity of the morphology of the cliff wall, there is a possibility of landslide development in this cross-section as well, i.e. loss of cliff stability is possible. In the immediate vicinity of this cross-section are a power line and a water supply line bringing water to the town; the location is therefore economically and socially important.

The third C–C' cross-section analyzed is shown in Figure 6. It differs significantly from the other two. It is an almost vertical wall, above which is Rocca Fortezza. A potential rockfall or outburst at this location could cause damage or collapse of the fortress. Due to the relatively large distance (i.e., 300–400 m) from section A–A' and the different spatial orientation of the cliff, the geotechnical parameters given in Tables 1 and 2 for this section are not representative. Therefore, the deformation analysis was carried out based, among other things, on geotechnical parameters summarized in Tables 3 and 4 [D'Ambra et al. 2004, pp. 103–113]. In this case, a detailed numerical analysis was carried out, the cliff stability factor was calculated, and engineering countermeasures in the form of long anchors were designed.

### **Numerical analysis of deformation processes: Principles of the 2D and 3D distinct element model**

The most advanced numerical analysis for the San Leo slab was performed by Spreafico and associates [2016a, pp. 2235–2251], who considered cliff deformation and stability using a spatial, three-dimensional (3D) model. However, in some cases, with relatively simple geological conditions, two-dimensional (2D) analysis can provide a reasonable representation of the



Ryc. 3. Mapa geologiczna San Leo z zaznaczonymi przekrojami obliczeniowymi; [D'Ambra et al. 2004, s. 103–113] z modyfikacjami.

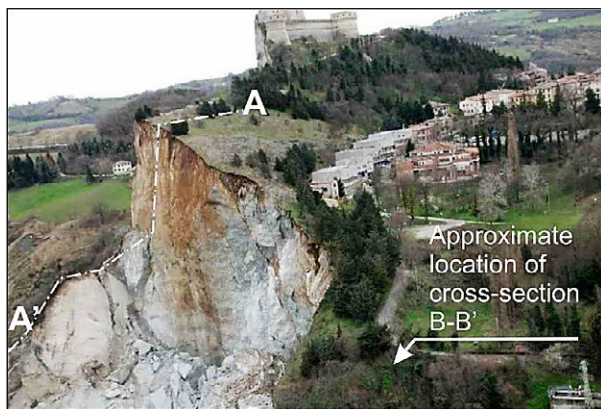
Fig. 3. Geological map of the town of San Leo with indicated cross-sections; [D'Ambra et al. 2004, pp. 103–113] with modifications.

### Analiza numeryczna procesów deformacji. Zasady modelu elementów oddzielnych 2D i 3D

Najbardziej zaawansowana analiza numeryczna dla płyty San Leo została przeprowadzona przez Spreafico i współpracowników [2016a, s. 2235–2251], którzy rozważali deformację klifu i jego stateczność, stosując model przestrzenny, trójwymiarowy (3D). Jednak w niektórych przypadkach, przy stosunkowo prostych warunkach geologicznych, analizy dwuwymiarowe (2D) mogą zapewnić rozsądną reprezentację problemu i jego rozwiązanie. Wyniki 3D w większości takich przypadków są bardzo podobne do wyników analizy 2D. Geometria masywu może powodować zawyżanie wyników w niektórych analizach przeprowadzonych w 2D, ale generalnie zaniża wartości uzyskane w 3D [Chakraborty, Goswami 2016, s. 493–498; Doğan, Isik 2022, s. 626–632]. Szczególnie w przypadku zboczy o ograniczonej szerokości powierzchni poślizgu wyniki obliczeń w 2D mogą być poważnie niedoszacowane, zatem podejście to jest konserwatywne. Ponadto analiza 3D wymaga zwykle znacznie dłuższego czasu obliczeń i przewyżczenia trudności w gromadzeniu i opracowywaniu danych wejściowych. Tagliavini i współautorzy [2009, s. 323–337] stwierdzili, że analiza 2D jest preferowana w przypadku problemów prostych i dobrze zdefiniowanych, gdy badany obszar ma ograniczony zasięg. Z kolei analiza 3D jest preferowana dla obszarów o złożonej morfologii. Chen i współautorzy [2012, s. 427–541] wykazali, że w przypadku złożonych zboczy wykorzystanie wyników 2D jest

problemem i jego rozwiązaniem. Wyniki 3D w większości takich przypadków są bardzo podobne do wyników analizy 2D. Geometria masywu może powodować zawyżanie wyników w niektórych analizach przeprowadzonych w 2D, ale generalnie zaniża wartości uzyskane w 3D [Chakraborty, Goswami 2016, s. 493–498; Doğan, Isik 2022, s. 626–632]. Szczególnie w przypadku zboczy o ograniczonej szerokości powierzchni poślizgu wyniki obliczeń w 2D mogą być poważnie niedoszacowane, zatem podejście to jest konserwatywne. Ponadto analiza 3D wymaga zwykle znacznie dłuższego czasu obliczeń i przewyżczenia trudności w gromadzeniu i opracowywaniu danych wejściowych. Tagliavini i współautorzy [2009, s. 323–337] stwierdzili, że analiza 2D jest preferowana w przypadku problemów prostych i dobrze zdefiniowanych, gdy badany obszar ma ograniczony zasięg. Z kolei analiza 3D jest preferowana dla obszarów o złożonej morfologii. Chen i współautorzy [2012, s. 427–541] wykazali, że w przypadku złożonych zboczy wykorzystanie wyników 2D jest

problemem i jego rozwiązaniem. Wyniki 3D w większości takich przypadków są bardzo podobne do wyników analizy 2D. Geometria masywu może powodować zawyżanie wyników w niektórych analizach przeprowadzonych w 2D, ale generalnie zaniża wartości uzyskane w 3D [Chakraborty, Goswami 2016, s. 493–498; Doğan, Isik 2022, s. 626–632]. Szczególnie w przypadku zboczy o ograniczonej szerokości powierzchni poślizgu wyniki obliczeń w 2D mogą być poważnie niedoszacowane, zatem podejście to jest konserwatywne. Ponadto analiza 3D wymaga zwykle znacznie dłuższego czasu obliczeń i przewyżczenia trudności w gromadzeniu i opracowywaniu danych wejściowych. Tagliavini i współautorzy [2009, s. 323–337] stwierdzili, że analiza 2D jest preferowana w przypadku problemów prostych i dobrze zdefiniowanych, gdy badany obszar ma ograniczony zasięg. Z kolei analiza 3D jest preferowana dla obszarów o złożonej morfologii. Chen i współautorzy [2012, s. 427–541] wykazali, że w przypadku złożonych zboczy wykorzystanie wyników 2D jest



Ryc. 4. Osuwisko w przekroju A–A' na północno-wschodniej ścianie San Leo, 2015.

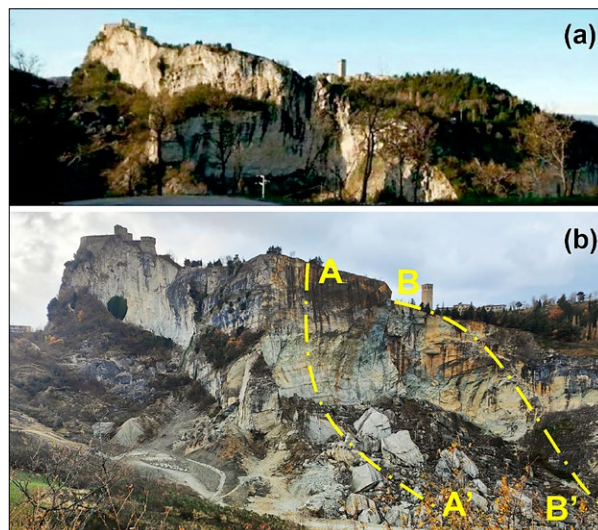
Fig. 4. Landslide in cross-section A–A' on the northeast face of the slab of San Leo, 2015.

bezpieczniejsze przy podejmowaniu decyzji o planach prewencyjnych dla danego obszaru. W artykule analizę numeryczną przeprowadzono dla modelu 2D.

Aby ocenić stan deformacji badanego klifu w miejscach, w których wystąpiło osuwisko (przekrój A–A') lub jest potencjalnie możliwe (przekrój B–B'), a także w strefach „krytycznych” (przekrój C–C'), przeprowadzono analizy numeryczne procesu deformacji przy zastosowaniu metody elementów oddzielnych (DEM). Model DEM zbudowany jest z bloków-elementów, które kontaktują się ze sobą wzdłuż nieciągłości (w przypadku nieciągłości stosuje się termin „interfejs”). „Nieciągłości” to spękania istniejące faktycznie lub sztucznie utworzone do celów modelowania [Bandis et al. 1983, s. 249–268; Cundall, Hart 1993, s. 231–261]. Spękania w masywie skalnym można uznać za „najsłabsze ogniwo w łańcuchu”, ponieważ ich parametry geomechaniczne są zwykle znacznie niższe niż parametry litej skały. Dlatego zniszczenie masywu skalnego następuje zazwyczaj w wyniku ścinania i/lub rozciągania rozdzielonych spękań. Blok zbudowany z litej nienaruszonej skały może się przemieszczać i deformować wskutek utraty kontaktu z otaczającym masywem.

Stopień „realności” (wiarygodności) modelu zależy m.in. od wielkości bloków oddzielonych spękaniami i systemami spękań. Zbudowanie modelu uwzględniającego rzeczywiste wymiary bloków jest możliwe tylko w wyjątkowych przypadkach. Oznacza to, że model, w którym bloki mają wymiary rzeczywiste, można utworzyć tylko wtedy, gdy ich wymiary są stosunkowo duże w porównaniu do wielkości modelowanego obiektu [Havaej et al. 2014, s. 109–120]. W tym przypadku ważne jest, aby zachować kształt bloku, a tym samym właściwą zależność między rozstawem systemów spękań.

Podjęcie „nieciągłe” ma wiele zalet, jednak zdecydowana większość analiz procesów deformacji/zniszczenia wykorzystuje metody i modele oparte na mechanice ośrodków ciągłych, bez uwzględnienia spękań i ich właściwości. Opisane powyżej i zastosowane



Ryc. 5. Widok ściany północno-wschodniej i północnej: a) przed powstaniem osuwiska, b) po powstaniu osuwiska (zaznaczone przekroje A–A' i B–B'), 2015.

Fig. 5. View of the northeast and north wall: a) before, b) after the landslide in cross-section A–A' (marked cross-sections A–A' and B–B'), 2015.



Ryc. 6. Widok wschodniego klifu z zaznaczonym przekrojem C–C', 2015.

Fig. 6. View of eastern cliff with cross-section C–C' marked, 2015.

ly created for modeling purposes [Bandis et al. 1983, pp. 249–268; Cundall, Hart 1993, pp. 231–261]. Joints in a rock massif can be considered the “weakest link in the chain” because their geomechanical parameters are usually much lower than those of solid rock. Therefore, the destruction of the rock massif usually occurs as a result of shearing and/or “stretching” of the separated joints. A block built of solid intact rock can move and deform due to loss of contact with the surrounding massif.

The degree of “reality” (reliability) of the model depends, among other things, on the size of blocks separated by joints and joint systems. Developing a model that takes into account the real dimensions of the blocks is possible only in exceptional cases. This means that a model in which the blocks have real dimensions can be built only if their dimensions are relatively large compared to the size of the object being modeled [Havaej et al. 2014, pp. 109–120]. In

Rodzaj skały Kind of rock	Gęstość Density [t/m <sup>3</sup> ]	Moduł sprężystości objętościowej Bulk modulus K [GPa]	Moduł sprężystości postaciowej Shear modulus G [GPa]	Kąt tarcia wewnętrzny Angle of friction $\varphi$ [°]	Spójność Cohesion c [MPa]	Wytrzymałość na jedno- osiowe rozciąganie Uniaxial tension strength $\sigma_t$ [MPa]
Wapień Limestone	2.5	16.7	3.57	36	64	10
Łupek ilasty Clay shale	2.1	5.0	2.31	25	0.2	0.05

Tabela 1. Parametry geotechniczne masywu w przekrojach A–A' i B–B'.

Table 1. Geotechnical parameters of the massif in cross-sections A–A' and B–B'.

Nr	Spękania Joints	Przekrój Cross-section	Szywność normalna Normal stiffness [GPa/m]	Szywność styczna Shear stiffness [GPa/m]	Kąt tarcia wewnętrzny Angle of friction $\varphi_j$ [°]	Spójność Cohesion $c_j$ [kPa]	Wytrzymałość na jednoosiowe rozciąganie Uniaxial tension strength $\sigma_{tj}$ [kPa]
1	Spękania w wapieniu Joints in limestone	A–A', B–B'	147	147	18	176.5	29.4
2	Nieciągłość na kontakcie między wapieniem i łupkiem ilastym Discontinuity at the contact between the limestone and the clay shale	B–B'	500	20	15	50	10

Tabela 2. Parametry geotechniczne spękań w przekrojach A–A' i B–B'.

Table 2. Geotechnical parameters of joints in cross-sections A–A' and B–B'.

Rodzaj skały Kind of rock	Gęstość Density [t/m <sup>3</sup> ]	Moduł sprężystości objętościowej Bulk modulus K [GPa]	Moduł sprężystości postaciowej Shear modulus G [GPa]	Kąt tarcia wewnętrzny Angle of friction $\varphi$ [°]	Spójność Cohesion c [MPa]	Wytrzymałość na jedno- osiowe rozciąganie Uniaxial tension strength $\sigma_t$ [MPa]
Wapień Limestone	2.29	8.33	4.17	36	4000	2000
Łupek ilasty Clay shale	2.10	2.50	0.536	22	150	50

Tabela 3. Parametry geotechniczne litej skały w przekroju C–C'.

Table 3. Geotechnical parameters of solid rock in cross-section C–C'.

Spękanie Joints	Przekrój Cross-section	Szywność nor- malna Normal stiffness [GPa/m]	Szywność styczna Shear stiffness [GPa/m]	Kąt tarcia wewnętrzny Angle of friction $\varphi_j$ [°]	Spójność Cohesion $c_j$ [kPa]	Wytrzymałość na jednoosiowe rozciąganie Uniaxial tension strength $\sigma_{tj}$ [kPa]
Spękania w wapieniu Joints in limestone	C–C'	250	270	22	300	50

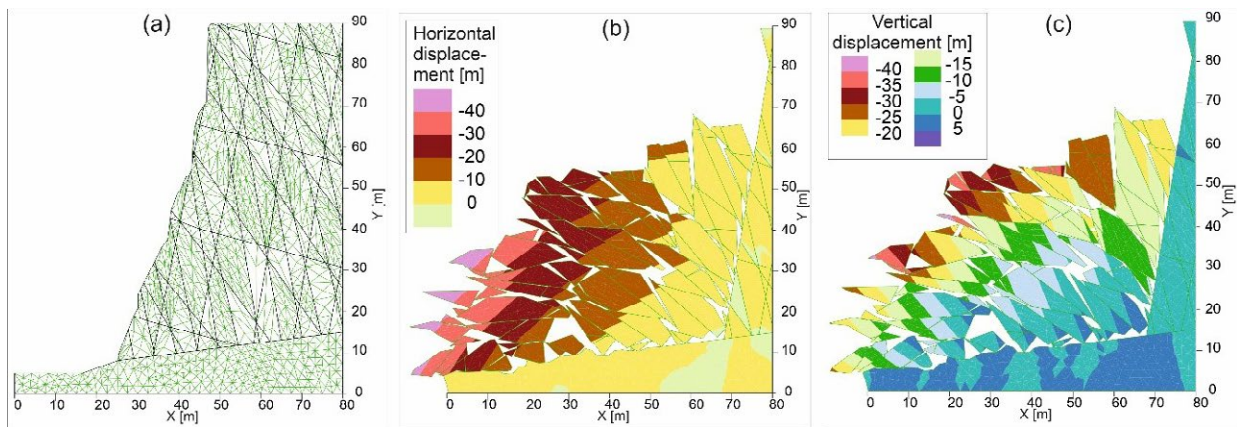
Tabela 4. Parametry geotechniczne spękań w przekroju C–C'.

Table 4. Geotechnical parameters of joints in cross-section C–C'.

tutaj podejście jest mało znane i raczej rzadko stosowane w praktyce. Taki stan rzeczy wynika m.in. z faktu, że istnieje niewiele modeli i programów komputerowych, które umożliwiają przeprowadzenie takich analiz. Jednym z nich jest Universal Distinct Element Code (UDEEC) [Cundall 1971, s. 2–8]. Jest to obecnie bardzo zaawansowane narzędzie, pozwalające na wykonywanie skomplikowanych analiz złożonych układów geomechanicznych w układzie płaskim lub

this case, it is important to maintain the shape of the block, and thus the correct relationship between the spacings of the joint systems.

The “discontinuous” approach has many advantages, but the vast majority of analyzes of deformation/destruction processes use methods and models based on the mechanics of continuous media, without taking into account joints and their properties. The approach described above is poorly known or even unknown. This is due, among



Ryc. 7. Przekrój A–A': a) podział modelu na bloki skalne i strefy różnic skończonych, b) pole przemieszczenia poziomego, c) pole przemieszczenia pionowego w końcowej fazie symulacji procesu deformacji.

Fig 7. Section A–A': a) division of the model into rock blocks and finite difference zone, b) horizontal displacement field, c) vertical displacement field in the final stage of the simulation of the deformation process.

przestrzennym. Program UDEC pozwala na symulację praktycznie wszystkich możliwych mechanizmów deformacji, takich jak poślizg, osuwanie czy wypiętrzanie, z uwzględnieniem praw statyki i swobody ruchu bloków [Marcato et al. 2005, s. 87–92].

#### Geometria i parametry geotechniczne obiektu

Parametry zarówno oryginalnej płyty skalnej, jak i łupków ilastych oraz spękań, wyznaczone na podstawie analizy wstecznej przeprowadzonej przez autorów, podano w tabelach 1 i 2. W tabeli 1 zestawiono parametry masywu skalnego budującego zbocze klifu, natomiast parametry wytrzymałości na ścinanie spękań, przy których występuje stan równowagi granicznej, zamieszczono w tabeli 2. Założono, że parametry kontaktu na styku masywu osuwiska z leżącym poniżej iłem są identyczne. Ponieważ wyniki symulacji numerycznej procesu deformacji nie były zadowalające, parametry geomechaniczne wyznaczono metodą prób i błędów.

Tabele 3 i 4 zawierają parametry litej skały i spękań dla przekroju C–C' określone na podstawie [D'Ambra et al. 2004, s. 103–113].

#### Analiza procesu osuwiskowego w przekroju A–A'

Podział modelu masywu na bloki skalne (ryc. 7a) uwzględnia rzeczywisty rozstaw spękań i ich orientację przestrzenną w płaszczyźnie analizy [Zabuski, Marcato 2014, s. 308–316]. Podłoże skalne bryły składające się z łupków ilastych zamodelowano jako pojedynczy blok. Ze względu na brak pełnych danych nie uwzględniono zmian gęstości spękań wraz ze wzrostem odległości od krawędzi ściany.

Pola przemieszczenia poziomego i pionowego w końcowej fazie symulacji numerycznej przedstawiono na ryc. 7b i c. Przemieszczenie poziome w stosunku do pionowego w początkowej fazie procesu deformacji jest stosunkowo niewielkie, co oznacza, że na tym etapie dominuje obwał (ang. *toppling*). Jednak w później-

other things, to the fact that there are few models and computer programs that allow such analyses to be carried out. One of them is the Universal Distinct Element Code (UDEC) program, and the author of its first version was Cundall [1971, pp. 2–8]. It is now a very advanced tool, allowing to perform complex analysis of complicated geomechanical systems in a plane or spatial state. UDEC practically allows simulation of all possible deformation mechanisms, such as a slippage, sliding or uplift, taking into account the laws of statics and freedom of motion of blocks [Marcato et al. 2005, pp. 87–92].

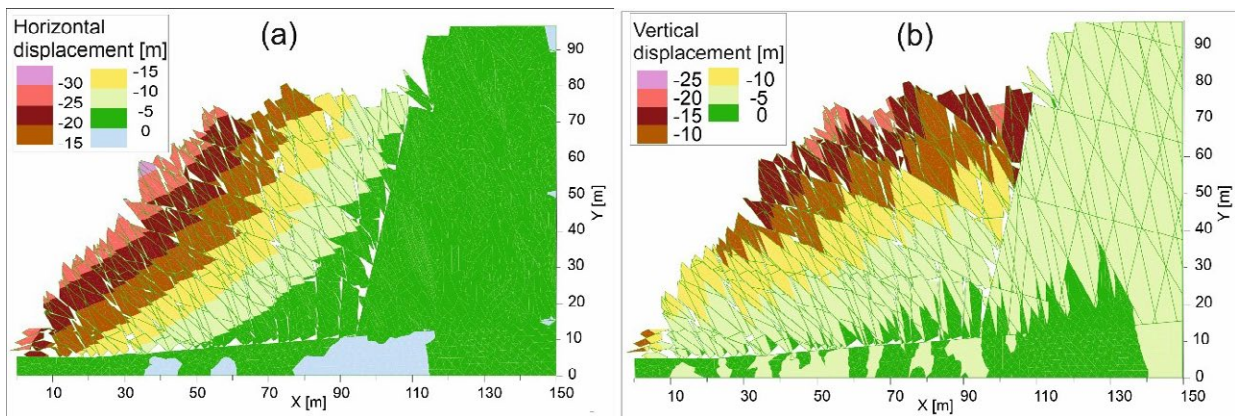
#### Geometry and geotechnical parameters of the site

The parameters of both the original rock slab, the clay shale and joints, as determined by the authors' back analysis, are given in Tables 1 and 2. The parameters of the rock massif that builds the cliff slope are summarized in Table 1, while the parameters of the shear strength of the joints, at which the boundary equilibrium condition occurs, are summarized in Table 2. It was assumed that the contact parameters at the interface between the landslide mass and the underlying clay are identical. Since the results of numerical simulation of the deformation process were not satisfactory, the geomechanical parameters were determined using the trial and error method.

Tables 3 and 4 contain the parameters of solid rock and joints for the C–C' section, determined by [D'Ambra et al. 2004, pp. 103–113].

#### Analysis of the landslide process in cross-section A–A'

The division of the massif model into rock blocks (Fig. 7a) takes into account the actual spacing of joints and their spatial orientation in the plane of analysis [Zabuski, Marcato 2014, pp. 308–316]. The bedrock solid consisting of clay shale was modeled as a single block. Due to the lack of complete data, changes in joint density with increasing distance from the wall edge were not considered.



Ryc. 8. Przekrój B–B': pole przemieszczenia: a) poziomego, b) pionowego, w końcowej fazie symulacji procesu deformacji.

Fig. 8. Cross-section B–B': displacement field a) horizontal, b) vertical, at the final stage of the simulation of the deformation process.

szych fazach symulacji inicjowane jest osuwisko i pole przemieszczenia poziomego przybiera formę zbliżoną do „klasycznego” osuwiska o (w przybliżeniu) kształcie kołowym (ryc. 7b). Przemieszczenie poziome dominuje nad pionowym i wynosi ok. 40 m, podczas gdy przemieszczenie pionowe, jedynie w rejonie niszy osuwiskowej, wynosi ok. 20÷25 m (ryc. 7c).

Symulacja została zakończona, gdy skrajny zakres przemieszczenia bloków przekroczył granicę modelu numerycznego (na lewo od  $X=0$ , ryc. 7b i c) [Itasca 2014, s. 1–73], mimo że stan równowagi nie został osiągnięty. Dalsza symulacja spowodowałaby wzrost przemieszczenia, a ostateczny kształt bryły osuwiskowej byłby podobny do widocznego na zdjęciach z rycin 4 i 5.

#### Analiza procesu osuwiskowego w przekroju B–B'

Założono, że parametry spękań w przekroju B–B' są takie same jak w przekroju A–A' (tab. 2). Przyjęto również, że ze względu na podobieństwo geometrii ściany klifu i właściwości geotechnicznych masywu mechanizm procesów osuwiskowych w obydwu przekrojach będzie podobny. Na rycinach 8a i b przedstawiono wyniki symulacji w postaci pól przemieszczenia odpowiednio poziomego i pionowego w końcowej fazie symulacji numerycznej. Przemieszczenie poziome wynosi ok. 30 m i dominuje nad przemieszczeniem pionowym, wynoszącym ok. 25 m; wynika to z osłabienia i poślizgu na kontakcie masywu skalnego z leżącymi poniżej łupkami ilastymi. Początkowa faza symulacji jest zdominowana przez obwał. Maksymalny kąt obrotu w kierunku przeciwnym do ruchu wskazówek zegara wynosi 26,68°. Wraz ze wzrostem przemieszczenia obrót maleje, a w końcowym etapie symulacji maksymalny kąt obrotu bloków wynosi tylko 7,68°. Symulacja została zakończona analogicznie jak w przypadku przekroju A–A'.

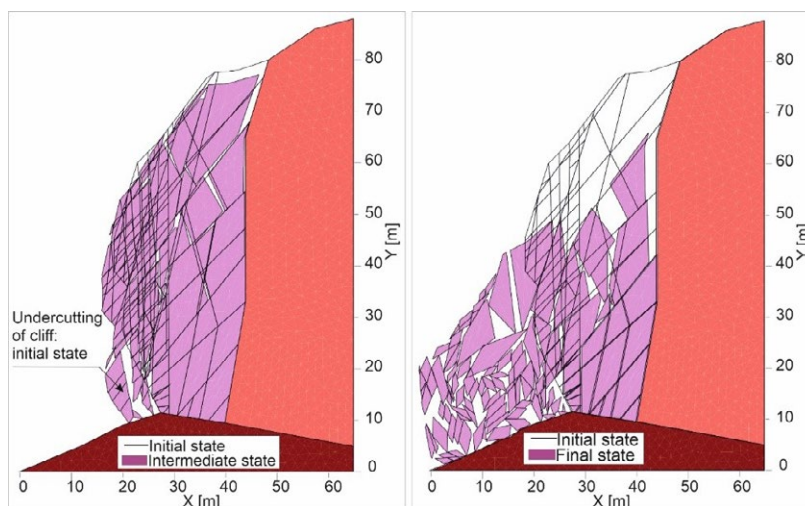
Wyniki obliczeń dla przekroju B–B' z parametrami określonymi metodą analizy wstecznej dla przekroju A–A' wykazują, że zbrocze jest niestateczne. Nie jest to zgodne z rzeczywistością, gdyż ściana w tym przekroju jest stateczna. Dowodzi to, że właściwości masywu skalnego

The fields of horizontal and vertical displacement at the final stage of the numerical simulation are shown in Figures 7b and c. The horizontal versus vertical displacement at the initial phase of the deformation process is relatively small, indicating that toppling dominates here. However, in later stages of the simulation, a landslide is initiated, and the horizontal displacement field takes on a form similar to a “classic” landslide with an (approximately) circular shape (Fig. 7b). The horizontal displacement dominates the vertical one and is about 40 m, while the vertical displacement, only in the region of the landslide niche region, is about 20–25 m (Fig. 7c).

The simulation was terminated when the extreme range of block displacement exceeded the limit of the numerical model (to the left of  $X = 0$ , Fig. 7b and c) [Itasca 2014, pp. 1–73], although the equilibrium state was not reached. Further simulation would result in an increase in displacement, and the final shape of the landslide block would be similar to that seen in the images in Figures 4 and 5.

#### Analysis of the landslide process in the B–B' section

It was assumed that the joints parameters in cross-section B–B' are the same as in cross-section A–A' (Table 2). It was also assumed that due to the similarity of the geometry of the cliff wall and the geotechnical properties of the rock massif, the mechanism of landslide processes in both cross-sections would be similar. Figures 8a and b show the simulation results in the form of horizontal and vertical displacement fields, respectively, at the final stage of the numerical simulation. The horizontal displacement is about 30 m and dominates the vertical one, which is about 25 m; this is due to weakening and sliding at the contact between the rock massif and the underlying clay shale. The initial phase of the simulation is dominated by the toppling. The maximum angle of counterclockwise rotation is 26.68°. As the displacement increases, the rotation decreases, and in the final stage of the simulation



Ryc. 9. Przekrój C–C': osuwisko w pośrednim i końcowym stadium strefy zniszczenia na tle stanu początkowego.

Fig. 9. Cross-section C–C': landslide in the intermediate and final stages of the destruction zone against the initial condition.

są korzystniejsze niż masywu w osuwiskowym przekroju A–A'. Niemniej jednak, ze względu na podobieństwo przekrojów, potencjał osuwiskowy jest znaczny.

### Analiza stateczności klifu i proces deformacji w przekroju C–C'

Niemal pionowy klif w tym przekroju jest zagrożony obwałem lub obrywem. Intensywność (gęstość) spękań w masywie skalnym maleje w miarę oddalania się od powierzchni ściany. Zgodnie z tym strefa potencjalnego osuwiska została podzielona na silnie i średnio spękaną. Autorzy pracy [D'Ambra et al. 2004, s. 103–113] stwierdzili, że struktura i właściwości geomechaniczne klifu są niezwykle złożone, nie jest więc możliwe przeprowadzenie analizy stateczności klifu przy użyciu klasycznej metody równowagi granicznej. W przeciwieństwie do wniosku z tej pracy autorzy bieżącego artykułu przeprowadzili szczegółową i kompletną analizę stateczności klifu, uwzględniając również inżynierską metodę jego stabilizacji. Inicjacja zniszczenia masywu skalnego w strefie podstawy klifu i utrata jego stateczności może nastąpić wskutek naturalnego podcięcia. W konsekwencji cała ściana może utracić stateczność w wyniku stopniowego osuwania się bloków (ryc. 9). Warto wspomnieć, że D'Ambra i współpracownicy [2004, s. 103–113] wyciągnęli podobny wniosek, lecz ich analiza była ograniczona jedynie do symulacji początkowego etapu inicjacji osuwiska.

Aby uniknąć obwałenia i zniszczenia klifu, zaprojektowano jego wzmocnienie w postaci biernych kotew cementowych, zainstalowanych w otworach wiertniczych (ryc. 10a). Otwory powinny być stosunkowo długie ze względu na duży rozmiar ściany klifu (jej wysokość w tym regionie sięga prawie 100 m). Ostateczne parametry wynikowe kotew, tj. ich długość, rozstaw, średnicę, określono metodą prób i błędów oraz na podstawie analizy numerycznej.

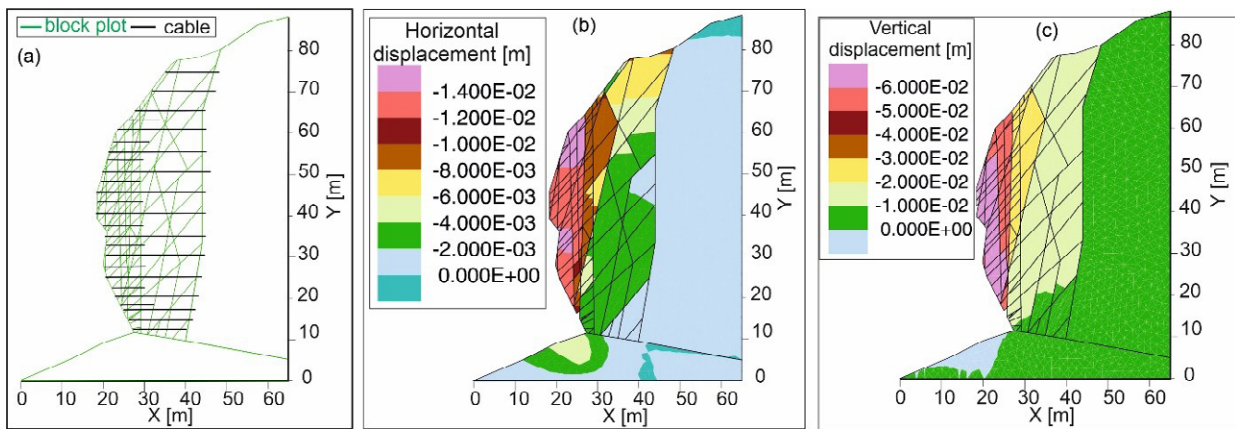
the maximum angle of block rotation is only  $7.68^\circ$ . The simulation ended similarly to the A–A' section.

The results of calculations for cross-section B–B', with the parameters determined by the back analysis method for cross-section A–A', show that the slope is unstable. This is not consistent with reality because the wall in this cross-section is stable. This proves that the properties of the rock massif are more favorable than those in the cross-section A–A'. Nevertheless, due to the similarity of the cross-sections, the landslide potential is significant.

### Stability analysis of cliff and deformation process in C–C' section

The near-vertical cliff in this section is at risk of collapse or overthrow. The intensity (density) of joints in the rock massif decreases as one moves away from the wall surface. Accordingly, the zone of a potential landslide was divided into highly and moderately jointed. D'Ambra and co-workers [2004, pp. 103–113] stated that the structure and geomechanical properties of the cliff are extremely complex, so it is not possible to analyze the stability of the cliff using the classical limit equilibrium method. In contrast to the conclusion, the authors of this paper performed a detailed and complete analysis of the stability of the cliff, also taking into account the engineering method of stabilizing it. The initiation of the destruction of the rock massif in the zone of the base of the cliff and the loss of its stability can occur as a result of natural undercutting. As a result, the entire wall may lose stability due to gradual sliding of the blocks (Figure 9). It is worth mentioning that D'Ambra and co-workers [2004, pp. 103–113] drew a similar conclusion, but their analysis was limited only to simulations of the initial stage of landslide initiation.

In order to avoid sagging and destruction to the cliff, it was designed to be reinforced with passive ce-



Ryc. 10. Przekrój C–C': a) rozmieszczenie kotew w przypadku masywu skalnego wzmocnionego, b) pole przemieszczenia poziomego, c) pole przemieszczenia pionowego.

Fig. 10. Section C–C': a) arrangement of anchor in the case of reinforced rock massif, b) horizontal, c) vertical displacement field.

Właściwości stali (kotew): długość – zależy od geometrii ściany; średnica – 8 cm; ciężar jednostkowy [siła/objętość] – 8,0 kN/m<sup>3</sup>; moduł sprężystości Younga stali kotew – 21 GPa; granica plastyczności przy ścisnieniu – 300 MPa; granica plastyczności przy rozciąganiu – 200 MPa.

Właściwości zaprawy cementowej (iniektu): sztywność na ścinanie [siła/jednostka długości kotwy/przesunięcie] – 25 MN/m/m; wytrzymałość na ścinanie [siła/jednostka długości kotwy] – 1000 kN/m.

Długość poszczególnych kotew może być zmienna w zależności m.in. od kształtu powierzchni ściany klifu. Intensywność spękań jest większa w strefach przy powierzchni ściany, dlatego długość kotew w tych miejscach wynosi 7÷8 m. Długość dłuższych kotew jest również zmienna i może dochodzić do nawet 30 m (ryc. 10a). Rozstaw krótszych kotew jest w przybliżeniu równy 1,5×1,0 m, a dłuższych (4,5÷5)×1,0 m.

Znaczny zakres prac związanych z wierceniem otworów może budzić obawy dotyczące możliwych uszkodzeń klifu wskutek efektów dynamicznych w strefie wierceń. Jednakże wysoka wytrzymałość masywu skalnego praktycznie uniemożliwi powstawanie uszkodzeń, np. spękań wtórnych. Ponadto bardzo korzystnym efektem wpływającym na jakość masywu skalnego będzie tworzenie się mikropęknięć wokół wierconych otworów. Korzyść wynika z powstania strefy wzmocnionej poprzez iniekcję cementową i „sklejanie” ewentualnych mikropęknięć.

Warto zauważyć, że wzmocnienie klifu biernymi kotwami nie będzie miało wpływu na posadowienie twierdzy, a tym samym na jej spękania czy uszkodzenia. Z punktu widzenia ochrony konserwatorskiej istotne jest, aby proponowane rozwiązanie pozwalało na zachowanie walorów krajobrazowych, co nie byłoby możliwe przy wykorzystaniu innych rozwiązań, np. często stosowanej w takim przypadku palisady czy muru oporowego. Widoczne części kotew można bowiem zasłonić rodzimą skałą bądź roślinnością. Należy

ment anchors installed in boreholes (Fig. 10a). The boreholes should be relatively long due to the large size of the cliff wall (its height in this region reaches almost 100 m). The final resulting parameters of the anchors, i.e. their length, spacing, diameter, were determined by trial and error and numerical analysis.

Properties of steel (anchors): length – depends on the geometry of the wall; diameter – 8 cm; unit weight [force/volume] – 8.0 kN/m<sup>3</sup>; Young's modulus of elasticity – 21 GPa; compressive yield strength – 300 MPa; tensile yield strength – 200 MPa.

Properties of cement mortar (injection): shear stiffness [force/unit anchor length/slip] – 25 MN/m/m; shear strength [force/unit of anchor length] – 1,000 kN/m.

The length of particular anchors can vary depending on the shape of the cliff wall surface, among other factors. The intensity of joints is greater in zones near the wall surface, so the length of anchors in these areas is 7÷8 m. The length of the longer anchors is also variable and can reach up to 30 m (Fig. 10a). The spacing of the shorter anchors is approximately 1.5 × 1.0 m, and the longer anchors are (4.5÷5) × 1.0 m.

The considerable amount of work involved in drilling the boreholes may raise concerns about possible damage to the cliff due to dynamic effects in this zone. However, the high strength of the rock massif will prevent the occurrence of damage, e.g., secondary joints. In addition, a very beneficial effect affecting the quality of the rock massif will be the formation of micro-cracks around the drilled holes. The advantage comes from the formation of a reinforced zone by cement injection and the “gluing together” of any microcracks.

It is worth noting that the reinforcement of the cliff with passive anchors will not affect the foundation of the fortress, and thus its cracking or damage. From the conservation point of view, it is important that the proposed solution allows the preservation of landscape values, which would not be possible with other solutions, such as the palisade or retaining wall commonly



ponadto dodać, że w czasie wykonywania prac stabilizacyjnych niezbędny jest monitoring zachowania zarówno twierdzy, jak i jej bezpośredniego otoczenia.

We wszystkich przypadkach analizowanych pól deformacji po zastosowaniu środków zaradczych stan równowagi klifu został osiągnięty. Pozwoliło to na obliczenie współczynnika bezpieczeństwa, który wynosi  $F=1,23$ .

Ryciny 10b i c przedstawiają pola przemieszczenia poziomego i pionowego kotwionego masywu skalnego. Przemieszczenie pionowe jest ok. czterech razy większe niż przemieszczenie poziome. Przemieszczenia występują na stosunkowo niewielkich głębokościach. Jest to szczególnie widoczne w przypadku ryciny 10c. Znaczący jest tu wpływ dużego ciężaru kolumny klifu na odkształcenia kotew.

### Podsumowanie i wnioski

Przeprowadzone w pracy symulacje ruchu osuwiska dla przekroju A–A' umożliwiły „rekonstrukcję” procesu deformacji, który wystąpił w rzeczywistości. Parametry geomechaniczne spękań odpowiadające stanowi równowagi granicznej wyznaczono za pomocą metody analizy wstecznej. Wykorzystując wyniki i wskazania otrzymane z analizy dla tego przekroju, przeprowadzono również analizę dla potencjalnego osuwiska w ważnym przekroju (B–B'), usytuowanym w niewielkiej odległości od A–A'. Uzyskane wyniki wskazują na możliwość wystąpienia osuwiska także w pobliżu B–B'.

Przeanalizowano ponadto stateczność przekroju C–C', znajdującego się na niemal pionowej ścianie, usytuowanej bezpośrednio pod twierdzą. Wykazano potencjalną możliwość osunięcia się ściany klifu, a w konsekwencji jego obwał i zniszczenia twierdzy. Analiza przemieszczenia w przekroju położonym bezpośrednio pod twierdzą umożliwiła zaprojektowanie odpowiedniego zabezpieczenia konstrukcyjnego masywu skalnego w postaci biernych kotew cementowych. Rozwiązanie takie nie zaburza walorów krajobrazowych masywu skalnego, co jest istotne z punktu widzenia ochrony konserwatorskiej. Ważne jest obliczenie współczynnika stateczności zakotwionego klifu, który wynosi  $F=1,23$ .

Proaktywne podejście geotechniczne wydaje się uzasadnione w przypadku miasta San Leo, ze względu na jego bogate dziedzictwo kulturowe i naturalne. Podejście to umożliwia zrozumienie problemu w stanie przed wystąpieniem zagrożenia, pozwalając na identyfikowanie, w jaki sposób obiekt może ulec awarii w przyszłości, a także na zaplanowanie działań mających na celu zapobieżenie ewentualnym problemom. Cenne walory architektoniczne miasta wymagają starannej uwagi i troski, a jego przetrwanie jest ściśle związane z unikaniem problemów dotyczących stateczności skalnego masywu płyty i otoczenia. Położenie San Leo na stosunkowo smukłej skalnej płycie stwarza szczególnie niekorzystne warunki powiązane z procesami utraty stateczności otaczających go stromych zboczy. Ich postępujące niszcze-

used in such cases. This is because the visible parts of the anchors can be covered up with native rock or vegetation. It should be added, moreover, that during the execution of stabilization work it is necessary to monitor the behavior of both the fortress and its immediate surroundings.

In all cases of the analyzed deformation fields, the equilibrium state of the cliff was reached after applying countermeasures. This allowed the computation of the factor of safety, which is  $F = 1.23$ .

Figures 10b and c show the fields of horizontal and vertical displacement of the anchored rock massif. The vertical displacement is about four times greater than the horizontal one. The displacements occur at relatively shallow depths. This is particularly evident in Figure 10c. The effect of the heavy weight of the cliff column on the deformation of the anchors is significant here.

### Summary and conclusions

The landslide movement simulations carried out in this study for cross-section A–A' enabled the “reconstruction” of the deformation process that occurred in reality. The geomechanical parameters of the joints corresponding to the limit equilibrium state were determined using the back analysis method. Using the results and indications obtained from the analysis for this cross-section, an analysis was also carried out for a potential landslide in an important cross-section (B–B'), located a short distance from A–A'. The results obtained suggest that a landslide could also occur in the vicinity of B–B'.

In addition, the stability of the C–C' cross-section, located on a near-vertical wall situated directly below the fortress, was analyzed. The potential possibility of the cliff walls slipping and, consequently, of its collapse and the destruction of the fortress was demonstrated. Analysis of the displacement in the cross-section located directly under the fortress made it possible to design appropriate structural protection of the rock massif, in the form of passive cement anchors. Such a solution does not disturb the landscape value of the rock massif, which is important from a conservation point of view. It is important to compute the safety factor of the anchored cliff, which is  $F = 1.23$ .

The proactive geotechnical approach seems justified in the case of the town of San Leo, due to its rich cultural and natural heritage. This approach makes it possible to understand the problem in a pre-emergency state, allowing how the object may fail in the future, as well as to plan actions to prevent possible problems. The town's priceless architectural values require careful consideration and care, and its survival is closely linked to avoiding problems concerning the stability of the rock massif and the surrounding area. The location of San Leo on a relatively slender rock slab creates particularly unfavorable conditions associated with the processes of loss of

nie w wyniku ruchów osuwiskowych skutkuje zmniejszeniem rozmiarów płyty, na której zbudowane jest miasto, i stopniowo zwiększa niebezpieczeństwo uszkodzenia zabytkowych budynków. Można się spodziewać, że w dalszej przyszłości w sytuacji niezastosowania odpowiednich środków zaradczych mogą bezpowrotnie zniknąć cenne zabytki. Mimo że zabezpieczenie klifowego zbocza skalnego w analizowanym przypadku może być kosztowne, ratowanie tak wartościowego dziedzictwa kulturowego, jakim jest San Leo, powinno stanowić zadanie nadrzędne.

Zaproponowane w pracy proaktywne podejście geotechniczne może być stosowane w wielu innych przypadkach, gdy zagrożone jest dziedzictwo kulturowe i naturalne. Uzyskane wyniki mogą pomóc w rozwiązywaniu praktycznych problemów, w tym w podejmowaniu decyzji społecznych i gospodarczych.

stability of the surrounding steep slopes. Their progressive destruction by landslide movements results in a reduction in the size of the slab on which the town is built, and gradually increases the danger of damage to historic buildings. It can be expected that in the further future, in the absence of appropriate countermeasures, valuable monuments may disappear irretrievably. Although securing the cliff rock slope in the case under review may be costly, saving such a valuable cultural heritage as the town of San Leo should be an overriding task.

The proactive geotechnical approach proposed in the paper can be applied to many other cases where cultural and natural heritage is threatened. This study's results can be helpful in solving practical problems, including in social and economic decision-making.

---

## Bibliografia / References

### Opracowania / Secondary sources

- Abad Patricia Valle, Fernández Adolfo Fernández, Nóvoa Alba Antía Rodríguez, *Lost archaeological heritage: virtual reconstruction of the medieval castle of San Salvador de Todea*, „Virtual Archaeology Review” 2022, t. 3, nr 26.
- Anthopoulou Barbara, Panagopoulos Andreas, Karyotis Theodore, *The impact of land degradation on landscape in Northern Greece*, „Landslides” 2006, t. 3.
- Bandis Stavros, Lumdsen Alastair, Barton Nick Ryland, *Fundamentals of Rock Joint Deformation*, „International Journal of Rock Mechanics and Mining Sciences & Geomechanics Abstracts” 1983, t. 20.
- Benedetti Gianluca, Bernardi Matteo, Borgatti Lisa, Continelli Francesca, Ghirotti Monica, Guerra Cristiano, Landuzzi Alberto, Lucente Claudio Corrado, Marchi Gianfranco, *San Leo: centuries of coexistence with landslides*, [w:] *Landslide science and practice*, red. Claudio Margottini, Paolo Canuti, Kyoji Sassa, Heidelberg–Berlin 2011, t. 6.
- Borgatti Lisa, Guerra Cristiano, Nesci Olivia, Romeo Roberto Walter, Veneri Francesco, Landuzzi Alberto, Benedetti Gianluca, Marchi Gianfranco, Lucente Claudio Corrado, *The 27 February 2014 San Leo landslide (northern Italy)*, „Landslides” 2015, t. 12.
- Bozzano Francesca, Bretschneider Alberto, Martino Salvatore, *Stress-strain history from the geological evolution of the Orvieto and Radicofani cliff slopes (Italy)*, „Landslides” 2008, t. 5.
- Bromhead Edward, Canuti Paolo, Ibsen Maia Laura, *Landslides and cultural heritage*, „Landslides” 2006, t. 3.
- Canuti Paolo, Margottini Claudio, Fanti Riccardo, Bromhead Edwards, *Cultural Heritage and Landslides: Research for Risk Prevention and Conservation*, [w:] *Landslides – Disaster Risk Reduction*, red. Kyoji Sassa, Paolo Canuti, Berlin–Heidelberg 2009.
- Caturani Antonio, Ribacchi Renato, Tommasi Paolo, *The San Leo Cliff (Italy): stability conditions and remedial measures*, VIIth ISRM Congress, International Symposium on Rock Mechanics, Aachen 1991, t. 2.
- Chakraborty Arunav, Goswami Diganta, *State of the art: Three Dimensional (3D) Slope-Stability Analysis*, „International Journal of Geotechnical Engineering” 2016, t. 10, nr 5.
- Chen Guangqi, Zheng Lu, Zhang Yingbin, Wu Jian, *Numerical Simulation in Rockfall Analysis: A Close Comparison of 2-D and 3-D DDA*, „Rock Mechanics and Rock Engineering” 2012, t. 46.
- Cundall Peter, *A Computer Model for Simulating Progressive Large Movements in Blocky Rock Systems*, Rock Fracture Proceedings of the International Symposium on Rock Mechanics, Nancy 1971, t. 1.
- Cundall Peter, Hart Roger, *Numerical Modelling of Discontinua*, [w:] *Comprehensive Rock Engineering*, red. John Hudson, Oxford–New York–Seoul–Tokyo 1993, t. 2.
- D’Ambra Sonia, Giglio Giovanni, Lembo-Fazio Albino, *Interventi di Sistemazione e Stabilizzazione della Rupe di San Leo (Arrangement and Stabilization of the San Leo Cliff)*, International Symposium INTERPRAEVENT 2004, Riva/Trent 2004.
- Delmonaco Giuseppe, Margottini Claudio, Spizzichino Daniele, *Low impact interventions for the preservation of Cultural Heritage: the dying town of Civita di Bagnoregio (Central Italy) and the killer landslide. In Protection of Historical Buildings*, PROHITECH 09, London 2009.
- Doğan Yalin Umur, Isik Nihat Sinan, *Comparison of 2D–3D limit equilibrium and finite element methods for the analysis of bi-planar rock slope failures*, [w:] *The Evolution of Geotechnics – 25 Years of Innovation*, red. Reginald Hammah, Thamer Jaocub, Alison McCuillan, John Curran, Boca Raton 2022.

- Donati Davide, Dough Stead, Elmo Davide, Borgatti Lisa, *Preliminary Investigation on the Role of Brittle Fracture in the Kinematics of the 2014 San Leo Landslide*, „Geosciences” 2019, t. 9, nr 256.
- Ghirelli Valentina Alena, Borgatti Lisa, Dellapasqua Mirko, Mandanici Emanuele, Spreafico Margherita Cecilia, Tini Maria Alessandra, Bitelli Gabriele, *Integration of geomatics techniques for digitizing highly relevant geological and cultural heritage sites: The case of San Leo (Italy)*, The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences, 26th International CIPA Symposium 2017, Ottawa 2017, t. 42(2)/W5.
- Havaej Mohsen, Stead Doug, Eberhardt Erik, Fisher Brendan, *Characterization of bi-planar and ploughing failure mechanisms in footwall slopes using numerical modelling*, „Engineering Geology” 2014, t. 178.
- Hoek Evert, Bray John, *Rock Slope Engineering*, London 1974.
- Hrubesova Eva, Mohyla Marek, *Back Analysis Methods in Geotechnical Engineering*, „Advanced Materials Research” 2014, t. 1020.
- Itasca Consulting Group, *UDEC 4.0 Manual*, Minneapolis 2014.
- Justo Jose Luis, Azañón Jose Miguel, Azor Antonio, Saura Juan, Durand Percy, Villalobos Miguel, Morales Antonio, Justo Enrique, *Neotectonics and slope stabilization at the Alhambra, Granada, Spain*, „Engineering Geology” 2008, t. 100.
- Kulczykowski Marek, Przewłócki Jarosław, Konarzewska Bogusława, *Application of Soil Nailing Technique for Protection and Preservation Historical Buildings*, IOP Conference Series: Materials Science and Engineering 245 (WMCAUS), Praga 2017.
- Laskowicz Izabela, Mrozek Teresa, *Sacred Historical Heritage Affected by Landslides in the Polish Flysch Carpathians*, [w:] *Engineering Geology for Society and Territory*, red. Giorgio Lollino, Daniele Giordan, Cristian Marunteanu, Basiles Christaras, Iwasaki Yoshinori, Claudio Margottini, Cham 2015, t. 8.
- Marcato Gianluca, Silvano Sandro, Zabuski Lesław, *Modellazione di ammassi rocciosi instabili con il metodo degli elementi distinti*, „Giornale di Geologia Applicata” 2005, t. 2.
- Milkulėnas Vidas, Minkevičius Vytautas, Satkūnas Jonas, *Gediminas's Castle Hill (in Vilnius) case: slopes failure through historical times until present*, Proceedings of World Landslide Forum 4, May 29–June 2, 2016.
- Mineo Simone, Pappalardo Giovanna, Onorato Salvatore, *Geomechanical Characterization of a Rock Cliff Hosting a Cultural Heritage through Ground and UAV Rock Mass Surveys for its Sustainable Fruition*, „Sustainability” 2021, t. 13.
- Muceku Ylber, Korini Oltion, *Landslide and slope stability evaluation in the historical town of Kruja, Albania*, „Natural Hazards and Earth System Sciences” 2014, t. 14.
- Ribacchi Renato, Sciotti Mario, Tommasi Paolo, *Stability problems of some towns in central Italy: Geotechnical situations and remedial measures*, IAEG International Symposium on Engineering Geology of Ancient Works, Monuments and Historical Sites, Athens 1988, t. 1.
- Ribacchi Renato, Tommasi Paolo, *Instability problems of the San Leo Cliff*, [w:] *Reading historical sites through geotechnical evidence*, ISSMFE TC19 and AGI 1989.
- Ribacchi Renato, Tommasi Paolo, *Preservation and protection of the historical town of San Leo (Italy)*, [w:] *Proceedings IAEG International Symposium on Engineering Geology of Ancient Works, Monuments and Historical Sites*, red. Paul Marinos, George Koukis, Athens 1988, t. 1.
- Siegesmund Siegfried, Friedel Carl-Heinz, Vogel Johannes, Mosch Stephan, Naumann Dirk, Peter Andreas, Giesen Hans, *Stability assessment of sandstones from the St. Servatius Church in Quedlinburg*, (UNESCO's World Heritage Site, Germany) „Environmental Earth Sciences” 2010, t. 63.
- Spreafico Margherita Cecilia, Bacenetti Marco, Borgatti Liza, Pellegrini Maurizio, Perotti Luigi, *Structural analysis of San Leo (RN, Italy) east and north cliffs using 3D point clouds*, European Geosciences Union General Assembly, Vienna 2013, t. 15.
- Spreafico Margherita Cecilia, Cervi Federico, Francioni Mirko, Stead Doug, Borgatti Lisa, *An investigation into the development of toppling at the edge of fractured rock plateaus using a numerical modelling approach*, „Geomorphology” 2017, t. 288.
- Spreafico Margherita Cecilia, Cervi Federico, Petronici Francesca, Borgatti Lisa, *Modelling groundwater and slope processes in a calcarenitic slab: The case of San Leo (northern Apennines)*, „Rendiconti Online Della Società Geologica Italia” 2015, t. 34.
- Spreafico Margherita Cecilia, Francioni Mirko, Cervi Federico, Stead Doug, Bitelli Gabriele, Ghirotti Monica, Girelli Valentina Alena, Lucente Claudio Corrado, Tini Maria Alessandra, Borgatti Lisa, *Back Analysis of the 2014 San Leo Landslide Using Combined Terrestrial Laser Scanning and 3D Distinct Element Modelling*, „Rock Mechanics and Rock Engineering” 2016a, t. 49.
- Spreafico Margherita Cecilia, Stead Doug, Borgatti Lisa, *How rock block shape can influence the kinematics and direction of slope displacement: Results from the San Leo rock plateau, Italy*, [w:] *Landslides and Engineered Slopes. Experience, Theory and Practice*, London 2016b, t. 3.
- Tagliavini Fabrizio, Reichenbach Paola, Maragna Dafne, Guzzetti Fausto, Pasuto Alessandro, *Comparison of 2-D and 3-D computer models for the M. Salta rock fall, Vajont Valley, northern Italy*, „Geoinformatica” 2009, t. 13.
- Tapete Deodato, Casagli Nicola, Luzi Guido, Fanti Riccardo, Gigli Giovanni, Leva Davide, *Integrating radar and laser-based remote sensing techniques for monitoring structural deformation of archaeological monuments*, „Journal of Archaeological Sciences” 2013, t. 40.
- The 32nd International Geological Congress, Italy, August 20–28, 2004.

Tommasi Paolo, Rotonda Tatiana, *Analysis of deformations occurring at the edge of a rock cliff underneath a historical center*, VIIIth ISRM International Congress On Rock Mechanics, Tokyo 1995, t. 1.

Vlcko Jan, Greif Vladimir, Grof Vladimir, Jezny Michal, Petro Lubomir, Brcek Martin, *Rock displacement and thermal expansion study at historic heritage sites in Slovakia*, „Environmental Geology” 2009, t. 58.

Zabuski Lesław, Marcato Gianluca, *Analiza procesów deformacji zboczy z uwzględnieniem nieciągłego charakteru*

*masywu*, „Przegląd Geologiczny” 2014, t. 62, z. 6.

Zabuski Lesław, Przewłócki Jarosław, *Analiza stateczności i stabilizacji zbocza osuwiskowego na trasie linii kolejowej w Świnnej Porębie*, „Inżynieria Morska i Geotechnika” 2019, nr 3.

Zabuski Lesław, Przewłócki Jarosław, *Stability analysis of a road scarp in the Carpathian Mountains and methods of its protection*, World Multidisciplinary Civil Engineering–Architecture–Urban Planning Symposium (WMCAUS), Prag 2018.

---

## Streszczenie

Artykuł dotyczy miasta San Leo, znanego z atrakcyjnych zabytków historycznych, zwłaszcza twierdzy Rocca Fortezza stanowiącej architektoniczne arcydzieło. Jest ona położona na wysokiej skale, której zbocza od setek lat ulegały procesom osuwiskowym. Najpoważniejsze osuwisko miało miejsce w 2014. Aby uniknąć potencjalnej katastrofy i zapewnić bezpieczeństwo miastu, w pracy przeprowadzono analizę proaktywną, polegającą na przewidywaniu problemu i podejmowaniu działań w celu zminimalizowania możliwych trudności związanych ze statecznością obiektów. Parametry geomechaniczne określono metodą analizy wstecznej dla przekroju, w którym wystąpiło ostatnie rozległe osuwisko. Obliczenia numeryczne wykonano przy użyciu metody elementów oddzielnych (DEM). Dla wyznaczonych parametrów przeprowadzono analizę stateczności i deformacji w przekroju potencjalnie niekorzystnym. Ponadto przeanalizowano przekrój klifu znajdujący się bezpośrednio pod twierdzą, dla którego zaproponowano środki stabilizujące.

## Abstract

The paper is about the town of San Leo, known for its attractive historical monuments, especially the Rocca Fortezza fortress, which is an architectural masterpiece. It is situated on a high rock, the slopes of which have been subject to landslide processes for hundreds of years. The most serious one occurred in 2014. In order to avoid a potential catastrophe and ensure the safety of the city, the study conducted a proactive analysis, which consists of anticipating the problem and taking appropriate measures to minimize unforeseen difficulties. Geomechanical parameters were determined using the back analysis method for a cross-section located in the vicinity of the city, where the last extensive landslide occurred. Numerical calculations were performed using the distinct element method (DEM). A stability and deformation analysis was carried out for the determined parameters in a potentially unfavorable cross-section located nearby. In addition, a cross-section of the cliff directly below the fortress was analyzed, for which countermeasures were proposed.

Rafał Zieliński\*

orcid.org/0000-0002-8505-7481

## Cyfrowa rekonstrukcja pałacu w Łobzowie z czasów przebudowy Santiago Gucciego w latach 1585–1587

### Digital Reconstruction of Łobzów Palace from the Times of Its Remodeling by Santi Gucci in the Years 1585–1587

**Słowa kluczowe:** cyfrowa rekonstrukcja zabytków, pałac w Łobzowie, Santi Gucci, Łobzów, rekonstrukcja

**Keywords:** digital reconstruction of heritage buildings, Łobzów Palace, Santi Gucci, Łobzów, reconstruction

#### Wprowadzenie

Cyfrowa rekonstrukcja to jedna z metod wykorzystywanych do przywracania utraconego dziedzictwa oraz odtwarzania układu i kształtu historycznych budynków. Obiekty zabytkowe częstokroć przebudowywane lub nieodwracalnie zniszczone nie mogą zostać zrekonstruowane jedynie na podstawie inwentaryzacji architektonicznej i wymagają dogłębnej analizy bazującej na dostępnych opracowaniach naukowych oraz odniesienia się do zachowanych detali w obiektach pochodzących z tego samego okresu. Dlatego posłużenie się nowoczesnymi metodami rekonstrukcji cyfrowej może być jednym ze sposobów odtworzenia możliwego kształtu obiektu historycznego wraz z jego elewacjami i detalami architektonicznymi.

Artykuł opisuje rekonstrukcję hipotetycznego wyglądu renesansowej bryły XVI-wiecznego pałacu królewskiego Stefana Batorego w Łobzowie z wykorzystaniem cyfrowych narzędzi do modelowania przestrzennego. Próbę odtworzenia architektury autorstwa Santiago Gucciego poprzedziła analiza informacji zawartych w źródłach historycznych i opracowaniach naukowych. Pałac od XIV do XIX w. był wielokrotnie przebudowywany i zmieniał swoją funkcję. Obecnie mieści się w nim siedziba Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej.

#### Introduction

Digital reconstruction is one of the methods used in regaining lost heritage and recreating the form and details of historical buildings. Heritage buildings, which often underwent multiple remodeling processes, or are irrecoverably damaged, cannot be successfully reconstructed based merely on an architectural survey and may require a thorough analysis based on available studies as well as comparison of similar elements found in the architecture of the same period. Therefore, resorting to modern digital reconstruction methods may serve a way of recreating a possible form of a historical building together with its facades and architectural details.

This paper presents a reconstruction of the hypothetical form of the sixteenth-century Renaissance royal palace of King Stephen Báthory in Łobzów, with the application of digital tools used in 3D modeling. The attempt of reconstructing the original architecture of Santi Gucci was preceded by an analysis of information found in historical records and studies on the subject. Between the fourteenth and the nineteenth centuries the Łobzów Palace was remodeled numerous times and its use changed as well. Currently, the palace is the seat of the Faculty of Architecture of the Cracow University of Technology.

\* dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Wydział Architektury

\* Ph.D., Eng, Arch., Cracow University of Technology, Faculty of Architecture

**Cytowanie / Citation:** Zieliński R. Digital Reconstruction of Łobzów Palace from the Times of Its Remodeling by Santi Gucci in the Years 1585–1587. *Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation* 2024, 79:37–51

**Otrzymano / Received:** 1.07.2023 • **Zaakceptowano / Accepted:** 15.10.2023

**doi:** 10.48234/WK79GUCCI

*Praca dopuszczona do druku po recenzjach*

*Article accepted for publishing after reviews*

Dotychczasowe badania m.in. Krystyny Sinko [1933], Witolda Kieszkowskiego [1935], Janusza Bogdanowskiego [1997] doprowadziły do opracowania rzutów budynków i najbliższego otoczenia, ale nie przedstawiły możliwych zmian w samej bryle budynku, której zarys prezentował się jedynie na nielicznych rycinach z XVII w. [Braun, Hogenberg 1617]. Niewątpliwie analizy przeprowadzone przez wspomnianych autorów były kluczowe do opracowania poszczególnych etapów przebudowy. Warto również wspomnieć o najnowszych badaniach Piotra Janowskiego, który podjął się opisu układu przestrzennego i użytkowego całego założenia rezydencji łobzowskiej w XVI w. [Janowski 2019; Janowski 2022].

Materiały w postaci rzutów uzupełnione przez autora o informacje zawarte w dokumentach historycznych i ikonograficznych (np. w umowie pomiędzy Stefanem Batorem i Santim Guccim) nie dawały pełnego obrazu rezydencji królewskiej. Część materiałów w postaci szkiców elewacji, które zostały opracowane przez Fischingera, okazała się niewystarczająca do odtworzenia bryły i rekonstrukcji cyfrowej. Przykładem może być zarys bramy wjazdowej do renesansowego pałacu w Łobzowie, który wymagał dodatkowej analizy porównawczej. Autor podjął się jej na podstawie innych realizacji Gucciego: w Baranowie Sandomierskim i Książu Wielkim. W dotychczasowych opracowaniach brakowało również detali architektonicznych m.in. okien, arkad, kruzganków. Uzupełniały one bryłę i pomagały w próbie odtworzenia możliwego wyglądu całego pałacu, jego elewacji i proporcji poszczególnych elementów. Rekonstrukcje cyfrowe, które przedstawiały późniejsze etapy przebudów, wykonane przez Piotra Pikulskiego [2020a; 2020b]<sup>1</sup> i Maksymiliana Szpyta [2022], uzupełnione inwentaryzacją laserową istniejącego obiektu wykonaną przez autora artykułu [Kulig et al. 2015], były pomocne w analizie bryły pałacu. Ponadto dzięki badaniom porównawczym rozwiązań zastosowanych w innych projektach Santi Guccio udało się stworzyć modele teoretyczne detali, które mogły zostać użyte w pałacu łobzowskim.

Celem badań było jak najwierniejsze odtworzenie bryły rezydencji wraz z jej detalami z czasów Stefana Batorego i uzupełnienie obecnego stanu badań rekonstrukcyjnych na jej temat. Dzięki metodom cyfrowym możliwe było nie tylko zobrazowanie hipotetycznego kształtu rezydencji, lecz także przygotowanie materiałów do dalszych prac badawczo-naukowych. Stworzony model może być pomocny chociażby we wskazaniu miejsc przyszłych odkrywek i badań. Ponadto wirtualny model może służyć do tworzenia makiety rezydencji łobzowskiej w technologii wydruku 3D.

## **Materiały i metody badawcze**

### ***Rys historyczny obiektu***

Początki historii łobzowskiej rezydencji sięgają roku 1357. Król Kazimierz Wielki uznał istniejącą wtedy

The studies conducted so far, among others by Krystyna Sinko [1933], Witold Kieszkowski [1935] and Janusz Bogdanowski [1977] allowed to reconstruct the layout plan of buildings and immediate surroundings but did not shed light on possible changes in the form of the palace, the outline of which can only be seen in very few surviving seventeenth-century drawings [Braun, Hogenberg 1617]. Undoubtedly, the research carried out by the above-mentioned authors were of key importance when analyzing and defining particular stages of remodeling. It is also worth mentioning here the latest study by Piotr Janowski, who proposed the probable spatial layout and functional description of the entire Łobzów residence the way it looked in the sixteenth century [Janowski 2019; Janowski 2022].

The materials in the form of layout plans together with the information found by the author in historical and iconographic documents (e.g. in the contract between King Stephen Báthory and Santi Gucci) still did not give a full picture of the royal residence. Some of the materials in the form of facade drawings, presented by Fischinger, proved to be insufficient when attempting to reconstruct the structure of the building. A good example could be the entrance gate to the Renaissance palace, which required additional comparative analysis. The author conducted such analysis by examining other works of Santi Gucci: in Baranów Sandomierski and in Książ Wielki. Architectural details such as windows, arcades and galleries were also missing in previous studies. The details complemented the form of the building and helped considerably while working on the reconstruction of the Łobzów Palace, its facades and the proportion of particular elements.

What proved to be very helpful in the analysis of the form of the Łobzów Palace were the digital reconstructions prepared by Piotr Pikulski [2020a; 2020b]<sup>1</sup> and Maksymilian Szpyta [2022] presenting the palace at later stages of its modification, together with an architectural, laser-based survey of the existing building conducted by the author of this paper [Kulig et al. 2015]. Furthermore, thanks to the comparative research studies on the solutions that Santi Gucci used in his other projects, it was possible to create theoretical models of details which might have been used in the Łobzów Palace.

The aim of this study was to prepare a faithful reconstruction of the residence together with its details the way it looked in the times of Stephen Báthory and updating the current state of reconstruction research regarding the residence. Digital tools not only enabled a visualization of the hypothetical form of the residence but also the preparation of materials for further research. The digital model created for this purpose may be very useful, for example, when deciding on the exact location of possible future on-site exposures and research. Furthermore, the virtual model may be used when creating a printable mock-up model of the Łobzów residence in 3D printing technology.

wieś Łobzów za miejsce wyjątkowe i nakazał wybudować tam siedzibę obronną nazwaną w literaturze przedmiotu *fortalicium* [Grabowski 1866, s. 214]. Powstanie obiektu wiązało się z dokonaną przez Kazimierza Wielkiego lokacją Starego i Nowego Łobzowa w 1367 r. Z zachowanych przekazów historycznych wynika, że najprawdopodobniej głównym elementem założenia była trzykondygnacyjna wieża mieszkalna na rzucie kwadratu. W XIV w. stosowano ten element w niemal wszystkich siedzibach rycerskich.

W XV stuleciu rezydencja stopniowo zmieniała swoje przeznaczenie, przyjmując funkcję reprezentacyjną. W 1420 r. zyskała nazwę *Curia regalis Lobzow*, w 1443 określano ją jako *castellum Lobzow*, a w 1517 jako *curia regalis*. Przypuszcza się, że pierwotna budowla wzniesiona za czasów Kazimierza Wielkiego była w części drewniana, a dopiero późniejsze przebudowy przyniosły jej stopniową zmianę na murowaną. W 1518 r. król Zygmunt I Stary witał w rezydencji łobzowskiej swą przyszłą żonę Bonę Sforzę, której pałac przypadł do gustu [Pociecha 1949, s. 121]. W 1528 r. sejm piotrkowski przyznał Bonie tzw. oprawę, do której należał Łobzów [Rączka 1996, s. 25].

W 1585 r. Stefan Batory zlecił przebudowę rezydencji włoskiemu architektowi Santiemu Gucciemu, znanemu już wtedy m.in. z realizacji nagrobka Zygmunta II Augusta czy pomnika Anny Jagiellonki w kaplicy Zygmuntowskiej. Przebudowa Gucciego całkowicie zmieniła dotychczasową formę obiektu. Został on przekształcony w manierystyczną willę z loggiami [Sinko 1933, s. 27–28].

W 1603 r. Zygmunt III Waza zlecił rozbudowę rezydencji przez dodanie do galerii skrzydeł południowego i zachodniego. Prawdopodobnie w tym okresie pozostałości po wieży *fortalicium* zostały całkiem „wtopione” w bryłę budynku. Głównym architektem odpowiedzialnym za te zmiany był Włoch Giovanni Trevano (ryc. 1). Nadał on łobzowskiej rezydencji nowy charakter – przestała być włoską willą renesansową, a stała się pałacem w stylu barokowym, charakterystycznym dla architektury z okresu Wazów [Stala 2015, s. 54–60]. Syn Zygmunta III, Władysław IV Waza, zlecił kolejne przebudowy, zachowując barokowy charakter budynku.

W latach 1655–1657, podczas „potopu” szwedzkiego, rezydencja została w dużym stopniu zniszczona. Jeszcze za panowania Fryderyka Augusta Wettyna Łobzów – bardziej ze względów praktycznych niż reprezentacyjnych – pełnił funkcję rezydencji królewskiej. Król przebywał w niej 31 lipca 1697 przed koronacją, w czasie gdy Wawel okupowali Szwedzi, a następnie wiosną w 1706 podczas fortyfikacji Krakowa [Rączka 1984, s. 47–58]. Przez resztę wieku XVIII pałac stopniowo podupadał. Opisy z lat 1736 i 1744 wyraźnie obrazują pogarszający się stan budowli, w której nie udało się już podjąć przybyłego do Krakowa Augusta III [Rączka 1996, s. 47–48].

W 1822 r. obiekt przeszedł we władanie Krakowskiego Towarzystwa Strzeleckiego i stał się jego siedzi-

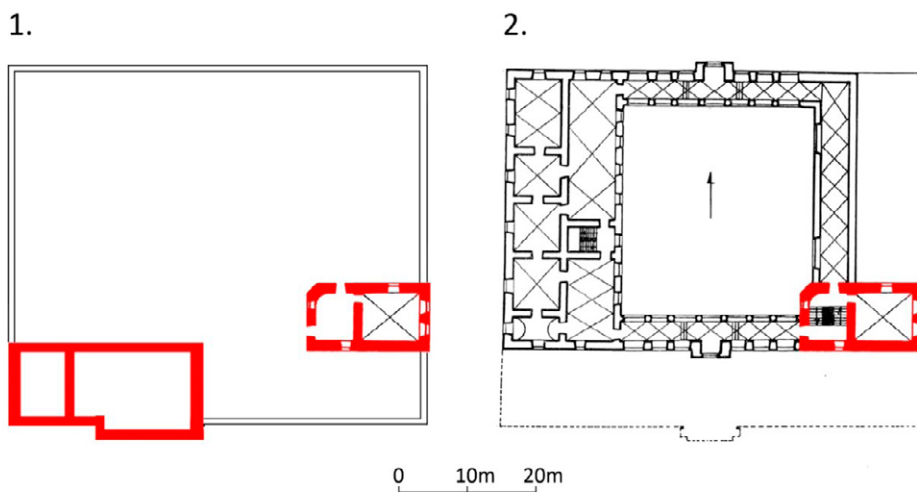
### Overview of the building's history

The origins of the Łobzów residence date back to 1357 when King Casimir the Great found the location of the existing village of Łobzów to be exceptionally appealing and decided to build a defensive fortress referred to in specialist literature as a *fortalicium* [Grabowski 1866, p. 214]. The construction of the fortress was related to founding the villages of Stary and Nowy Łobzów by Casimir the Great in 1367. The surviving historical records seem to suggest that most probably a three-story square-based tower with a residential use constituted the main element of the *fortalicium*. In the fifteenth century this element was commonly used in almost all knightly residences. Throughout the fifteenth century, the residence gradually changed its use, acquiring a more formal character. In 1420, it was known as “*Curia regalis Lobzow*,” in 1443 it was described as “*castellum Lobzow*,” and in 1517 as “*curia regalis*.” It is assumed that the first structure erected during the times of Casimir the Great was made of timber and only later remodeling works gradually transformed it into a stone and masonry structure.

In 1518, King Sigismund I welcomed in the Łobzów residence his future wife Bona Sforza, who instantly took a liking to the palace [Pociecha 1949, p. 121]. In 1528, the Piotrków Sejm granted Bona her dower rights, which included the palace in Łobzów [Rączka 1996, p. 25].

In 1585, King Stephen Báthory commissioned Italian architect Santi Gucci to remodel the residence. Gucci had already made a name for himself for designing the tombstone of Sigismund II Augustus or the monument of Anna Jagiellon in Sigismund's Chapel (at Wawel Cathedral). The remodeling works conducted by Santi Gucci completely transformed the previous form of the residence which now turned into a Mannerist villa with loggias [Sinko 1933, pp. 27–28]. In 1603, King Sigismund III Vasa decided on the extension of the residence by adding southern and western wings to the existing gallery. In all probability, the remains of the *fortalicium* tower were completely “merged” into the new form of the building. The main architect responsible for these changes was Italian master Giovanni Trevano (Fig. 1). The residence acquired a new character—it no longer had the form of an Italian Renaissance villa, as it had assumed the style of a Baroque palace, typical of the architecture from the Vasa dynasty period [Stala 2015, pp. 54–60]. Władysław IV Vasa, who was the son of Sigismund III Vasa, continued remodeling the Palace, keeping the Baroque style of the building.

In the years 1655–1657, during the Swedish invasion of Poland, the Łobzów residence was extensively damaged. Nevertheless, it still served the function of a royal residence during the reign of Augustus II Wettin—more for practical reasons than for formal purposes. The King stayed in the Łobzów residence on July 31 in



Ryc. 1. Zestawienie przebudów pałacu w Łobzowie: 1 – fortalicjum Kazimierza Wielkiego, 2 – rozbudowa Santiago Gucciego na zlecenie Stefana Batorego; oprac. P. Pikulski, 2020b.

Fig. 1. Comparison of remodeling stages of the Palace in Łobzów: 1 – fortalicjum of Casimir the Great, 2 – remodeling commissioned by Stephen Báthory and conducted by Santi Gucci; by P. Pikulski, 2020b.

bą. Stan ten utrzymał się do upadku Rzeczypospolitej Krakowskiej, kiedy to rząd austriacki urządził w nim szpital, a następnie magazyn. W 1852 rezydencja została przekształcona w szkołę wojskową (Szkołę Kadetów Piechoty w Łobzowie) [Rączka 1996, s. 49–50]. Po drugiej wojnie światowej budynek przekazano pod opiekę Politechniki Krakowskiej. Obecnie mieści się w nim Wydział Architektury.

#### **Dotychczasowe opracowania dotyczące pałacu królewskiego w Łobzowie**

Historyk sztuki Witold Kieszkowski był jednym z pierwszych, którzy podjęli się rekonstrukcji renesansowej bryły pałacu w Łobzowie. Na podstawie analizy zachowanych dokumentów pisanych sporządził zarys murów pałacu. Przyjął, że letnia rezydencja królewska z XVI w. miała wymiary ok. 50 × 30 m, a wewnętrzny dziedziniec ok. 20 × 25 m. Przygotowany przez niego schematyczny rzut uwzględniał położenie i kształt dawnego fortalicjum – budowli obronnej z czasów króla Kazimierza Wielkiego, o której wspomina umowa zawarta między Stefanem Batorem a pochodzącym z Florencji architektem Santim Guccim. W dokumencie tym jest mowa o zachowaniu „starej wieży”, którą królewski budowniczy miał uwzględnić, przygotowując plany pałacu na potrzeby „budowy nowego domu w Łobzowie” [Kieszkowski 1935, s. 6–25]. Należy dodać, że Kieszkowski w swych studiach poprzestał na wykonaniu planów, bez próby odtworzenia bryły renesansowej willi.

Badania rozpoczęte w monografii Kieszkowskiego kontynuował Andrzej Fischinger [1969, s. 15–24]. Zauważył, że wobec braku przekazów ikonograficznych z tamtego okresu i dużej liczby przebudów w kolejnych wiekach jedyną podstawą do rekonstrukcji pałacu Stefana Batorego są przekazy źródłowe: tekst umowy o przebudowę z 1585 r. i pierwszy inwentarz z 1595. Krystyna Sinko [1933, s. 35], na podstawie ryciny wy-

1697, before his coronation, as Wawel Castle was occupied by the Swedes at the time, and also later in 1706 [Rączka 1984, pp. 47–58]. The Łobzów Palace gradually continued to fall into disrepair throughout the rest of the eighteenth century.

Descriptions from 1736 and 1744 clearly point to the deteriorating condition of the palace which was no longer fit to accommodate King Augustus III arriving in Kraków [Rączka 1996, pp. 47–48].

In 1822, the Cracow Marksmen’s Confraternity became the owner of the building choosing it as its seat. This situation lasted till the end of the Republic of Cracow, when the building was taken over by the Austrians, who turned it into a hospital, and later into a storage facility. In 1852, the Łobzów residence was finally turned into a military college (Infantry Cadet School in Łobzów) [Rączka 1996, pp. 49–50]. After the Second World War, the building was given to the Cracow University of Technology and currently is the seat of the Faculty of Architecture.

#### **Previous studies on the royal Palace in Łobzów**

Witold Kieszkowski, an art historian, was one of the first to undertake the task of reconstructing the Renaissance form of the palace in Łobzów. By analyzing surviving written documents from the period, he came up with an outline of the palace walls. He assumed that the sixteenth-century royal summer residence measured approximately 50 × 30 m, and the inner courtyard approximately 20 × 50 m. Kieszkowski’s schematic plan included the location and form of the old fortalicjum—a defensive structure from the times of King Casimir the Great, which is mentioned in the commission contract between King Stephen Báthory and Florentine architect Santi Gucci. In this document “an old tower” is mentioned, which the royal architect was supposed to preserve and include in his plans



konanej w 1619 r. przez Matthäusa Meriana, powiązała stylistykę rezydencji z kreacją artysty. Znanca budownictwa obronnego i sztuki ogrodowej Janusz Bogdanowski [1997] skupił się z kolei na losach ogrodu. Nie można też pominąć publikacji Jana Władysława Rączki [1980; 1983; 1984; 1996]. Temat dawnych losów rezydencji był również poruszany przez Klaudję Stałę [2015, s. 54–60; 2016, s. 119–124; 2018, s. 67–75].

#### ***Umowa między Stefanem Batorym a Santim Guccim***

W związku z brakiem źródeł ikonograficznych z czasów przebudowy łobzowskiej rezydencji analiza zapisów umowy pomiędzy architektem Santim Guccim a Stefanem Batorym, w zestawieniu z przeprowadzonymi do tej pory badaniami nad losami pałacu, stanowiła podstawę cyfrowej rekonstrukcji bryły obiektu z końca XVI w.<sup>2</sup>. Dokument był datowany na 8 lipca 1585 i został sporządzony w Niepołomicach [Rączka 1983, s. 25–40]. Treść umowy przywołał w 1935 r. Witold Kieszkowski w aneksie do artykułu *Zamek Królewski w Łobzowie*. W dokumencie jest mowa o królu Stefanie Batorym, który zleca Santiemu Gucciemu stworzenie nowej części rezydencji w Łobzowie. Umowa precyzuje liczbę komnat, które mają się znaleźć w pałacu, oraz sposób wykończenia pomieszczeń na parterze (kamienne obramienia okien i drzwi). Ponadto dokument określa sposób przebudowy budynku i wygląd jego detali. Zgodnie z zapisami sklepienie arkadowe ganki mają połączyć nowo projektowaną kamienicę z wieżą – pozostałościami po fortalicium – wspomniana wieża ma zostać dodatkowo podpiwniczona [Kieszkowski 1935, s. 24–25].

Kolejnym dokumentem, po umowie między Stefanem Batorym a Santim Guccim, który pomógł w opracowaniu przedstawionej w niniejszej pracy rekonstrukcji, był inwentarz oddania zamku i folwarku łobzowskiego z 1 sierpnia 1595 [Fischinger 1969, s. 151–154]. Dokument ten nie jest tak cennym źródłem jak przywołana wyżej umowa, ponieważ został sporządzony już po śmierci Stefana Batorego, po przebudowach pałacu dokonanych przez Zygmunta III Wazę, jednak część informacji w nim zawartych posłużyła do weryfikacji wyników badań i rekonstrukcji obiektu. W treści opisano zakres prac restauracyjnych w pałacu, zleconych za panowania Stefana Batorego. Inwentarz potwierdza, że część zamku – fortalicium – została zachowana w prawym skrzydle królewskiej rezydencji, naprzeciwko sadzawek.

#### ***Etapy przebudowy pałacu w Łobzowie w XVI w.***

Po rządach Kazimierza Wielkiego fortalicium w Łobzowie popadło w ruinę. Okres świetności miał nastąpić dopiero 150 lat później, po objęciu tronu przez Batorego. Niewykluczone, że prace przy remoncie i przygotowaniach do przebudowy pałacu rozpoczęły się za panowania Zygmunta II Augusta [Sinko 1933]. Mógł w nich już wtedy uczestniczyć znany włoski architekt i rzeźbiarz Santi Gucci [Fischinger 1969, s. 11]. W 1585 r. z polecenia króla na podstawie umowy zlecono mu przebudowę rezydencji w Łobzowie. Podczas

for building a new palace, or “a new house in Łobzów” [Kieszkowski 1935, pp 6–25]. In all probability these were the remains of the fourteenth-century fortalicium. It has to be mentioned that in his studies Kieszkowski limited himself to presenting a schematic plan without attempting to reconstruct the form of the Renaissance villa that the Łobzów residence assumed at the time.

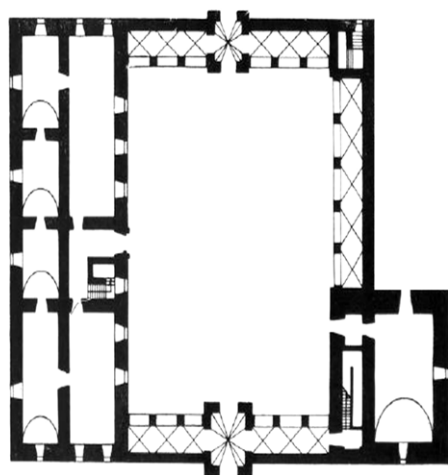
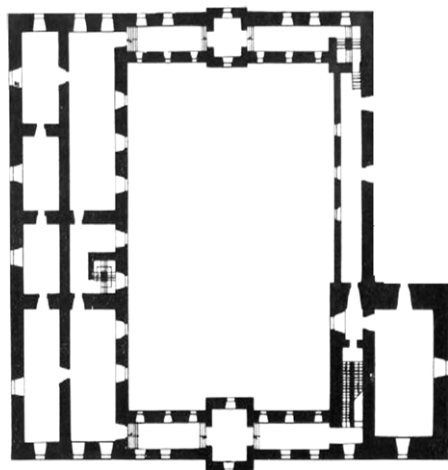
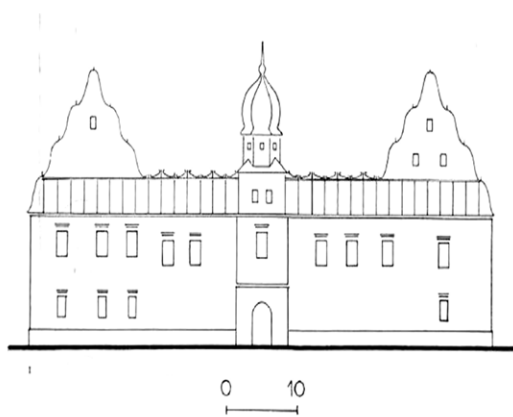
The studies initiated in Kieszkowski’s monograph were continued and developed by Andrzej Fishinger [1969, pp. 15–24]. He pointed out that due to unavailability of iconographic sources from that period and numerous remodeling works conducted throughout the centuries, the only basis for the reconstruction of the palace from the times of Stephen Báthory was drawing on historical sources: a commission contract for remodeling the palace from 1585 and the first inventory from 1595.

Krystyna Sinko [1933, p. 35], on the basis of a drawing produced by Matthäus Merian in 1619, tried to link the style of the residence with artist’s creation. Janusz Bogdanowski [1997], an eminent expert on defensive and garden architecture, focused on the history of the garden itself. Another author that deserves to be mentioned here is Jan Władysław Rączka and his publications [1980; 1983; 1984; 1996]. The history of old royal residence in Łobzów was also discussed in numerous publications by Klaudia Stala [2015, pp. 54–60; 2016, pp. 119–124; 2018, pp. 67–75].

#### ***Contract between Stephen Báthory and Santi Gucci***

Due to unavailability of iconographic sources from the times of the remodeling of the Łobzów residence, the basis for the digital reconstruction of the form of the palace the way it looked at the end of the sixteenth century was the analysis of the commission contract between Santi Gucci and Stephen Báthory, together with previous studies on the history of the palace. The contract was drawn up on July 8, 1585 in Niepołomicie [Rączka 1983, pp. 25–40]. The contract was quoted in 1935 by Witold Kieszkowski in the appendix to his article *Zamek Królewski w Łobzowie*. The document mentions King Stephen Báthory who commissions Santi Gucci to build a new part of the residence in Łobzów. The contract specifies the number of rooms to be built in the palace and gives specific information regarding materials to be used on the ground floor (stone window frames and portals). Furthermore, the document specifies the way the building is to be remodeled, including some of its details. According to the contract, the newly-built part should be joined with the tower—the remains of the fortalicium—by means of vaulted, arcaded galleries. Additionally, a cellar was to be built under the tower [Kieszkowski 1935, pp 24–25].

Apart from the contract between Stephen Báthory and Santi Gucci, another document which helped to create the reconstruction presented in this paper was the handover inventory of the Łobzów Palace and grange from August 1, 1595. [Fischinger 1969,



Ryc. 2. Schemat rekonstrukcji elewacji frontowej oraz rzutów parteru i piętra pałacu; oprac. A. Fischinger.

Fig. 2. Diagram of the reconstructed front facade and plans of the ground and first floors of the palace according to A. Fischinger.

pracy nad przebudową fortalicium Gucci prawdopodobnie wykorzystywał doświadczenie, które zdobywał przy pracach na zamku w Niepołomicach [Fischinger 1969, s. 10]. Możliwe, że jednym z jego zadań było nadbudowanie pałacu. Prawdopodobnie bowiem fortalicium miało murowane partery, a jego piętra były drewniane [Tomkiewicz 1906, s. 119].

Z tamtego okresu zachowało się wiele dokumentów i inwentarzy, m.in. omówiona wyżej umowa pomiędzy

pp. 151–154]. This document, however, might not be such a valuable source of information as the contract mentioned above since it was drafted after the death of Stephen Báthory and after remodeling works done during the reign of Sigismund III Vasa. Nevertheless, some information included in the inventory was used to verify the results of the studies and the final reconstruction of the building. It describes the scope of renovation works in the palace conducted during the reign of Stephen Báthory. The document mentions the newly-built part of the building and the remains of the fourteenth-century fortalicium—an old house. The inventory confirms that part of the castle—fortalicium—was preserved in the right wing of the royal residence, opposite the ponds.

### ***Rebuilding stages of the Łobzów Palace in the sixteenth century***

With the end of the reign of Casimir the Great, fortalicium in Łobzów fell into ruin. The next period of prosperity for the building was to come 150 years later, after Stephen Báthory came to the throne. It is not unlikely that renovation works and preparations for rebuilding the palace in Łobzów had already begun during the reign of Sigismund Augustus [Sinko 1933]. The famous Italian architect and sculptor Santi Gucci might have already been involved in those preparations [Fischinger 1969, p.11]. In 1585, at King Báthory's orders, Gucci was commissioned to rebuild the Łobzów residence. While remodeling the fortalicium, Santi Gucci may have drawn on the experience he had gained when working on Niepołomicze Castle [Fischinger 1969, p. 10]. It is not unlikely that one of the tasks entrusted to him was building higher elevations over the existing structure. In all probability, the fortalicium had a masonry ground level and higher elevations were made of timber [Tomkiewicz 1906, p. 119].

A number of records and inventories from this period have survived into the present, notably the previously mentioned contract between Stephen Báthory and Santi Gucci. The contract specifies that after remodeling works the palace is to have seven rooms on the ground level (four of them vaulted) and seven on the first floor.

Architectural elements such as portals, window frames, chimneys, stoves, and especially gables closing the roof “on both sides” were designed to be built of stone, most probably stone from Pińczów.

Little is known about the exact form of the fortalicium or its state of preservation in the sixteenth century. Stephen Báthory decided to build his own residence respecting the existing historical architectural tissue of the structure, the legacy of Casimir the Great. The new building was to be joined with what was left from the fortalicium by means of vaulted arcades, which would make it possible “to walk from both corners of the new building to the old tower,” as it was put in the contract signed with Gucci [Fischinger 1969, pp. 19–21].

Stefanem Batorem a Santim Guccim. Z jej treści wynika, że budynek po przebudowie miał posiadać na parterze siedem pomieszczeń (w tym cztery sklepione) i siedem na piętrze. Elementy architektoniczne, takie jak odrzwia, obramienia okien, kominy, piece, a przede wszystkim szczyty zamykające dach „z obydwu stron”, zaprojektowano jako kamienne, wykonane najprawdopodobniej z kamienia pińczowskiego. O stopniu zachowania czy nawet dokładnym wyglądzie fortalicium w XVI stuleciu wiadomo niewiele. Stefan Batory w tym miejscu postanowił wznieść swoją rezydencję z poszanowaniem dawnej tkanki architektonicznej, spuścizny po Kazimierzu Wielkim. Nowy budynek miał zostać połączony z tym, co zostało po fortalicium, za pomocą sklepionych arkad, „którymi ma być chodzenie z tego nowego domu z obu rogów do starej wieży”, jak napisano w zawartej z Guccim umowie [Fischinger 1969, s. 19–21].

Umowa określa położenie dwóch bram wjazdowych w skrzydłach galerii: większej od strony południowej, mniejszej od strony ogrodu. Schody, zarówno w nowej, jak i starszej części budynku, wykonano z kamienia. Rozpoczęte w 1585 r. prace budowlane przeciągnęły się aż do 1587, a sama rezydencja została wykończona po śmierci Stefana Batorego, głównie za sprawą Anny Jagiellonki [Rączka 1980, s. 24]. Należy wspomnieć, że Santi Gucci był autorem nie tylko projektu pałacu, lecz także zagospodarowania najbliższego otoczenia i ogrodu.

Odtworzenie przebiegu prac przy wznoszeniu nowej rezydencji łobzowskiej oraz zapoznanie się z użytymi materiałami wykończeniowymi jest możliwe dzięki licznym zachowanym materiałom archiwalnym, w tym instrukcji Stefana Batorego z 1585 r. [Początki panowania... 1877]. Można w niej znaleźć informacje na temat rodzaju pokrycia dachu oraz przygotowania ogrodu i budowy sadzawek [Fischinger 1969, s. 15–16].

Przebudowa Santiago Gucciego zmieniła dotychczasową formę rezydencji. Została ona przekształcona w manierystyczną willę z loggiami. Pałac składał się ze skrzydła mieszkalnego i z trzech arkadowych galerii. Układ pałacu tworzył czworobok z prostokątnym dziedzińcem o wymiarach ok. 20 × 25 metrów. Przy trakcie zewnętrznym od strony ogrodu znajdowały się pokoje mieszkalne. Od strony dziedzińca ulokowana była klatka schodowa i dwie duże sale reprezentacyjne. Sale te łączyły się z doświetlonymi oknami galeriami wspartymi na arkadach. Arkady otaczały dziedziniec od północy, południa i częściowo wschodu, tworząc dekoracyjne skrzydła budynku. W dwóch z nich znajdowały się bramy – większa pod południową galerią, mniejsza pod północną [Kieszkowski 1935, s. 14]. Skrzydło wschodnie mieściło w części południowo-wschodniej odbudowaną „starą wieżę”. Od wieży w kierunku północnym biegła arkada, łącząca się z kolejną, zamykającą dziedziniec od strony ogrodu.

Nowo wzniesiony pałac przetrwał oblężenie Krakowa przez wojska arcyksięcia Maksymiliana w październiku 1587. W 1588 r., przed pogrzebem w katedrze wawelskiej, w łobzowskiej rezydencji złożono zwłoki Stefana

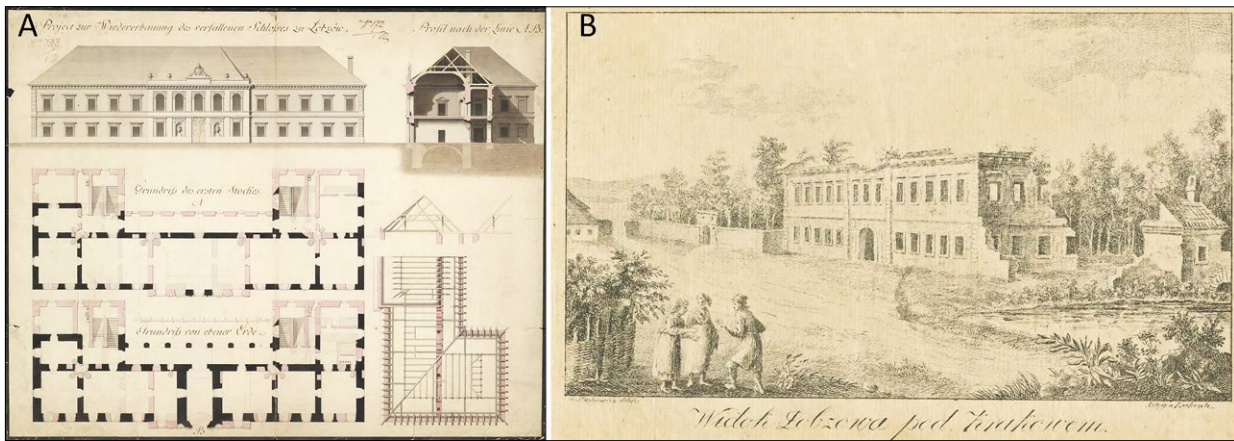
The contract also specifies the position of two entrance gates in the gallery wings—a larger southern gate and a smaller one from the garden. The stairs were made of stone, both in the old and the new part of the building. The remodeling works, which began in 1585, continued till 1587 and the residence itself was completed after Stephen Báthory's death, largely thanks to Anna Jagiellon [Rączka 1980, p. 24]. It is worth mentioning that Santi Gucci was responsible not only for designing the palace but also for the design of its immediate surroundings and the garden.

The reconstruction of particular stages of building the new royal residence including materials used in the process was enabled by numerous surviving archival records, including Stephen Báthory's instruction from 1585 [Początki panowania... 1877]. The instruction contains information that specifies the types of roofing as well as establishing a garden and ponds. [Fischinger 1969, pp. 15–16]. The remodeling of the Łobzów residence by Santi Gucci transformed its form into a Mannerist style villa with loggias. The Palace consisted of a residential wing and three arcaded galleries. The plan of the palace formed a quadrangle with a rectangular courtyard measuring 20 × 25 m. The interior had a two-bay layout, the outer bay (from the garden) comprised living quarters, whereas the part from the courtyard comprised the staircase and two large chambers serving representative functions. The rooms were joined by galleries resting on arcades and were well-lit by windows. The courtyard was surrounded by arcades from the north, south and partly from the east creating in this way decorative wings of the building. Two wings of the palace had entrance gates—a larger gate under the southern gallery and a smaller one under the northern gallery. [Kieszkowski 1935, p. 14].

The eastern wing comprised in its southeastern part the rebuilt “old tower.” An arcade spanned northwards from the tower joining another arcade which closed off the courtyard from the garden. The newly built palace survived the siege of Cracow by the army of Archduke Maximilian of Austria in October 1587. In 1588, before the funeral of King Stephen Báthory at the Wawel Cathedral, the body of the monarch, brought from Grodno, was laid to rest in the Łobzów residence. The remodeling works continued until the death of the widowed Anna Jagiellon in 1596 [Rączka 1996, p. 28].

## Methodology

The Renaissance form of the palace from the late sixteenth century was prepared by, among other things, analyzing the virtual models of the palace produced by Piotr Pikulski, accounting for their imperfection [Janowski 2023]. The assumption was that the digital reconstructions of the Łobzów Palace should be initiated with the examination of the documented phase of the palace's transformation that took place at the beginning of the nineteenth century, and then gradually go back to the Renaissance times. Therefore, the first



Ryc. 3. A – *Project zur Wiedererbaung des verfallenen Schloßes zu Łobzów* [Projekt przebudowy pałacu z początku XIX wieku], zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie; B – elewacja frontowa pałacu, rys. M. Stachowicz.

Fig. 3. A – *Project zur Wiedererbaung des verfallenen Schloßes zu Łobzów* [Plan for rebuilding the palace at the beginning of the nineteenth century], kept in the National Museum in Kraków; B – front facade of the palace, by M. Stachowicz.

Batorego przywiezione z Grodna. Prace budowlane były kontynuowane aż do śmierci wdowy po królu, Anny Jagiellonki, w 1596 r. [Rączka 1996, s. 28].

### Metodologia

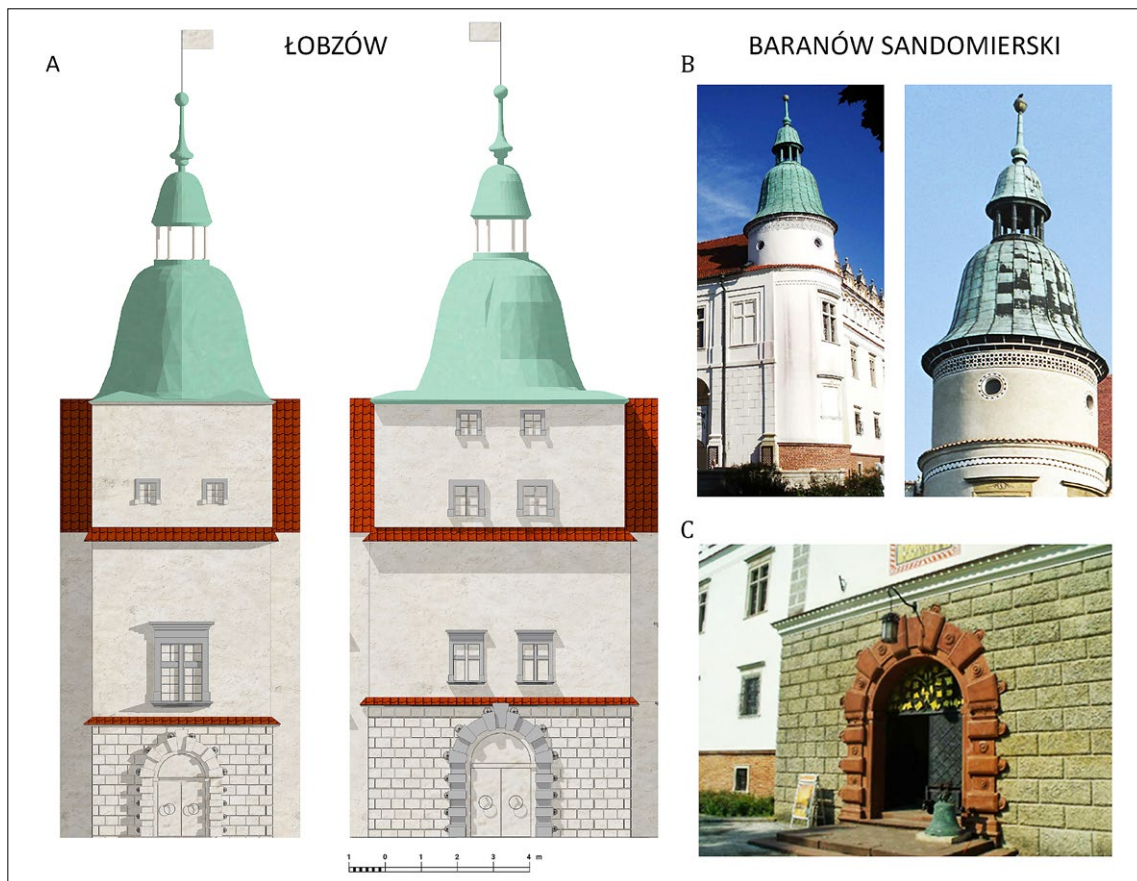
Opracowania renesansowej bryły pałacu z końca XVI w. dokonano, m.in. analizując wirtualne modele przestrzenne pałacu wykonane przez Piotra Pikulskiego, z uwzględnieniem ich niedoskonałości [Janowski 2023]. Przyjęto, że rekonstrukcje cyfrowe pałacu łobzowskiego należy rozpocząć od zbadania udokumentowanego etapu przebudowy z początku XIX stulecia i stopniowo cofać się do czasów renesansu. W związku z powyższym w pierwszej kolejności poddano analizie model bryły „romantycznej ruiny” (widoczny np. na obrazach autorstwa Zygmunta Vogla z 1806 r., sztychowanych przez Jana Freya, lub na rysunkach Michała Stachowicza) [Banach 1967, s. 129–147; Pikulski 2020b], a następnie model z czasów panowania Jana III Sobieskiego [Pikulski 2020a, s. 97–110]. Należy zaznaczyć, że P. J. Janowski, który powołał się na inwentarze z pierwszej połowy XVIII w., wskazał, iż nie ma dowodów potwierdzających na zniszczenie galerii zamykającej dziedziniec pałacu od północy [2023].

Dzięki analizie porównawczej brył z XIX i końca XVII w. w przestrzeni cyfrowej autor wyodrębnił poszczególne etapy przebudowy i zestawiał je z dostępnymi materiałami archiwalnymi. Cennymi źródłami, dzięki którym możliwe było odtworzenie stanu zachowania pałacu z tego okresu, okazały się materiały z Muzeum Narodowego w Krakowie [Szpyt 2022] i Centralnego Archiwum Wojskowego w Warszawie, m.in. inwentaryzacja ruin obiektu z naniesionym na nią austriackim projektem przebudowy z końca wieku XIX (ryc. 3). Z dokumentu można było odczytać układ ścian będących pozostałością po XVII-wiecznej ingerencji Jana III Sobieskiego. Następnie model z czasów panowania Sobieskiego wykorzystano do analizy zniszczeń dokonanych przez wojska szwedzkie podczas „potopu” w latach 1655–1660. Odtworzenie tego

to be analyzed was the model of the ‘romantic ruin’ (which can be seen in paintings by Zygmunt Vogel from 1806 and printed by Jan Frey, or in drawings by Michał Stachowicz) [Banach 1967, pp. 129–147; Pikulski 2020b], and later analyze the model from the times of King John III Sobieski [Pikulski 2020a, pp. 97–110]. It should be noted that P.J. Janowski pointed out that according to the inventories drafted in the first half of the eighteenth century there is no proof which would confirm the demolition of the gallery closing the inner courtyard from the north [2023].

By a comparative analysis of the building in the nineteenth century and the end of the seventeenth century, the author identified the individual stages of the palace’s transformation and compared them with available archive materials. Some valuable sources that enabled the recreation of the state of preservation of the Łobzów Palace in this period included the records found in the National Museum in Cracow [Szpyt 2022] and in the Central Military Archives in Warsaw, notably the survey of the ruins of the building together with the project of renovation works prepared in the late nineteenth century by the Austrian authorities (Fig. 3). From this document it was possible to see the layout of walls which were the remains of rebuilding works in the seventeenth century during the reign of King John III Sobieski. This very model was subsequently used to analyze the damage inflicted by the Swedish troops during the Swedish invasion of Poland (1655–1660). Recreating this stage of the Łobzów residence was possible also by comparing it with an earlier stage of remodeling commissioned by King Władysław IV Vasa in the first half of the seventeenth century [Kieszkowski 1935, pp. 18–19].

Each of the models described above served the author of this paper as a source of information about the transformations the building underwent throughout the centuries. Consequently, it was possible to identify parts of the building which remained unaffected during numerous remodeling works. This allowed the



Ryc. 4. A – teoretyczna rekonstrukcja bram wjazdowych w pałacu w Łobzowie: północnej (mniejszej) i południowej (większej); B – porównanie z analogicznymi rozwiązaniami wież w Baranowie Sandomierskim; C – detal wykończenia kamiennego portalu bramy wjazdowej w Baranowie Sandomierskim; fot. i oprac. 4–7 R. Zieliński.

Fig. 4. A – theoretical reconstruction of entrance gates in the Łobzów Palace: northern (smaller) and southern (larger); B – comparison with analogous design solutions of towers in Baranów Sandomierski; C – details on the stone portal of the entrance gate in Baranów Sandomierski; models 4–7 by R. Zieliński.

stanu rezydencji było możliwe również dzięki porównaniu z wcześniejszym etapem przebudowy zamku, zleconej w 1. poł. XVII w. przez króla Władysława IV Wazę [Kieszkowski 1935, s. 18–19].

Każdy z opisanych powyżej modeli posłużył autorowi artykułu jako źródło informacji na temat przekształceń dokonywanych w obiekcie na przestrzeni wieków. Dzięki temu było możliwe wyodrębnienie części wspólnych budynku, które pozostawały niezmiennione w trakcie przebudów. Pozwoliło to na opracowanie bardzo prawdopodobnego zarysu głównej bryły obiektu z czasów panowania Stefana Batorego. W dalszej kolejności podjęto się próby rekonstrukcji detali architektonicznych. Dokonano tego dzięki analizie analogicznych rozwiązań autorstwa Santi Gucciego opisanych w następnym rozdziale.

W procesie opracowywania modeli 3D posłużono się oprogramowaniem SketchUp. Jest to program typu Computer Aided Design, który pozwala przejść od ogólnego zarysu bryły budynku do dokładnego modelu zawierającego detale architektoniczne. Oprogramowanie SketchUp umożliwiło eksport cyfrowej rekonstrukcji do formatu STL. Powstały plik, po obróbce w programie PrusaSlicer, posłużył do wydruku 3D pałacu łobzowskiego i jego detali.

author to arrive at a very probable form of the main building—the way it looked during the reign of Stephen Báthory. Then, an attempt was made to recreate architectural details via an analysis of analogous design solutions used by Santi Gucci and is discussed later in this paper.

SketchUp was used to build the 3D models. This Computer Aided Design program allows one to move from the general view of a building to a very accurate model with architectural details. SketchUp enables exporting digitally reconstructed model to an STL file. This file was modified in PrusaSlicer and used to make a 3D print of the Łobzów Palace and its details.

### Original research results

#### *Digital reconstruction of the Łobzów Palace after remodeling by Santi Gucci*

Before starting the digital reconstruction it was necessary to analyze the above-mentioned sources and documents dealing with the Palace rebuilding according to Santi Gucci's design (notably, the contract between Stephen Báthory and Santi Gucci from 1585 and the handover inventory of the Łobzów Palace and grange from 1595). Gucci's experience gained over time and

## Wyniki badań własnych

### *Cyfrowa rekonstrukcja pałacu w Łobzowie po przebudowie Santiago Gucciego*

Przed przystąpieniem do rekonstrukcji cyfrowej konieczne było przeanalizowanie wymienionych wyżej źródeł i dokumentów (m.in. umowy między Stefanem Batorym a Santim Guccim z 1585 r. oraz inwentarza oddania zamku i folwarku łobzowskiego z 1595) mówiących o przebudowie pałacu autorstwa Santiago Gucciego. Zarówno zdobyte przez niego doświadczenie, jak i kolejność prowadzonych prac miały istotny wpływ na ostateczny wygląd rezydencji łobzowskiej.

Podczas próby rekonstrukcji bryły pałacu łobzowskiego z czasów Gucciego niezbędne było przeanalizowanie zachowanych rozwiązań architektonicznych autorstwa włoskiego architekta.

Na potrzeby badań porównano dwa obiekty. Pierwszy z nich to pałac Myszkowskich w Książu Wielkim. Jest to jedno z pierwszych dzieł Gucciego, co potwierdziły badania Krystyny Sinko [1933, s. 28–31], a następnie Witolda Kieszekowskiego [1934/1935, s. 134–152]. Drugim obiektem wykorzystanym jako źródło wiedzy o detalach architektonicznych był zamek w Baranowie Sandomierskim [Majewski 2003]. Obecnie to właśnie Santiemu Gucciemu przypisuje się sporządzenie projektu zamku, choć brakuje jednoznacznych źródeł, które mogłyby w pełni potwierdzić fazy powstawania obiektu i stopień udziału włoskiego architekta w budowie [Fischinger 1969, s. 74–75]. Przywołane obiekty reprezentują styl charakterystyczny dla Gucciego zarówno pod względem skali budynków, jak i kompozycji architektonicznej. Zamknięta forma zamku w Baranowie Sandomierskim na rzucie prostokąta i z dziedzińcem otoczonym krużgankami arkadowymi jest zbliżona do rezydencji w Łobzowie. Uwagę zwraca wykończenie wież i ich zadaszeń, których forma posłużyła do rekonstrukcji zwieńczenia bramy wjazdowej w pałacu łobzowskim. Kształt hełmów wież narożnych widoczny jest również na jednej z litografii Napoleona Ordy z lat 80. XIX w., przedstawiającej elewację frontową i boczną zamku w Baranowie [Orda, 1873–1883]. Ponadto przydatna okazała się analiza bryły i fasady rezydencji Myszkowskich w Mirowie sprzed neogotyckiej przebudowy Karola Kremera [Fischinger 1969, tabl. 2–4].

Detale pałacu w Książu Wielkim wraz ze zlokalizowaną na jego terenie kaplicą Myszkowskich posłużyły do odtworzenia elementów takich jak szczyty czy arkady [Fischinger 1969, tabl. 9–10]. Analizie poddano trzy rodzaje detali tych budowli:

1. Wieże – wzorowano się na nich podczas rekonstrukcji bram wjazdowych. Przykładowo przeanalizowano zadaszenie oraz lokalizację i zdobienia kamiennych portali bram wjazdowych (ryc. 4).
2. Arkady i krużganki – detale wykorzystano do rekonstrukcji kolumn wraz z ich bazami i głowicami, a także kamiennych balustrad i kamiennych obramień okiennych (ryc. 6).

the sequence in which particular remodeling works were conducted influenced significantly the final form of the Łobzów residence. The analysis of Gucci's existing architecture and the solutions used by him was crucial when working on the digital reconstruction of the palace from Santi Gucci's times.

Two buildings were selected for the purpose of a comparative study. The first one is the Myszkowski Palace in Książ Wielki. It is one of Gucci's first projects, and this fact was confirmed by studies conducted by Krystyna Sinko [1933, pp. 28–31], and later by Witold Kieszekowski [1934/1935, pp. 134–152]. The other building used as a source of information on architectural details was the castle in Baranów Sandomierski [Majewski 2003]. Currently, the castle design is attributed to Santi Gucci, yet it is not certain what the subsequent stages of building the castle were and the degree to which he was involved in them [Fischinger 1969, pp. 74–75].

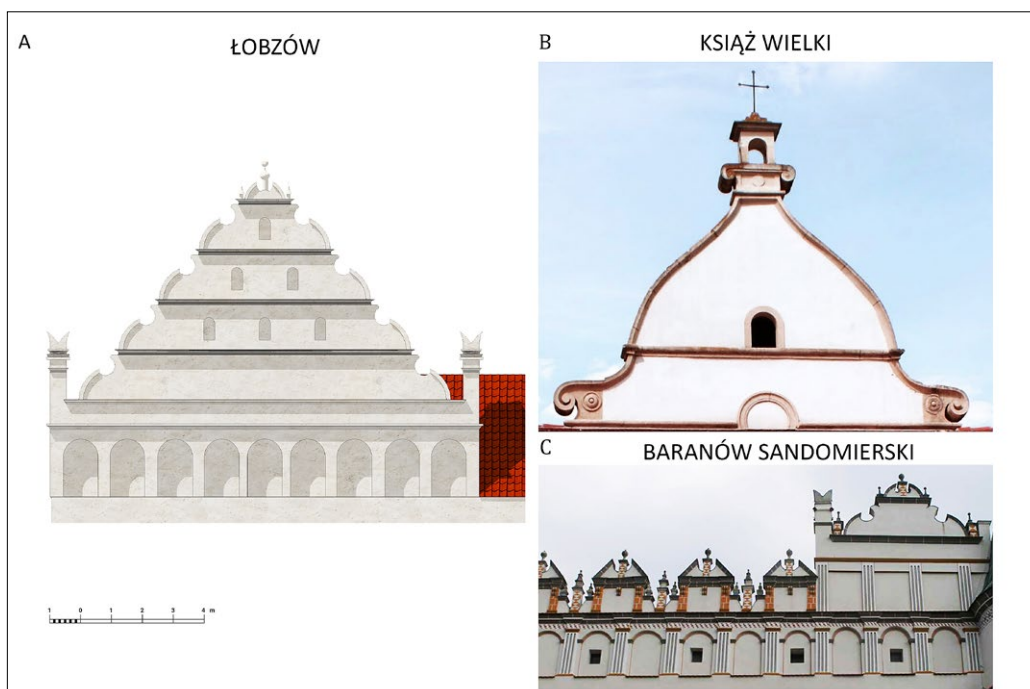
The two buildings display Gucci's characteristic style in both the scale of the building and the design plan. The form of the castle in Baranów Sandomierski with its rectangular plan and the arcaded inner courtyard displays striking resemblance to the residence in Łobzów. Also the towers and their roof covering were of great interest as the design solutions found there were replicated while reconstructing elements of the entrance gate in the Łobzów palace. The shape of the cupolas of the corner towers in Baranów Sandomierski can also be seen in one of the lithographs by Napoleon Orda from the 1880s, which shows the front and side facades of the castle [Orda, 1873–1883]. Another guiding tip was the analysis of the architectural form and facade of the Myszkowski residence in Mirów from the times before its rebuilding by Karol Kremer in the Gothic Revival style [Fischinger 1969, pp. 2–4].

Details of the Palace in Książ Wielki including Myszkowski Chapel served as a model for reconstructing such elements as gables and arcades [Fischinger 1969, tables 9–10]. Three types of architectural detail became the subject of analysis:

1. Towers – they served as a model for the reconstruction of the entrance gates. For instance, the subject of the examination was the roof covering of the entrance gates as well as decorative elements found on stone portals of the entrance gates (Fig. 4).
2. Arcaded galleries – details were used in the reconstruction of columns together with their bases and capitals, as well as stone balustrades and window frames (Fig. 6).
3. Gables and attics – they helped to identify the Mannerist detail characteristic of the Italian style of Santi Gucci.

Additionally, the architectural design of the Palace reconstructed by the author was based on the preliminary reconstruction attempt of the front facade produced by Fischinger [1969, p. 178].

The next stage of the digital reconstruction was



Ryc. 5. A – rekonstrukcja szczytów attyki w pałacu w Łobzowie na podstawie analogicznych rozwiązań z projektów Santiago Gucciego; B – szczyt dawnej kaplicy Myszkowskich w Książu Wielkim; C – detal attyki w zamku w Baranowie Sandomierskim.

Fig. 5. A – reconstruction of the attic in Łobzów based on analogous solutions found in Santi Gucci's designs; B – gable of former Myszowski Chapel in Książ Wielki; C – attic details in Baranów Sandomierski castle.

3. Szczyty i attyki – pomogły wydobyć manierystyczny detal charakterystyczny dla włoskiego stylu Santi Guccio (ryc. 5).

Dodatkowo architektura pałacu odtworzona przez autora została oparta na wstępnej rekonstrukcji elewacji frontowej opracowanej przez Fischingera [1969, s. 178].

Kolejnym etapem rekonstrukcji było stworzenie bryły obiektu przy użyciu programów do modelowania cyfrowego. Wykorzystano oprogramowanie do modelowania 3D z grupy CAD – SketchUp, umożliwiające opracowanie zarysu modelu pałacu, który wraz z postępem badań uszczegółowiono. Wiązało się to z przekładaniem form opisowych na konkretne detale architektoniczne. W miejscach, gdzie brakowało informacji na temat rozwiązań budowlanych, należało dopasować wariant rekonstrukcji, opierając się na dostępnych rzutach pałacu opracowanych przez Fischingera.

Zbliżoną metodę tworzenia modeli trójwymiarowych nieistniejących obiektów historycznych opisał Piotr Opaliński [2010, s. 113–128]. Autor przedstawia jedną z największych rekonstrukcji cyfrowych Krakowa i okolic z okresu renesansu. Model cyfrowy aglomeracji był na tyle atrakcyjny, że posłużył do nakręcenia animacji *Civitas nostra Cracoviensis A.D. 1650* w reżyserii Łukasza Czyczyły, Marty Marek i Piotra Opalińskiego (2010).

### Wnioski i dyskusja

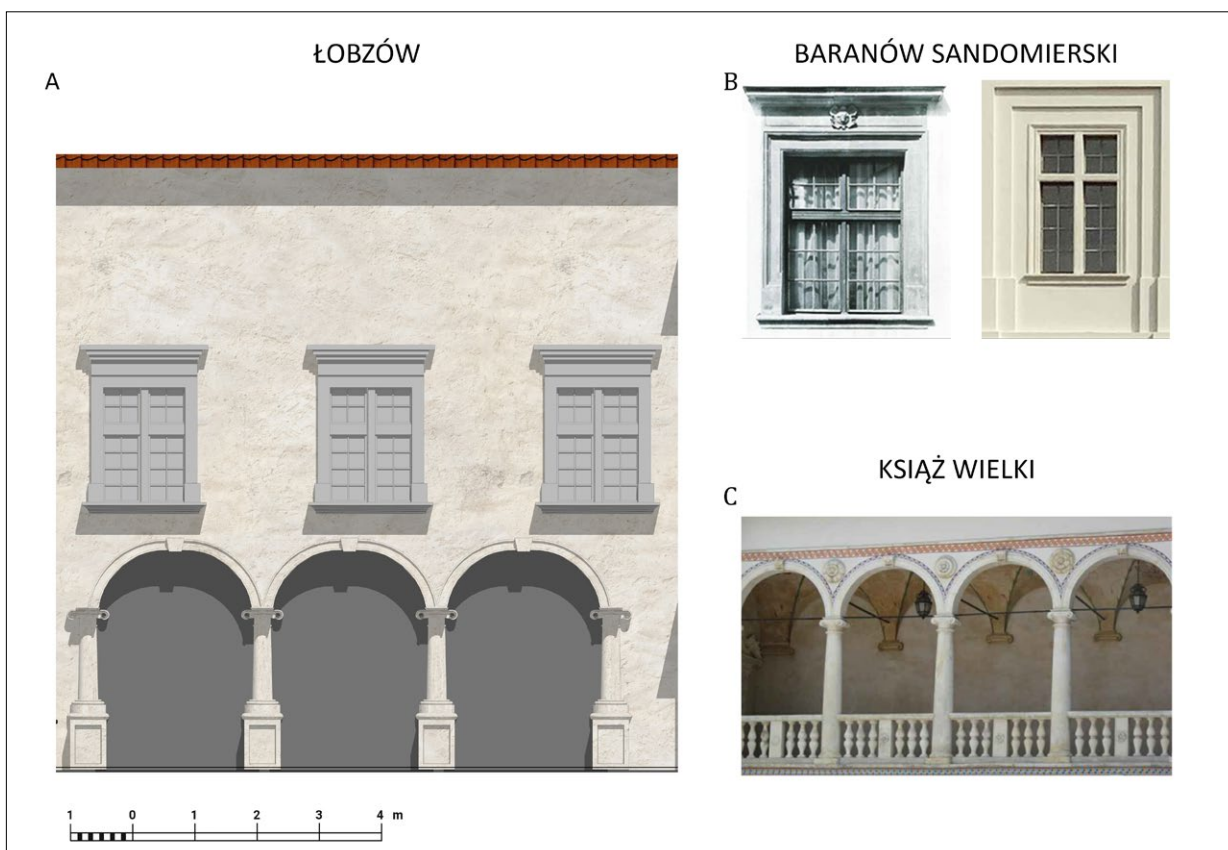
Stworzona przez autora rekonstrukcja jest opracowaniem obrazującym możliwy wygląd pałacu w Łobzowie po przebudowie według projektu Santi Guccio-

creating the form of the palace using SketchUp digital modeling software, which is a CAD program. SketchUp enabled creating first a general view of the palace and gradually adding more details to the digital model as the research progressed. This stage involved transforming descriptive pieces of information into concrete architectural details. When there was no information regarding design solutions, the most likely reconstruction variant was selected, based on the available plans produced by Fischinger.

A similar method of creating 3D models of non-existing historical buildings was discussed by Piotr Opaliński [2010, pp. 113–128] who produced one of the largest digital reconstructions of Kraków and its environs from the Renaissance times. The digital model proved to be so attractive that it was later used when making an animation *Civitas nostra Cracoviensis A.D. 1650* directed by Łukasz Czyczyły, Marta Marek and Piotr Opaliński (2010).

### Conclusions and discussion

The reconstruction created by the author presents a possible visualization of the Łobzów Palace after the rebuilding conducted according to Santi Gucci's design project (Fig. 7). The reconstruction required conducting comparative analyses since the Mannerist style Łobzów residence acquired did not survive for too long. Merely a decade after Gucci's rebuilding, the residence witnessed yet another thorough transformation commissioned by King Sigismund III Vasa. The rebuilding works conducted by the Vasa dynasty (first by



Ryc. 6. A – rekonstrukcja arkad i kamiennych obramień okiennych w Łobzowie; B – rozwiązania detalu okien w Baranowie Sandomierskim; C – rozwiązania detalu arkad z kolumnami i kamiennymi balustradami w dawnej kaplicy Myszkowskich w Książu Wielkim.

Fig. 6. A – reconstruction of arcades and stone window frames in Łobzów; B – details of windows in Baranów Sandomierski; C – details of arcades with columns and stone balustrades in former Myszkowski Chapel in Książ Wielki.

go (ryc. 7). Rekonstrukcja wiązała się z wykonaniem analiz porównawczych, gdyż manierystyczna forma łobzowskiej rezydencji nie zachowała się długo. Dekadę po realizacji projektu Gucciego Zygmunt III Waza zlecił jej kolejną, gruntowną przebudowę. Ponieważ przebudowa Wazów (najpierw Zygmunta III, a potem jego syna, Władysława IV) przekształciła obiekt z renesansowej willi w barokowy pałac, po działalności Gucciego nie pozostały żadne widoczne ślady.

Badania porównawcze rozwiązań zastosowanych w innych obiektach Santiago Gucciego wykonano według metody badawczej opisanej przez Elżbietę Niezabitowską. Polegały one na analizie rozwiązań występujących w kilku podobnych do siebie obiektach i ustaleniu cech wspólnych [Niezabitowska 2014, s. 269–271]. W tym celu autor wybrał zachowane obiekty, których autorstwo przypisuje się Gucciemu – pałac Myszkowski w Książu Wielkim i zamek w Baranowie Sandomierskim. Na uwagę zasługują tu szczególnie kamienne detale portali bram i okien oraz kruczków, a także przekrycia wież z bramami wjazdowymi.

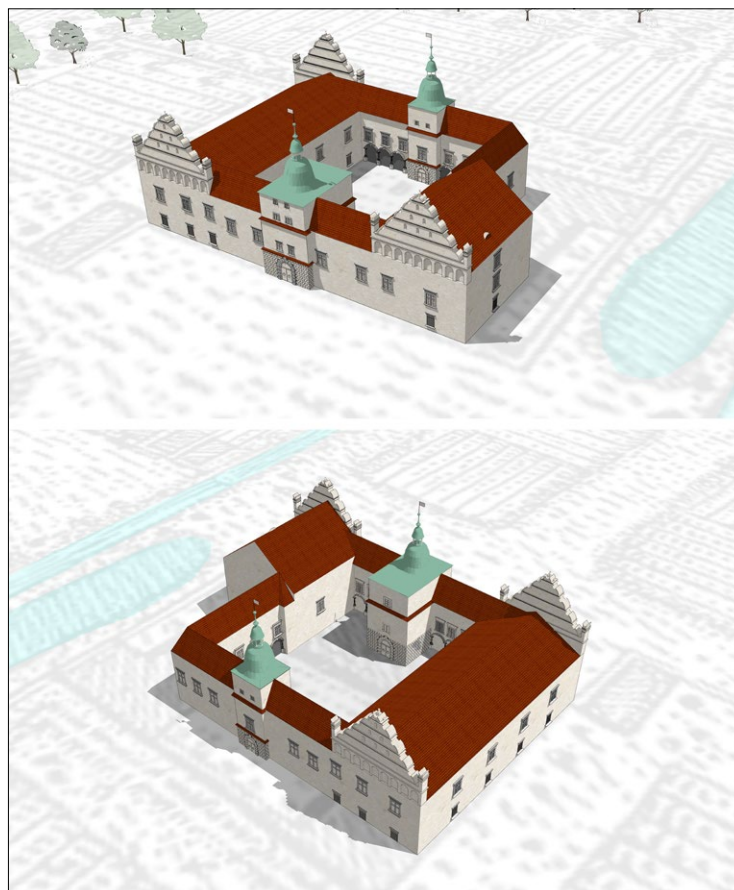
Przeprowadzona kwerenda materiałów archiwalnych, wraz z analizą zrealizowanych do tej pory badań nad stanem zachowania pałacu, pozwoliły autorowi na opracowanie cyfrowej rekonstrukcji prawdopodobnej bryły obiektu z czasów Stefana Batorego. Wirtualny mo-

Sigismund III and subsequently by his son Władysław IV) transformed the residence from a Renaissance villa into a Baroque palace, leaving no visible traces of Gucci's earlier design.

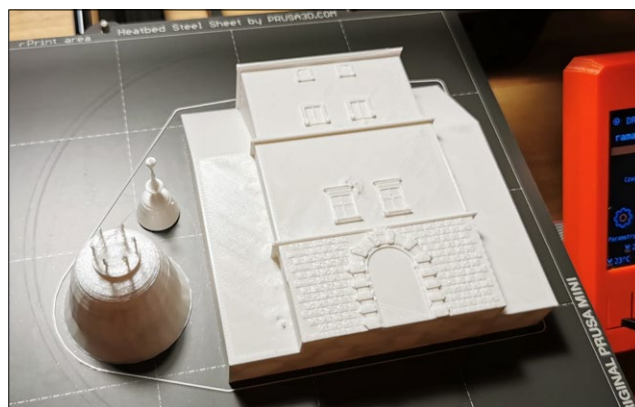
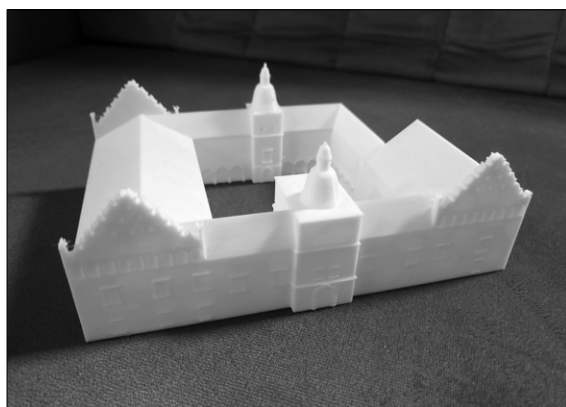
Comparative studies of the solutions used by Santi Gucci in other locations was conducted in accordance with the research method postulated by Elżbieta Niezabitowska. It is based on the analysis of design solutions found in buildings which display considerable similarity and establishing their common characteristics [Niezabitowska 2014, pp. 269–271]. For this purpose the author has chosen two existing buildings, design of which is attributed to Santi Gucci—the Myszkowski Palace in Książ Wielki and the castle in Baranów Sandomierski. Particular attention was paid to stone details found on portals, windows and arcaded galleries as well as roof covering of the entrance gate towers.

The undertaken archival research together with the analysis of current research studies on the state of preservation of the palace enabled the author to create a digital reconstruction and most probable form of the palace from the times of Stephen Báthory. The virtual model was also used for creating the mockup of the Łobzów residence, which was printed out in 3D printing technology (Fig. 8). Such form of digital model





Ryc. 7. Cyfrowa rekonstrukcja bryły pałacu w Łobzowie z czasów przebudowy Santiago Gucciego.  
 Fig. 7. Digital reconstruction of the Palace in Łobzów from the times of its remodeling by Santi Gucci.



Ryc. 8. Wydruk 3D rekonstrukcji bryły pałacu w Łobzowie z czasów przebudowy Santiago Gucciego; oprac. R. Zieliński, M. Wójtowicz.  
 Fig. 8. 3D printout of the reconstructed Palace in Łobzów from the times of rebuilding by Santi Gucci; by R. Zieliński, M. Wójtowicz.

del posłużył również do wykonania makiety rezydencji łobzowskiej w technologii wydruku 3D (ryc. 8). Taka forma prezentacji modeli cyfrowych może posłużyć jako jeden z materiałów edukacyjnych z zakresu konserwacji zabytków [Kuśnierz-Krupa et al. 2021, s. 20–25].

Przygotowany model jest jednym z możliwych wariantów wyglądu renesansowej rezydencji i został wykonany na podstawie analiz porównawczych opartych na zachowanych dziełach Santiago Gucciego. Model może posłużyć do stworzenia kolejnych rekonstrukcji, różniących się m.in. detalami architektonicznymi, rodzajem

presentation may well serve educational purposes in the field of heritage architecture conservation [Kuśnierz-Krupa et al. 2021, pp. 20–25].

The prepared digital model is one of possible variants of the Renaissance residence and was based on the comparative analyses of existing works of Santi Gucci. The model may be used for creating further reconstructions, which may differ in, e.g., architectural details, types of materials used, types of roof covering, and then for their comparison. Unfortunately, due to the lack of iconographic sources from this peri-

użytych materiałów lub rodzajem przykrycia dachów, i ich porównania. Niestety, w związku z brakiem zachowanych źródeł ikonograficznych z tego okresu stworzenie wierniej rekonstrukcji wydaje się niemożliwe. Przedstawiony w pracy cyfrowy model renesansowej rezydencji w przyszłości może posłużyć autorowi do badań nad najstarszą formą pałacu – fortalicium z czasów Kazimierza Wielkiego. Obiekt ten, datowany na 2. poł. XIV w., nie zachował się na wielu rycinach [Stala 2016, s. 119–124]. Jego cyfrowa rekonstrukcja z pewnością byłaby cenna dla dalszych badań nad historią Łobzowa.

od, creating an unquestionably faithful reconstruction appears to be an impossible task. The digital model of the Renaissance residence presented in this article may help the author in his future research studies on the oldest form of the Palace—the fortalicium from the times of King Casimir the Great. This part, dating back to the second half of the fourteenth century, did not survive to our times in any drawings [Stala 2016, pp. 119–124] and its digital reconstruction would certainly be invaluable in further studies on the history of Łobzów.

<sup>1</sup> W kontekście analizy rekonstrukcji cyfrowych wykonanych przez Piotra Pikulskiego należy wspomnieć o uwagach do jego pracy badawczej zawartych w publikacji Piotra Janowskiego [2023, s. 351–367]. Janowski wskazał błędy w postawionych przez Pikulskiego hipotezach, m.in.

niedokładne odwzorowanie niektórych fragmentów pałacu w różnych okresach.

<sup>2</sup> Oryginał umowy w postaci brulionu pisma królewskiego znajduje się w Archiwum Akt Dawnych w Warszawie.

## Bibliografia / References

### Archiwalia / Archive materials

Archiwum Skarbu Koronnego LVI Inwentarze Starostw, 1495–1795, Inwentarz dóbr Łobzowa, woj. krakowskie, sygn. 168.

Centralne Archiwum Wojskowe w Warszawie, Akta Dowództwa Okręgu Korpusu nr V.

### Opracowania / Secondary sources

Banach Jerzy, *Zygmunta Vögl* „Zbiór widoków sławniejszych pamiątek narodowych” z roku 1806. Początki historyzmu i preromantyzm w polskiej ilustracji, [w:] *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX*, Warszawa 1967.

Bogdanowski Janusz, *Królewski ogród na Łobzowie*, Kraków 1997.

Braun Georg, Hogenberg Franz, *Civitates orbis terrarum*, t. 6, Kolonia 1617.

Fischinger Andrzej, *Santi Gucci: architekt i rzeźbiarz królewski XVI wieku*, Kraków 1969.

Grabowski Ambroży, *Kraków i jego okolice*, Kraków 1866.

Janowski Piotr Józef, *O szkodliwości i mankamentach badań Piotra Pikulskiego nad historią i architekturą dawnego pałacu królewskiego w Łobzowie*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 2023, t. 71, nr 3.

Janowski Piotr Józef, *Renesansowa curia Lobzoviensis królowej Bony w świetle inwentarza z 1558 roku*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 2022, t. 70, nr 3.

Janowski Piotr Józef, *Rezydencja królewska w Łobzowie w epoce Wazów 1587–1668*, [w:] *Residentiae tempore belli et pacis. Materiały do badań i ochrony zamożnych rezydencjonalnych i obronnych*, red. Piotr Lasek, Piotr Sypczuk, Warszawa 2019.

Kieszkowski Witold, *Santi Gucci Fiorentino. (Uwagi na marginesie pracy dr Krystyny Sinko: Santi Gucci Fiorentino i jego szkoła. Kraków 1933)*, „Biuletyn Historji

Sztuki i Kultury” 1934/1935, R. 3, nr 2 (1934/1935). Kieszkowski Witold, *Zamek królewski w Łobzowie*, „Biuletyn Historji Sztuki i Kultury” 1935, R. 4, nr 1.

Kulig Anna, Nassery Farid, Filipowski Szymon, Zieliński Rafał, *Wykorzystanie technologii BIM w nowoczesnej inwentaryzacji i analizie zabytków architektury*, „Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation” 2015, nr 42.

Kuśnierz-Krupa Dominika, Kobylarczyk Justyna, Malczewska Joanna, Ivashko Yulia, Lisińska-Kuśnierz Małgorzata, *Analiza jakościowa edukacji architektonicznej w zakresie ochrony miasta zabytkowego*, „Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation” 2021, nr 65.

Legendziewicz Andrzej, Marcinów Aleksandra, *The Castle in Prószków as an Example of the Palazzo in Fortezza Architecture Trend in Poland*, „Arts” 2021, t. 10, nr 21.

Majewski Alfred, *Zamek w Baranowie: dzieje i konserwacja*, Tarnobrzeg 2003.

Niezabitowska Elżbieta, *Metody i techniki badawcze w architekturze*, Gliwice 2014.

Opaliński Piotr, *Rekonstrukcja cyfrowa infrastruktury architektonicznej Rynku krakowskiego w XIV i XV wieku*, „Krzysztofor. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa” 2010, t. 28, nr 1.

Orda Napoleon, *Album widoków przedstawiających miejsca historyczne Królestwa, Galicyi i Ziem Krakowskich*, seria VI, Warszawa 1873–1883.

Pikulski Piotr, *Digital Monument Reconstruction in Architectural Studies: Synthesis of Research on the Previously Unknown Form of the Palace in Łobzów (Cracow) from the Period of the Rule of John III Sobieski, The City and History*, „Mesto a Dejiny” 2020a, t. 9, nr 2.

Pikulski Piotr, *Synteza badań nad stanem zachowania pałacu w Łobzowie na przestrzeni wieków – komputerowe re-*

- konstrukcje brył obiektu od fortalicium Kazimierza Wielkiego do barokowej rezydencji Wazów, „Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation” 2020b, nr 63.
- Pociecha Wojciech, *Królowa Bona (1494–1557). Czasy i ludzie Odrodzenia*, t. 2, Poznań 1949.
- Rączka Jan Władysław, *Królewska rezydencja pałacowo-ogrodowa na Łobzowie. Stan badań i zachowane źródła archiwalne (1585–1655)*, cz. 2, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury” 1983, t. 17.
- Rączka Jan Władysław, *Królewska rezydencja pałacowo-ogrodowa na Łobzowie. Stan badań i zachowane źródła archiwalne (1585–1655)*, cz. 2, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury” 1984, t. 18.
- Rączka Jan Władysław, *Królewski Łobzów*, Warszawa 1980.
- Rączka Jan Władysław, *Przemiany krajobrazu podkrakowskiej rezydencji Łobzów: od fortalicium króla Kazimierza Wielkiego przez pierwszą w Polsce królewską rezydencję pałacowo-ogrodową, Szkołę Kadetów-Podchorążówkę do Wydziału Architektury PK: pomoc dydaktyczna*, Kraków 1996.
- Sinko Krystyna Maria, *Santi Gucci Fiorentino i jego szkoła*, Kraków 1933.
- Stala Klaudia, *Najstarszy widok łobzowskiego castellum Kazimierza Wielkiego z 1536/1537 roku*, „Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation” 2016, nr 46.
- Stala Klaudia, *Results of Archeological Research in the South – East Wing of the So Called “Podchorążówka” Building (Former Summer Residence in Łobzów)*, „Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation” 2018, nr 53.
- Stala Klaudia, *The Royal Residence of Zygmunt III Vasa in Łobzów: Attempt at Reconstruction*, „Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation” 2015, nr 42.
- Szpyt Maksymilian, *Metoda cyfrowego odtwarzania transformacji zabytku architektury na przykładzie Pałacu Królewskiego w Łobzowie*, praca doktorska, Politechnika Krakowska, 2022.
- Tomkowicz Stanisław, *Teka Grona Konserwatorów Galicy Zachodniej*, t. 2, Kraków 1906.

#### Źródła elektroniczne / Electronic sources

- Archiwum Akt Dawnych w Warszawie, *Zarys dziejów kształtowania się zasobu AGAD*, [https://agad.gov.pl/?-page\\_id=834](https://agad.gov.pl/?-page_id=834) (dostęp: 20 VI 2024).
- Cyfrowy Thesaurus Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, *Łobzów – ruiny pałacu*, rys. Michał Stachowicz, <https://ct.mhk.pl/wps/portal/mhmk/main/strona-artefaktu/?artefactId={45BAA9E5-8532-41DA-872D-33E508D2F621}> (dostęp: 20 VI 2024).
- Początki panowania w Polsce Stefana Batorego 1575–1577 r. Listy, uniwersały, instrukcje*, Warszawa 1877. <https://pbc.biaman.pl/dlibra/doccontent?id=1691> (dostęp: 20 VI 2024).

## Streszczenie

Artykuł dotyczy cyfrowej rekonstrukcji pałacu królewskiego w Łobzowie z XVI w. przy użyciu oprogramowania modelującego 3D. Opracowany model przedstawia prawdopodobny wygląd rezydencji po jej przebudowie przez rzeźbiarza i architekta Santi Guccio. Odtworzenie hipotetycznego wyglądu pałacu było możliwe dzięki zbadaniu materiałów historycznych i ikonograficznych oraz wirtualnych modeli przestrzennych rezydencji z różnych jej okresów. Rekonstrukcja powstała również dzięki analizie porównawczej zachowanych rozwiązań architektonicznych w innych projektach Santi Guccio. W związku z brakiem zachowanych wystarczających źródeł ikonograficznych z tamtego okresu do tej pory nie udało się jednoznacznie określić, jak wyglądał pałac w czasach panowania Stefana Batorego. Model przygotowany dzięki technikom modelowania 3D jest jednym z możliwych wariantów wyglądu renesansowej rezydencji i może być pomocny w dalszych badaniach nad bryłą i detalami pałacu.

## Abstract

This paper presents a digital reconstruction of the sixteenth-century royal palace in Łobzów using 3D modeling software. The model shows the most probable view of this royal residence at the time of its remodeling by sculptor and architect Santi Gucci. Recreating the hypothetical form of the palace was possible due to a prior examination and analysis of historical and iconographic records as well as analysis of virtual 3D models of the residence from different times. Another thing which enabled the digital reconstruction was the comparative analysis of architectural solutions found in other existing designs attributed to Santi Gucci. Due to the lack of sufficient iconographic sources from that period it was not possible to define conclusively the form the residence acquired during the reign of Stephen Báthory. Thus the 3D model constitutes one of possible variants of the Renaissance residence and may be helpful in further research on the architectural form and details of the palace.

Oksana Oleksiivna Salata\*

orcid.org/0000-0003-2498-1483

Bolesław Stelmach\*\*

orcid.org/0000-0002-8392-5353

## A Crime against Historical and Cultural Heritage: Destruction of the Architectural Image of the Main Street of Kyiv in 1941

## Zbrodnia przeciwko dziedzictwu kultury i historii. Zniszczenie architektonicznego oblicza głównej ulicy Kijowa w 1941

**Keywords:** destruction of buildings, Kyiv, Second World War, Khreshchatyk architecture

**Słowa kluczowe:** zniszczenie budynków, Kijów, II Wojna Światowa, architektura Chreszczatyk

### Introduction

In May 2018, the participants of the International Conference on Reconstruction “Challenges of World Heritage Restoration,” held in Warsaw, expressed deep concern about the growing impact of armed conflicts on cultural heritage sites, especially within the historic districts of cities and archaeological sites [Warsaw recommendation 2022]. This problem is also of concern to experts in Ukraine. Architects and historians are concerned about the condition of many buildings that were destroyed and heavily damaged during the full-scale Russo–Ukrainian War.

Today, entire cities are being destroyed in Ukraine. The cultural and historical heritage that was created over many centuries by a people who respected their history and cherished their architectural heritage is being destroyed. The war against the Ukrainian people is not the first example of Russian aggression. In 1919, the Bolsheviks sought to capture Kyiv. The city’s buildings were also destroyed by Soviet troops retreating from the city in 1941. The city was rebuilt again and again. Unfortunately, it was not always possible to restore the architectural heritage in the form they had before the

destruction. The city lost its architectural and stylistic features but acquired new outlines.

The transformation of the image of Ukrainian cities has been studied by well-known Ukrainian historians and architects: N.M. Kondel-Perminova, in her book entitled *Khreshchatyk – Communicator between Times*, made a historical excursion into the space of centuries, where she revealed important milestones in the development of the Ukrainian capital [Kondel-Perminova 2021] of Kyiv architecture. Shevtsova [2000, pp. 26–33] presented the architectural and spatial features of Khreshchatyk’s development and delineated the periods of transformation of architectural styles in the street’s development.

European scholars have also studied the issues of destruction and reconstruction. Michał Krupa, M. Lisińska-Kuśnierz, Ł. Bednarz, and A. Mamedov studied the perception of architectural works as cultural and historical heritage by ordinary citizens [Krupa et al. 2021]. The deliberate destruction of ideologically significant buildings and the construction of Soviet buildings in their place to radically change the ideology of the people were presented by M. Orlenko, L. Kobylarczyk, D. Kuśnierz-Krupa, and Y. Ivashko [Orlenko et al. 2020, p. 61].

\* Prof. Ph.D., Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

\*\* Ph.D. D.Sc. Eng. Arch., Łódź University of Technology, Faculty of Civil Engineering, Architecture and Environmental Engineering

\* prof. dr, Kijowski Uniwersytet Metropolitalny im. Borysa Grinchenki

\*\* dr hab. inż. arch., Politechnika Łódzka, Wydział Budownictwa, Architektury i Inżynierii Środowiska

**Cytowanie / Citation:** Salata O.O., Stelmach B. A Crime against Historical and Cultural Heritage: Destruction of the Architectural Image of the Main Street of Kyiv in 1941. *Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation* 2024, 78:52–58

**Otrzymano / Received:** 23.11.2023 • **Zaakceptowano / Accepted:** 14.04.2024

**doi:** 10.48234/WK79CRIME

*Praca dopuszczona do druku po recenzjach*

*Article accepted for publishing after reviews*

The destruction of cultural heritage monuments against the backdrop of Soviet terror and repression was studied by N. Antonenko and O. Deriabina [2020, p. 9].

The destruction of the image of Warsaw was studied by K. Utracka. In her works, Utracka showed that after the surrender of the Warsaw Uprising in 1944, the trials of the city's inhabitants did not end. The Nazi occupiers continued to destroy the city until the most valuable part of the historic city was destroyed [Gołębiewska 2020].

The process of reconstruction of certain parts of Wrocław after Socialist Realism in the late 1950s and early 1960s was presented in the work of well-known Polish scholars J. Majczyk and A. Tomaszewicz. They showed the process of abandoning Soviet Socialist Realism and restoring the traditional architectural styles that prevailed in the city before the Soviet period [Majczyk, Tomaszewicz 2017, p. 186].

According to S. Dyak, the massive destruction of the physical fabric of cities during the Second World War required the active participation of experts in the field of construction: architects and planners. The author showed that already during the war, projects supported by the Soviet government began to be created, they were mainly ideological in nature [Dyak 2023].

### Materials and methods

This study used historical and comparative, causal, quantitative, and statistical methods; compositional and stylistic analysis of the architectural and spatial organization of Khreshchatyk, its individual buildings, and design proposals. In the process of researching this topic, the history of the formation of the spatial composition of Khreshchatyk Street, its construction and reconstruction; the stages of restoration of various structures and architectural details were studied.

The analysis of the planning and spatial structure of the main street of the capital and the surrounding areas made it possible to identify the compositional and visual interrelationships of architectural dominants and individual unique architectural forms. The study of Khreshchatyk's planning structure was carried out mainly in two directions: archival searches and the study of photographs taken by contemporaries.

The main archival sources were written documents (topographical, statistical, and economic descriptions of the city, which contain information about the architectural objects we needed), historical maps and plans of the city, graphic and pictorial images, photographs, as well as design materials and topographic surveys.

### Results and discussion

#### *Formation of the spatial and compositional structure of the street in the Soviet traditions of the 1930s*

According to documents and archival materials, by the beginning of the twentieth century, Khreshchatyk had finally emerged as a single architectural complex. It

was an urban planning ensemble characteristic of the historicist and Modernist periods with dense rows of perimeter buildings. The authors of the buildings on Khreshchatyk were such prominent national architects of the pre-revolutionary era as V. Horodetskyi, V. Nikolaiev, E. Bradtman, G. Shleifer, P. Andriev, F. Lidval, A. Krauss, P. Sparro, and others. This development brought the street to the level of many European cities. In the late nineteenth and early twentieth centuries, the street was the main transportation thoroughfare of Kyiv. It was home to provincial and municipal administrative offices, the main post office, telegraph, the best retail outlets, cinemas, seven of the most important Kyiv banks, etc.

The peculiarity of Khreshchatyk's spatial composition is not just the consideration of landscape characteristics, but the priority of the landscape as a component. Located in a valley between two picturesque hills, Khreshchatyk has numerous spatial linkages with the surrounding buildings. This is manifested in the termination of the streets connecting Khreshchatyk with the Upper Town with high-rise landmark buildings on the odd-numbered side; the asymmetrical composition of the even and odd sides of the building; smooth bending of the street route, which follows the shape of the relief; creation of gaps-curtain walls and arched passages in the building, which form additional visual connections [Mokrousova 2009, p. 231].

Important transformations in the architectural image of Kyiv began to take place in 1934, when the Soviet party leadership recognized the city as a natural and geographical center and decided to return the function of the capital of the Ukrainian SSR to the city [XII Congress of the Communist Party (Bolsheviks) of Ukraine 1934]. For Kyiv, this meant the beginning of great transformations—the transformation into a city of industrial and transport purposes and a center of Ukrainian socialist culture [Explanatory Note to the General Plan of Reconstruction of the City of Kyiv. 1936].

Many interesting buildings of different eras and styles appeared on this street. Among them are classical mansions and buildings of the mid-nineteenth century, apartment buildings in the eclectic style of the late nineteenth century, large Constructivist bank buildings of the early twentieth century, and Soviet architecture buildings of the 1930s. For several decades, buildings on Khreshchatyk Street were built, extended, and remodeled. This is what attracted people to the main street of the capital (Fig. 1, 2).

The basis of the city's reconstruction was the first Soviet master plan for Kyiv in 1936. Its development was imbued with ideological guidelines and underground party supervision. A government commission demanded that the city's master plan be developed as soon as possible. Therefore, in six months, architects H. Holovko, V. Zabolotnyi, M. Hrechyna, P. Yurchenko, A. Zinchenko, and A. Matushevych, led by P. Khoustov, presented and approved the main provisions



Fig. 1. Khreshchatyk Street, view from Besarabia Square, as depicted in the nineteenth century, postcard; source: Collection of the G. Pshenychny Central State Archive of Phonographic and Film Documents.

Ryc. 1. Chreszczatyk, widok z Placu Besarabskiego, XIX w., pocztówka; źródło: Zbiory Centralnego Państwowego Archiwum Dokumentów Fonograficznych i Filmowych im. G. Pszenicznego.



Fig. 2. Khreshchatyk Street, view from European Square, as seen in the nineteenth century, postcard; source: Collection of the G. Pshenychny Central State Archive of Phonographic and Film Documents.

Ryc. 2. Chreszczatyk, widok z Placu Europejskiego, XIX w., pocztówka; źródło: Zbiory Centralnego Państwowego Archiwum Dokumentów Fonograficznych i Filmowych im. G. Pszenicznego.



Fig. 3. Kyiv Horse Circus, 1941; source: Collection of the G. Pshenychny Central State Archive of Phonographic and Film Documents.

Ryc. 3. Kijowski Cyrk Konny, 1941; źródło: Zbiory Centralnego Państwowego Archiwum Dokumentów Fonograficznych i Filmowych im. G. Pszenicznego.



Fig. 4. Khreshchatyk Street, Kyiv National Hotel, 1934; source: Collection of the G. Pshenychny Central State Archive of Phonographic and Film Documents.

Ryc. 4. Chreszczatyk, Hotel Narodowy w Kijowie, 1934; źródło: Zbiory Centralnego Państwowego Archiwum Dokumentów Fonograficznych i Filmowych im. G. Pszenicznego.

of a new general plan with clear functional zoning [Khreshchatyk, the Central Department Store, and the even numbered side of the street 1930].

Changes in the general plan and development also affected the main street of the capital, where mainly city institutions and organizations were located. The 1936 general plan of the city assigned Khreshchatyk a significant position. In the late 1930s, Khreshchatyk underwent a series of redevelopment projects. This concerned transportation, which was supposed to connect different parts of the city with the central street [Pshenychnyi Central Department of Physical Education and Sports of Ukraine 1937].

Due to the dense development, new construction on Khreshchatyk created certain difficulties. Floors were added to many buildings and facades were partially reconstructed. The most reconstructed buildings were the shops that faced the street.

Architect N.M. Kondel-Perminova notes in her book that Khreshchatyk, like most Soviet cities, was swept by the “militarist virus.” In this regard, several

buildings on Khreshchatyk that faced Tsarska Square underwent significant modifications.

At the end of the 1930s, one of the buildings on Khreshchatyk was reconstructed into the Frunze Defense House (architects O. Linetskyi and I. Ilyinskyi) to attract the masses to the Red Army. It was noteworthy that the civilian facades took on the outlines of fortifications. The ground floor with a clear arcade rhythm with a relief upper wedge stone served as a stylobate on which the upper floors rested [Linetskyi 1936].

In 1935, the construction of the Kyiv Department Store of the Consumer Cooperative began according to the design of architects V. Friedman and I. Metsoian. The grand opening of the new Central Department Store as a subdivision of the People’s Commissariat of Trade of the USSR took place in 1938 [Pshenychnyi Central Directorate of the State Defense Academy and Military Academy of Ukraine 1938].

On the eve of the Second World War, the central street had two passages, the old and the new. In fact, it was a commercial and residential complex at 15 Khreshchatyk

Street, built in 1913–1915 by the famous Russian architect P. Andreev. The smooth facade walls were made expressive by relief inserts-mascarons, garlands, and figurative compositions on the themes of ancient mythology, which stylized classical iconography [Erofalov-Pilipchak 2010, p. 13]. These structures were of high artistic value. After the nationalization of the new Khreshchatyk passage, various institutions were located there, and some apartments were provided to representatives of the Soviet nomenclature. In 1936, the architect P. Postyshev proposed adapting the passage into a large children's shopping center. The idea of the reconstruction was to bring the passage's premises closer to Khreshchatyk by building up the courtyard and rebuilding the main entrance. To this end, the architects of the Second Architectural and Artistic Workshop of the City Council, O. Linetskyi Oleksandr and V. Bulion, designed a rounded platform with a diameter of 32 m in the front of the courtyard, which connected the passage of the passage with the main entrance. The interior design was as close as possible to the worldview of a child [Linetskyi 1936, p. 13].

#### ***Destruction of the architectural image of Khreshchatyk by Soviet troops***

While retreating from Kyiv, the engineering department of the 37th Army of the Soviet Army carried out the task of the leadership to mine the most important objects of the city that Nazi officers could use for their own purposes. This work was carried out on a rather large scale.

All significant administrative buildings, the unique Assumption Cathedral of the Kyiv Pecherska Lavra, and almost all buildings on Khreshchatyk Street and the adjacent streets in the city center were mined. In the early days, the Yevhenia Bosch Bridge was blown up. No one in the Soviet army leadership thought that a significant number of residents remained in the city and had to live and work somewhere. In addition, it was clear that as soon as the buildings began to explode, the German occupation administration would blame the city's residents.

On September 24, 1941, buildings began to explode on Khreshchatyk. The first building to fall into ruins was the one on the corner of Sverdlov Street, followed by the next one. Buildings exploded one after another, and the fire was growing and spreading on both sides of the street. It was impossible to extinguish the fire, as the retreating Soviet troops destroyed the city's water supply system.

According to the memoirs of Kyiv resident Anatolii Kuznetsov, the explosions were extremely powerful: "The explosion was so powerful that glass flew out not only on Khreshchatyk itself, but also on the parallel streets of Pushkinska and Mehringa. Glass was falling from all floors... At the same moment, a second explosion of even greater power occurred in the ruins of the same building. Now the walls fell, the commandant's office turned into a mountain of bricks. The

third explosion blew up the house across the street... People first rushed to the burning buildings, then fled to the parks above the Dnipro, to Volodymyrska Hill, to Shevchenko Boulevard. The explosions were heard randomly in different places, and it seemed as if the whole city was burning and exploding. The city was on fire for five days" [Tsalyk 2021].

The explosion also destroyed the Hippo Palace, the Horse Circus. The building was designed by architect Eduard Brandtman. The style of the building was dominated by eclecticism, as well as the architect's own style in the spirit of fashionable Art Nouveau. He is also the author of the Art Nouveau mansion of Arshavsky, built in Kyiv on Liuteranska Street later. The architect made extensive use of reinforced concrete, glass, and décor, which are characteristic of the Art Nouveau style. A wide three-part arch-window was placed on the main facade of the building, which became the architectural dominant of the two-story structure with the restraint of the corner décor (Fig. 3).

The house of the entrepreneur V. Detering on Khreshchatyk was a significant loss, as it represented an example of typical Kyiv architecture of the late nineteenth century. The main facade was designed in the spirit of eclecticism, with elements of the Renaissance and Baroque. The composition of the main facade was built as a symmetrically axial, five-part composition. The vertical division of the facade is emphasized by rusticated lobes. The richness of the architectural decor increased from the bottom up. The facade was completed with a massive cornice with modillions and a rectangular attic wall. The wall was crowned with a cupola with a spire, which was lost in a fire and never restored. The central part is crowned with a curved figured pinnacle and highlighted by a vertical niche-arched. The original interior decoration has not been preserved. The layout of the premises was changed [Tretiak 1998, p. 127].

No less interesting was K. Pastel's apartment building on the corner of Khreshchatyk and Mykolaivska streets. The building impressed with its Viennese Art Nouveau forms, followed by apartment buildings in the style of "merchant architecture" by Degtyarev, Bisk, Linnichenko, Madame Klug, Kalif, and other eminent homeowners. But the main landmark in this row was undoubtedly the National Hotel (architect Mykolaiv), which closed the odd side of the street. The architect managed to turn an ordinary three-story building into an imposing castle with rooms for visitors by building massive towers with residential premises at the corners. However, the building was destroyed by explosions and fires [Tretiak 1998, p. 104] (Fig. 4).

The explosion also destroyed the famous Ginzburg Skyscraper (Fig. 5, 6). The building had 2 floors, four-story ceilings, and was 67.5 m high with a tower offering magnificent views. There were no buildings of this scale in Ukraine or in the Russian Empire. Ginzburg's skyscraper was one of the tallest buildings in Europe. 94 apartments (some had eleven rooms), a huge



Fig. 5. Khreshchatyk Street, Ginzburg House, 1936; source: Collection of the G. Pshenychny Central State Archive of Phonographic and Film Documents.

Ryc. 5. Chreszczatyk, Dom Ginzburgów, 1936 r.; źródło: Zbiory Centralnego Państwowego Archiwum Dokumentów Fonograficznych i Filmowych im. G. Pszenicznego.



Fig. 6. Remains of damaged buildings along Khreshchatyk Street in the Fall of 1941; source: collection of the Malakov family.

Ryc. 6. Pozostałości zniszczonych budynków przy Chreszczatyku jesienią 1941 r.; źródło: zbiory rodziny Małakowów.



Fig. 7. Remains of the Ginzburg House, 1941; source: collection of the Malakov family

Ryc. 7. Zgliszcza po Domu Ginzburgów, 1941 r.; źródło: zbiory rodziny Małakowów.

staff of service personnel: the building immediately became a legend because it was the most modern in Kyiv, with rare forged elevators made by the American company Otis. The first floors were used for grocery stores. It was a comfortable place to live. Many businessmen and celebrities of the time did so [Tretiak 1998, p. 94].

After numerous explosions and fires, the buildings on the odd-numbered side of Khreshchatyk Street were

destroyed. The collection of photographic documents of the State Archives of the Kyiv Oblast contains materials that testify to the destruction of the first quarter of Architect Horodetskyi Street (modern street names); Zankovetska Street; Stanislavskyi Lane; the lower part of Lutheranska Street, part of the buildings on Prorizna Street; the outermost houses on Pushkinska Street from Prorizna to Bohdan Khmelnytskyi Street; almost the entire even side of Instyutyska Street [Collection of photographic documents 1942, p. 4]. Here we also find a map of the destroyed central part of Kyiv [Collection of photographic documents 1942, p. 6]. In a matter of days, the capital's residents lost their favorite theaters, cinemas, shops, post offices, hotels, a conservatory, and a music school. The massive explosions turned the historic center of Kyiv into ruins, destroying 324 buildings, some of which were lost forever. The fires killed not only representatives of the occupation authorities, but also a significant number of Kyiv residents. An even greater number of city residents lost their homes (Fig. 7).

The biggest tragedy for Kyiv residents was the explosion of the Assumption Cathedral of the Kyiv Cave Monastery. For centuries, the monastery has been not only a religious but also a cultural, educational, artistic, and scientific center of the city and Ukraine as a whole. The Assumption Cathedral was founded in 1073 and built from 1075 to 1078. It was originally a cross-domed, six-pillared, three-nave cathedral with one central spherical dome on a cylindrical pediment. There were choirs in the western part. In the eastern part of the church there were three apses, faceted on the outside and cylindrical in the interior. The cathedral was built using the opus mixtum technique, i.e., from plinth and stones with cement mortar. There were frescoes and mosaics on the walls of the cathedral. The spatial composition of the interior was completed by the floor: it was mosaic in the altar, and the rest was partially laid with red slate slabs. In 1767–1769, architects S. Kovnir and Y. Bilynsky crowned the cathedral's facades with Baroque pediments with lush ornamental floral carvings on fresh plaster [Historical and urban planning studies of Kyiv 2012, p. 179] (Fig. 8).

Traditionally, the most prominent residents of Kyiv and Ukraine were buried in the Assumption Cathedral: princes, metropolitans, archimandrites, and many others. A special place in the interior of the cathedral was occupied by the sculptural tombstone of Prince Kostiantyn Ostrozkyi.

As a result of the mining of the cathedral by the Soviet secret services, only fragments of the eastern wall, part of the baptistery, the altar of St. John the Theologian, and two pillars of the eleventh century remained of the architectural monument [Kabanets 2011] (Fig. 9).

But the destruction of the city did not stop with the beginning of the Nazi occupation. The next destruction occurred in the fall of 1943, when, under pressure from the Soviet army, German troops were forced to retreat west of the Dnipro. Fires broke out in Kyiv again: the Defense House, the Institute of Noble Girls,





Fig. 8. Ruins of the Dormition Cathedral of the Kyievo-Pecherska Lavra, 1941; source: collection of the Malakov family.  
Ryc. 8. Ruiny Katedry Zaśnięcia Matki Boskiej, Peczerska Łavra, Kijów, 1941 r.; źródło: zbiory rodziny Małakowów.



Fig. 9. Cathedral of the Dormition, Kyievo-Pecherska Lavra, 1941; source: Collection of the G. Pshenychny Central State Archive of Phonographic and Film Documents.  
Ryc. 9. Katedra Zaśnięcia Matki Boskiej, Peczerska Łavra, Kijów, 1941 r.; źródło: Zbiory Centralnego Państwowego Archiwum Dokumentów Fonograficznych i Filmowych im. G. Pszenicznego.

the university, and residential buildings on the city's central streets burned.

### Conclusions

Thus, buildings that were examples of modern architecture, buildings that shaped the face of the Ukrainian capital, were destroyed. Kyiv in those days was a terrible picture of a burning city. In addition to the ruins on Khreshchatyk, there were many buildings that suffered heavy damage due to the war. The destruction of the buildings on the main street of Kyiv seemed to interrupt the evolution of eras in architecture. This problem is much broader than our paper and requires further research.

It is worth noting that a competition was held for the best architectural project for the comprehensive reconstruction of the city's central street. It was held in several

stages. The projects had to comply with the principles of Soviet urban planning and ideological principles. The reconstruction lasted until the late 1950s, and the street acquired new architectural outlines and style. The study of the reconstruction process requires in-depth study and comprehension, as it was carried out in the ideological paradigm of the Soviet regime.

Today, just as during the Second World War, the destruction and mass export of cultural property from the territory of Ukraine by the Russian occupiers is taking place, and it is striking in its scope. The Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine has recorded more than 400 episodes of damage and destruction of cultural heritage sites as of early July 2022. They can only be compared to the actions of Nazi Germany in the territories it occupied during the Second World War.

### References / Bibliografia

- Archival materials / Materiały archiwalne**  
Collection of photographic documents 1942, p. 4, 6. Khreshchatyk Street / corner of Instytutska Street, 1938.  
Khreshchatyk, the Central Department Store, and the even numbered side of the street 1930.  
Pshenychnyi Central Department of Physical Education and Sports of Ukraine named after Pshenychnyi 0-103520, Khreshchatyk Street, 1937.  
Pshenychnyi Central Directorate of the State Defense Academy and Military Academy of Ukraine 2-5581, Pshenychnyi Central State Administration for the Organization of Family and Children's Fairs of Ukraine named after Pshenychnyi 0-68537, Kyiv, Khreshchatyk Street, Central Department Store, even side of the street.  
Pshenychnyi Central State Archive-Museum of Fine Arts and Architecture of Ukraine 2-49225, Khreshchatyk Street.  
State Archives of Kyiv Region. Collection of photographic documents R-11035, op. 1, f. 10.

- State Archives of Kyiv Oblast. Collection of photographic documents R-11035, op. 1, f. 139.

### Secondary Sources / Opracowania

- Antonenko Nadiia, Deriabina Olga, Preservation of Monuments of Modern Architecture in Ukraine (1990–2010), "Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation" 2020, No. 62.  
Explanatory Note to the General Plan of Reconstruction of the City of Kyiv, manuscript Kyiv 1936.  
Historical and urban planning studies of Kyiv, 2012.  
Kondel-Perminova Natalia, Khreshchatyk – a communicator between times, Kyiv 2021.  
Krupa Michał, Lisińska-Kuśnierz Małgorzata, Bednarz Łukasz, Mamedov Alirza, Eye-Tracking Study of the Perception of Contemporary Works of Architecture Built in a Historic Cultural Landscape on the Example of German Cities, "Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation" 2021, No. 66.

- Linetskyi Oleksandr, Реконструкція проїзду по вул. Воровського № 1. 25, “Соціалістичний Київ” 1936, No. 5.
- Linetskyi Oleksandr, Український Дім Оборони, “Соціалістичний Київ” 1936, No. 4.
- Majczyk Joanna, Tomaszewicz Agnieszka, Tuż po realizmie socjalistycznym. Architektura i urbanistyka Wrocławia z przełomu lat 50. i 60. XX wieku, “Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation” 2017, No. 49.
- Mokrousova Elena, Stylistics of constructivism in the architecture of Kyiv, “Ukrainian art history. Materials. Studies. Reviews” 2009, No. 19.
- Orlenko Mykola, Kobylarczyk Justyna, Kuśnierz-Krupa Dominika, Ivashko Yuliia, The influence of ideology on the preservation, restoration, and reconstruction of temples in the urban structure of post-totalitarian states, “Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation” 2020, No. 61.
- Shevtsova Galina, Historical periods of Khreshchatyk Street development and factors that led to its formation, “Modern problems of architecture and urban planning: Scientific and technical collection” 2000, No. 7.
- Tretiak Kirill, Kyiv: A Guide to the Destroyed City, Kyiv 1998.
- XII Congress of the Communist Party (Bolsheviks) of Ukraine. January 18-23, 1934: stenographic report. Kharkiv: Party Publishing House of the Central Committee of the Bolshevik Communist Party. 1934.
- Electronic Sources / Źródła elektroniczne**
- Dyak Sofia, From War to the Future: Historical Heritage and Issues of Postwar Reconstruction in Ukraine, “Architectural Histories” 2023, No. 11, Part 1.
- Erofalov-Pilipchak Boris, Architecture of Soviet Kiev. Kiev: A+S Publishing House, 2010. [http://nsau.org/wp-content/uploads/2023/12/Sov-kiev\\_sboraka-web-colour\\_cropped\\_web.pdf](http://nsau.org/wp-content/uploads/2023/12/Sov-kiev_sboraka-web-colour_cropped_web.pdf) (accessed: 10 VI 2024).
- Gołębiowska Paulina, Miasto skazane na śmierć. 2020, <https://przystanekhistoria.pl/pa2/tematy/powstanie-warszawskie/72261,Miasto-skazane-na-smierc.html> (dostęp: 8 VI 2024).
- Kabanets Yevhen. Destruction of the assumption cathedral of the Kyiv-Pechersk Lavra on November 3. 1941. “Ukrainian historical journal” 2011, No. 5, <http://lostart.org.ua/ua/research/469.html> (accessed: 10 VI 2024).
- List of historical and cultural monuments. Residential building, 1895–96 <https://pamyatky.kiev.ua/streets/hreshchatik/zhitloviy-budinok-1895-96> (accessed: 7 V 2022).
- Research and design documentation for determining the boundaries and modes of use of the protection zones of the local urban monument Khreshchatyk Street, Department of Cultural Heritage Protection of the executive body of the Kyiv City Council of the Kyiv City State Administration, 2020 <http://surl.li/ukjru> (accessed: 9 VI 2022).
- Tsalyk Stanislav, How Khreshchatyk died and who destroyed it: the hellish September 1941, 21 September 2021, <https://www.bbc.com/ukrainian/features-58663554> (accessed: 5 II 2023).
- Warsaw Recommendation on the Restoration and Reconstruction of Cultural Heritage, Warsaw 2022 [https://ukraina.nid.pl/wp-content/uploads/2022/05/Rekomendacje\\_broszura\\_2022\\_UA.pdf](https://ukraina.nid.pl/wp-content/uploads/2022/05/Rekomendacje_broszura_2022_UA.pdf) (accessed: 8 I 2023).

---

## Abstract

This paper discusses the tragic consequences of armed conflicts for the cultural and historical heritage, within the historic districts of cities; the process of deliberate destruction of buildings on the main street of Kyiv in the fall of 1941 by the Soviet army. The article shows the spatial composition of Khreshchatyk formed on the eve of the Second World War; characterizes the landscape and transformations that took place in the architectural image of the capital of Ukraine in the 1930s; presents some interesting buildings of different eras and styles. The text shows Khreshchatyk as a single architectural complex that was finally formed by the end of the 1930s. Using historical, comparative, and causal methods, the authors determined that buildings that were examples of modern architecture and eclecticism, buildings that shaped the face of the Ukrainian capital, were destroyed. The image of the destroyed city and individual buildings is presented; many buildings were distorted by explosions.

## Streszczenie

Artykuł omawia tragiczne skutki konfliktów zbrojnych względem dziedzictwa kulturowego i historycznego w obrębie historycznych dzielnic miast, w tym proces celowego niszczenia budynków na głównej ulicy Kijowa jesienią 1941 przez Armię Czerwoną. Tekst ukazuje kompozycję przestrzenną Chreszczatyka uformowaną tuż przed II wojną światową, charakteryzuje krajobraz i przemiany, jakie nastąpiły w wizerunku architektonicznym stolicy Ukrainy w latach trzydziestych XX w.; prezentuje również wybrane, interesujące obiekty z różnych epok i w różnych stylach. Pokazuje Chreszczatyk jako zespół architektoniczny, który ostatecznie uformował się właśnie w tym okresie. Używając metody badań historycznych, komparatywnych i przyczynowo-skutkowych, autorzy ustalili, że zniszczono budynki wystawione w stylu modernistycznym i eklektycznym, obiekty, które ukształtowały obraz stolicy Ukrainy. Przedstawiono obraz zniszczonego miasta i jego pojedynczych budynków, z których wiele zburzono w wyniku eksplozji.

Urszula Forczek-Brataniec\*

orcid.org/0000-0003-1600-4332

## Poszukiwanie wzorców form budownictwa dla historycznych krajobrazów kulturowych na przykładzie otuliny Pienińskiego Parku Narodowego

### Searching for Architectural Patterns for Sensitive Areas: Case Study of the Pieniny National Park Buffer Zone

**Słowa kluczowe:** regionalizm, formy zabudowy, wernakularyzm, krajobraz kulturowy

**Keywords:** regionalism, building form, vernacularism, cultural landscape

#### Wprowadzenie

Obszary chronione o uznanej wartości cieszą się dużą popularnością. Ich atrakcyjność przyciąga amatorów pięknych krajobrazów i inwestorów. Zainteresowanie społeczne staje się kapitałem i przyspiesza proces rozwoju. W tym kontekście obszary te są bardziej narażone na zmiany i wymagają specjalnych form ochrony: zarówno ochrony obszarowej, pozwalającej zachować równowagę osadniczo-rolną, jak i ochrony charakteru krajobrazu kulturowego i form budownictwa, tak aby nowe inwestycje nie zakłóciły charakteru miejsca stanowiącego o jego indywidualizmie i unikalności.

Historia związana z docenianiem, chęcią zapisu i zachowania różnorodnych zasobów sztuki ludowej w Europie sięga XIX w. Jednocześnie od tego okresu można zaobserwować jej powolne zanikanie [Forczek-Brataniec, Zając 2023]. Ważną rolę w procesie społecznego postrzegania sztuki wernakularnej odegrały uwarunkowania gospodarczo-społeczne charakterystyczne dla tej części Europy [Marconi-Betka 1999]. Złożone okoliczności wpłynęły na duże zainteresowanie architekturą regionalną. Na uwagę zasługują prace Władysława Matlakowskiego, Jana Zachwatowicza, Tadeusza Szydłowskiego, Wiktora Zina, Mariana Korneckiego, Janu-

#### Introduction

Protected areas of recognized value are very popular and attractive for investors and those who appreciate beautiful landscapes. This type of social interest turns into capital and hence drives development processes. In this sense such areas are more prone to changes and require additional measures to help ensure they remain protected. This may include area protection for maintaining settlement and agriculture balance. It may also involve cultural landscape and building form protection so that new rushed development does not interfere with the character of the site which defines its individuality and unique character.

The history of the appreciation of and the willingness to record the diverse stock of folk culture in Europe goes back to the nineteenth century. One can also observe its slow decline from that time onwards [Forczek-Brataniec, Zając 2023]. The economic and social conditions characteristic of this part of Europe played an important role in the process of social perception of vernacular art [Marconi-Betka 1999]. These complex circumstances affected regional architecture in Poland gained some interest especially in works of such individuals as Władysław Matlakowski, Jan Zachwatowicz,

\* dr hab. inż. arch., Politechnika Krakowska, Wydział Architektury

\* *Ph.D. D.Sc. Eng. Arch., Cracow University of Technology, Faculty of Architecture*

**Cytowanie / Citation:** Forczek-Brataniec U. Searching for Architectural Patterns for Sensitive Areas: Case Study of the Pieniny National Park Buffer Zone. *Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation* 2024, 79:59–72

**Otrzymano / Received:** 25.01.2024 • **Zaakceptowano / Accepted:** 13.03.2024

**doi:** 10.48234/WK79BUFFER

Praca dopuszczona do druku po recenzjach

Article accepted for publishing after reviews

sza Bogdanowskiego i wielu innych. W latach 60. XX w. zespół Instytutu Architektury Krajobrazu Politechniki Krakowskiej rozpoczął systemowe prace nad katalogowaniem zasobów osadniczej kultury wiejskiej. Prace te były prowadzone wbrew ideom ówczesnej władzy i ogólnym tendencjom unifikacji zabudowy w całym kraju. Wówczas tradycja budowania regionalnego była wciąż jeszcze żywa, bo później, ku zaskoczeniu specjalistów, bardzo destrukcyjne okazały się procesy zapoczątkowane w latach 90. XX w. i zanik zainteresowania tą tematyką badawczą [Myczkowski 2018, s. 81].

W tym kontekście na początku XXI w. podjęto badania w otulinie Pienińskiego Parku Narodowego. Był to obszar intensywnych zmian zachodzących pod wpływem nowo powstałego zbiornika retencyjnego [Forczek-Brataniec 2010]. Praca miała za zadanie zebranie danych na temat form budownictwa i ich systematyki oraz określenia cech charakterystycznych. Głównym celem badań było opracowanie wytycznych w kontekście spodziewanego boomu inwestycyjnego.

Artykuł przedstawia opracowanie katalogu form budownictwa dla Szczawnicy, jednej z wsi położonych w otulinie PPN. W pracy zaprezentowano metodę i wyniki analiz oraz ich syntezę w postaci wytycznych do kształtowania przyszłej zabudowy. Podjęto również dyskusję na temat roli i skuteczności wdrażania badań w procesie planowania i rozwoju przestrzennego.

### Tło i cel badań

Jedną z najważniejszych analiz dotyczących wstępnej systematyki regionalnej form budownictwa w Polsce przeprowadził Gerard Ciołek [1983a; 1983b] w dwutomowej pracy *Regionalizm w budownictwie wiejskim*. Janusz Bogdanowski podjął się kontynuacji dzieła i na podstawie badań prowadzonych w rejonie Jury Krakowsko-Częstochowskiej opracował wraz z zespołem wzór karty wsi, systemowy zapis układu ruralistycznego jako całości, od struktury po detal [Bogdanowski, Grudniewicz 1993–1994, s. 59–70].

Prace nad regionalną systematyką budownictwa były kontynuowane. Uproszczoną kartę krajobrazową wsi stosowano i rozwijano, pracując nad katalogami form budownictwa dla Zespołu Jurajskich Parków Krajobrazowych części krakowskiej, jak też dla rejonu chrzanowskiego pod kierunkiem Marii Łuczyńskiej-Bruzdy oraz w dalszej kolejności dla Żywieckiego Parku Krajobrazowego przy współpracy Krzysztofa Wielgusa. Opracowania te stanowią zapis rozwoju metody podejścia do analizy tradycyjnej zabudowy, a jednocześnie unikatowy zapis form, które powoli znikają z krajobrazu. Dodatkowo, wobec coraz większego zainteresowania rozwiązaniami prośrodowiskowymi, materiał badawczy zawiera bezcenne zasoby wiedzy i doświadczeń w postaci dokumentacji odkrywanych na nowo tradycyjnych rozwiązań opartych na naturze.

Być może również z tego powodu po okresie zapomnienia w ostatnich latach można zaobserwować wzrost zainteresowania architekturą wernakularną

Tadetusz Szydłowski, Wiktor Zin, Marian Kornecki, Janusz Bogdanowski and many others. It was in the 1960s that a team from the Institute of Landscape Architecture at the Cracow University of Technology commenced work on cataloguing cultural settlement stock. These efforts were contrary to the vision of the period's authorities as well as main trends for the unification of settlements throughout Poland. At that time, the tradition of regional architecture was still alive because later, to the surprise of specialists, the processes initiated in the 1990s and the disappearance of interest in this research topic turned out to be very destructive [Myczkowski 2018, p. 81].

In this context, research was undertaken to study the area of the buffer zone in the Pieniny National Park. It was an area that has undergone great changes regarding the construction of a vast water reservoir [Forczek-Brataniec 2010]. The project aimed at collecting data on development forms and its systematics as well as defining the characteristics and preparing guidelines relating to the expected real-estate development boom.

This paper presents the drafting of a catalogue of distinctive forms of buildings for Szczawnica, a town located in the buffer zone of the Pieniny National Park. The study presents the methodology and results of the analyses, as well as their synthesis in the form of guidelines for shaping future development. Additionally, it includes a discussion on the role and effectiveness of implementing research in the planning and spatial development process.

### Background and goals

One of the most important works regarding preliminary regional systematics of building forms in Poland was written by G. Ciołek [1983a; 1983b] in a two-volume work entitled *Regionalizm w budownictwie wiejskim* [Ciołek 1983]. Janusz Bogdanowski continued this project, based on the works in the area of the Krakowsko-Częstochowska Upland. Together with his team, he prepared sample “village cards,” a systematic record of a rural layout as a whole, starting from structure to the detail [Bogdanowski, Grudniewicz 1993–1994, pp. 59–70].

Works on regional construction systematics were continued. A simplified landscape village card was applied and developed in works on catalogues of development forms for the Cracow part of the Jura Landscape Parks as well as for the Chrzanów area and the Żywiec Landscape Park by K. Wielgus.

The above-mentioned studies record the development of the approach to the analysis of traditional development. At the same time, the village cards constitute a unique record of forms that are slowly disappearing from the landscape. Moreover, due to the growing interest in eco-friendly solutions, the database contains precious knowledge and experience of applying balanced solutions that are now regaining popularity.

It is possible that for this reason, after a period of remaining forgotten, in recent years we have been

[Wang et al. 2023]. Stanowi ona bowiem nośnik i materialny zasób wiedzy o formach, a także jest odzwierciedleniem relacji człowieka i natury zapisanej w postaci siedliska [Rapoport 1969].

Wiele regionów w Europie, mając świadomość i doceniając wartość architektury regionalnej, wprowadziło procedury ochrony i z powodzeniem pielęgnuje tradycyjne wzorce [Bucci, Mollo 2010]. W krajach Europy Wschodniej sytuacja nie jest tak oczywista. Podejście do tradycyjnej zabudowy nie dotyczy dziedzictwa materialnego, odzwierciedla bowiem nastroje społeczne i stosunek do własnej przeszłości [Leder 2014]. Na uwagę zasługują podejmowane w tym zakresie działania mające na celu osvajanie zabytków i wprowadzanie ich na powrót w orbitę zbiorowej świadomości [Obradovici 2019]. Kwestie te podnoszone są również przez zapisy i regulacje UNESCO. Podkreślają rolę aktywności społecznej wokół obiektów zabytkowych i ich obecność w życiu lokalnej społeczności [Araoz 2011, s. 55–60; Đukanovic 2021]. Przytoczone przykłady wskazują, że wraz z pracami dotyczącymi zasobów materialnych należy mieć na uwadze społeczny odbiór przedmiotu ochrony, ponieważ tylko wielopłaszczyznowe działania dają szansę na sukces i zachowanie wartości będących przedmiotem badań.

Celem prac podjętych na terenie otuliny PPN był zapis, analiza i próba usystematyzowania danych w postaci określenia cech lokalnej zabudowy. Posłużyły one opracowaniu wytycznych dla nowo powstających form. Wytyczne stanowiły materiał pomocniczy dla zapisów planistycznych miejscowych planów zagospodarowania przestrzennego. Zbiór wytycznych to również materiał pomocniczy dla projektantów. Z jednej strony pozwala zapoznać się z tradycją budowania w tym regionie, z drugiej stanowi poradnik i wskazówki kształtowania skali i proporcji nowych obiektów. Podjęcie tematu jest istotne dla lokalnej społeczności, nobilituje bowiem temat tradycyjnej zabudowy oraz przypomina piękno, rolę i wartość dawnych rozwiązań. U podstaw tego podejścia leżą założenia akcentowane przez współczesne autorytety i instytucje związane z dziedzictwem, takie jak zachowanie tożsamości, lokalnej różnorodności, cech wypracowanych przez pokolenia, opartych na uwarunkowaniach przyrodniczych i kulturowych [Managing Cultural World Heritage 2013].

### **Materiały i metoda**

Pieniński Park Narodowy to jeden z najbardziej atrakcyjnych rejonów naszego kraju. To tutaj rodziły się polskie tradycje turystyczne, a jeden z pierwszych przewodników Walerego Eljasza, *Illustrowany Przewodnik do Tatr, Pienin i Szczawnic* wydany w 1870 r., dotyczył właśnie tego obszaru. Tu w 1932 powstał pierwszy polski park narodowy i pierwszy w Europie park transgraniczny. Tutaj również w latach 60. XX w. rozpoczęto prace nad zaporą i zbiornikiem wodnym, które ostatecznie zrealizowano w 1997 r.

observing a growing interest in vernacular architecture [Wang et al. 2023] since the village card database constitutes both a carrier and a record of knowledge of forms. It also reflects on the relation between humans and nature, the one that is recorded in the form of a habitat [Rapoport 1969].


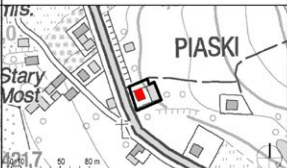




Many European regions, in recognition and appreciation of the value of vernacular architecture, have implemented protection procedures and successfully nurture traditional patterns [Bucci, Mollo 2010]. In Eastern European countries, the situation is not as obvious. In some ways, the approach to traditional building styles reflects social moods and the expression of one's own past [Leder 2014]. Noteworthy are activities aimed at raising awareness of monuments and bringing them back and reintroducing them into the collective conscious [Obradovici 2019]. Internationally, UNESCO has introduced similar guidelines and regulations for protecting World Heritage Sites while strengthening the role of social activity related to historic sites and their presence in the local community life [Araoz 2011; Đukanovic 2021]. Contemporary experience proves that alongside work on tangible stock one should also consider social reception of the subject of conservation since it is only multilayered activity that is likely to be successful and preserve the values under study.

The objective of the work focused on the Pieniny National Park was aimed at preparing a record and characteristics of the local building forms. These results then served to prepare guidelines for newly built forms. The guidelines became the basis for planning records for local spatial development plans which act as a local law. Such guidelines can also help designers. On the one hand, one has the ability to familiarize themselves with traditional building styles in the area, while on the other they act as a guide and indication for shaping the scale and proportions of new buildings.

Addressing this topic is important for the local community as it elevates the subject of traditional architecture and reminds us of the beauty, role, and value of historical solutions. The approach also speaks to contemporary goals of institutions whose work is related to heritage. Foremost among these are maintaining cultural identity and local diversity, characteristics developed by generations and based on multiple natural and human features rubbing against each other [Managing Cultural World Heritage 2013].

### **Materials and Methods**

The area under study is one of the most attractive regions of Poland. It is here where the Polish tourist tradition originated and was described in one of the first guidebooks for the region, *Illustrowany Przewodnik do Tatr, Pienin i Szczawnic* by Walery Eljasz, published in 1870. It also became the site of the first national park in Poland in 1932 and the first transborder park in Europe. Here, too, in the 1960s, work began on a dam and reservoir, which were ultimately completed in 1997.

<p>LOKALIZACJA</p> 	<p>III. S. Stary Most</p> 	<p>ADRES: SZCZAWNICA NIŻNA, UL. GŁÓWNA 258</p> <p>UKŁAD NA DZIAŁCE:</p> 	<p>GMINA: SZCZAWNICA</p> <p>MIJSCOWOŚĆ: SZCZAWNICA NIŻNA</p> <p>OPIS OBIEKTU:</p> <p>Budynek mieszkalny, drewniany, na podmurówce. Ustawiony kalenicowo względem drogi.</p> <p>Charakterystyczne zdobienie elewacji - pionowe deskowanie z kryjącymi listwami na szczelinach.</p> <p>Elewacja pld. - zach. z ozdobnym balkonem i podcieniem.</p> <p>Wpływ tendencji uzdrowskich - zdobienia balkonu i podcienia w postaci "firanek z listewek".</p> <p>Dach dwuspadowy, kryty blachą.</p> <p>Okna drewniane.</p>
<p>FOTOGRAFIE:</p>  <p>Fot. 1 Widok od strony ul. Głównej na elewację pld. - zach.</p>  <p>Fot. 2 Widok od strony drogi na elewację pld. - wsch.</p>  <p>Fot. 3 Widok od strony drogi na elewację pld. - zach.</p>		<p>INNE:</p>	

Ryc. 1. Karta inwentaryzacyjna obiektu; oprac. U. Forczek-Brataniec, P. Koppel.

Fig. 1. Building survey card; by U. Forczek-Brataniec, P. Koppel.

Praca nad formami osadnictwa rejonu Pienin przebiegała wielotorowo. W latach 2000–2012 opracowano kolejno katalogi form dla poszczególnych rejonów otuliny. Podczas praktyk studenckich podejmowano niewrażliwe tematy, takie jak problem reklam w krajobrazie Pienin, rzeczywisty wyraz widokowy planów zagospodarowania przestrzennego okolicznych gmin, jak również badania tradycyjnego układu zabudowań na działkach ze szczególnym uwzględnieniem stosowanych roślin i ich symboliki [Styrna et al. 2018, s. 99–115].

Katalogi form budownictwa zaprojektowano na podstawie ewolucji metody. Jej zrab polegał na pracy studialnej obejmującej zebranie danych historycznych na temat obszaru oraz pracy terenowej polegającej na inwentaryzacji obecnych form i kierunków rozwoju. Służą one wyodrębnieniu najbardziej wartościowych obiektów na terenie wsi, określeniu typowych dominujących obiektów tradycyjnych i współczesnych. Dane zebrano w postaci opisów i kart inwentaryzacyjnych (ryc. 1).

Na podstawie analizy reprezentatywnych przypadków określono typowy układ zabudowy na działce, proporcje domu mieszkalnego oraz zabudowań gospodarczych z główną artykulacją formalną. Wnioski wpływające z badań zestawiono jako syntezę form historycznych i form przejściowych, które podsumowały wytyczne dla form przyszłych. Na podstawie badań terenowych okre-

Research on building forms in the Pieniny region was multilayered. From 2000 to 2012 subsequent catalogues for particular regions in the buffer zone were completed. Student field training allowed for dealing with sensitive topics like advertising signs and billboards in the landscape of the Pieniny Mountains, actual views of spatial development plans of local communities as well as studies regarding traditional building layout with special interest in plants and their symbolism [Styrna et al. 2018, pp. 99–115].

The catalogues of building forms were completed based on an evolution of the method. Its framework was based on collecting historical data on the area and field work consisting of surveying existing forms and development directions. Data analysis aimed at defining the character of settlement and building forms, and data synthesis helped to define guidelines for further development of building forms and related patterns of development. This data is collected in the form of a written description and building survey cards (Fig. 1).

Based on an analysis of representative cases, a typical settlement layout is defined on a plot of land as well as proportions of residential and farm buildings with the main formal articulation. The results of the studies are placed together as a synthesis of historical and transitional forms that summarize the guidelines for future forms. On the basis of field studies, ranges of particu-

ślono zasięgi poszczególnych typów, tworząc w ten sposób podział na strefy o określonym charakterze. Metoda opracowania wytycznych podążała za ideą regionalizmu krytycznego. Nie miały one na celu kopiowania dawnych form, ale stworzenie ram zakorzenionych w lokalnej tradycji [Frampton 2018, s. 375–386].

Podsumowanie tego etapu stanowiły skrócone karty krajobrazowe, zawierające formy pierwotne, formy przejściowe i opracowane na ich podstawie wytyczne. Karty sporządzono dla określonych stref. Zawierały komplet informacji i graficzne wytyczne dotyczące najważniejszych cech budownictwa i ich układów. Wytyczne przyjęły formę opisu, zestawu tabelarycznego i mapy stref. Strefy pozwoliły na subregionalizację, czyli określenie terenów o konkretnym typie i charakterze, co do których formułowane były wskazówki mające za zadanie zachowanie lokalnego charakteru.

## Wyniki

Na podstawie prac dotyczących miejscowości Szczawnica przebadano ewolucję układu pól, układu osady i form zabudowy. Dokonano subregionalizacji i określono ogólne wytyczne kształtowania zabudowy (tab. 1).

### Ewolucja układu osadniczego

Szczawnica znajduje się na granicy wpływów podhalańskich i lemkońskich. Na ich kanwie kształtowały się pierwotne formy budownictwa, które wzbogacone o wpływy uzdrowiskowe uzyskały niepowtarzalny charakter. Gerard Ciołek w 1944 r. sklasyfikował rejon Szczawnicy w następujący sposób: obszar o przewadze wsi łańcuchowych i zagród nieregularnych, ponad 90% budulca stanowi drewno, budynków murowanych jest poniżej 5% [Ciołek 1983b, s. 96–158].

Na podstawie zrealizowanych badań odnotowano znaczące zmiany. Obecnie domy drewniane stanowią niewielką część zabudowy. Zmiany następują na dwóch płaszczyznach: wieś się rozbudowuje i nowych murowanych budynków mieszkalnych wciąż przybywa, z drugiej strony stare budynki drewniane są wymieniane na murowane, znacznie większe i dostosowane do usług pensjonatowych.

### Układ wsi

Znaczące zmiany następują w układzie całej wsi, zabudowa uległa rozproszaniu. Charakter wsi skupionej jest zachowany w dawnych centrach. Nowa zabudowa zaś lokalizowana jest z dala od centrum, również na terenach uważanych dotąd za niekorzystne dla sytuowania osad, np. na dawnych terenach zalewowych i wietrznych stokach (ryc. 2). W efekcie zaobserwowano zatarcie wyraźnych granic pomiędzy terenem zabudowanym a niezabudowanym. Bogate ukształtowanie terenu potęguje efekty widokowe przypadkowej lokalizacji zabudowy, a współczesna niechęć do tradycyjnych zadrzewień uniemożliwia ukrycie obiektów w ziele-

nar types are defined in order to create a division into specific zones. The method of defining the guidelines follows the idea of critical regionalism. It is not aimed at copying the old forms but rather at creating a framework with local roots [Frampton 2018, pp. 375–386].

The summary of this phase is shown in abridged village cards containing primary forms, transitional forms, and the guidelines based on those. The cards are prepared for particular zones. They contain complete data and graphical guidelines regarding key characteristics of buildings and their layouts (Fig. 2). The guidelines take on the form of a written description, a tabular schedule, and a zone map. The zones allow for sub-regionalization, i.e., defining areas of a particular type and nature for which guidelines are formulated with regards to local character preservation.

## Results

As a result of research regarding Szczawnica, an evolution of the settlement system, the settlement layout and building forms were documented together with regionalization and defining general guidelines for building development (tab. 1).

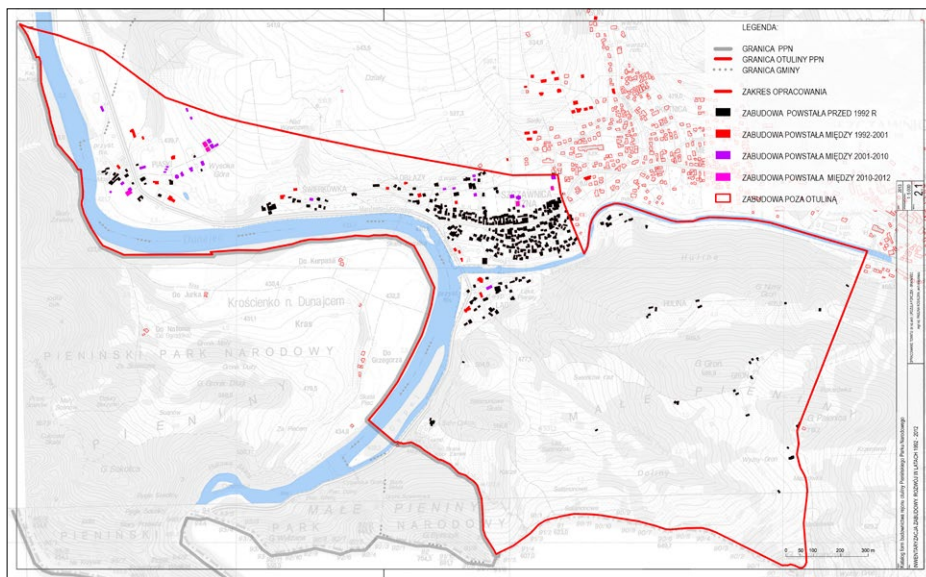
### Evolution of settlement forms

Szczawnica is mixture of Podhale and Lemko influences. On this framework, primary building forms were shaped and later gained their unique character when enriched with resort influences. In 1944, Gerard Ciołek classified the region of Szczawnica as an area with the majority of villages as having a chain structure and irregular farms having over 90% of their building material being wood and the number of brick buildings below 5% [Ciołek 1983b, pp. 96–158].

The study presented found significant changes. Currently, wooden houses constitute a fraction of buildings. The changes are twofold: the countryside is expanding and the number of brick houses is growing, and old wooden buildings are being replaced with much grander brick ones made suitable for holiday rental.

### Village layout

Significant changes are also taking place in the entire village layout; the buildings are becoming increasingly dispersed. The compact village is preserved in old centers while new buildings are located far from centers and in locations previously believed to be unfavorable for settlement, e.g., in floodplains and on windy slopes (Fig. 2). As a result, there is a blurring of boundaries between built-up and traditionally undeveloped areas. The complex topography intensifies the visual effects of haphazard building location while reluctance towards maintaining and introducing traditional trees and tree patterns such as hedgerows makes it difficult to screen new development with greenery.



Ryc. 2. Stratygrafia rozwoju zabudowy wsi Szczawnica; kolor czarny oznacza budynki powstałe przed 1992, czerwony – w latach 1992–2001, fioletowy – w latach 2001–2010, różowy – w latach 2010–2012; budynki zaznaczone konturem znajdują się poza zakresem opracowania; oprac. P. Koppel.

Fig. 2. Stratigraphy of Szczawnica's rural development; black denotes buildings built before 1992, red – buildings dated 1992–2001, purple – 2001–2010, magenta – after 2010.; buildings marked with an outline are outside the scope of the study; by P. Koppel.

ni. W efekcie obce formy, przypadkowo lokalizowane i pozbawione tradycyjnego otoczenia w postaci zieleni, wyróżniają się w krajobrazie.

### Typy zagrod

W wyniku badań stwierdzono, że na terenie Szczawnicy Niżnej występuje kilka tradycyjnych typów zagrod. W części najstarszej zagrody zwarte formują okół. W skład zagrody wchodził dom mieszkalny, budynek gospodarczy i stodoła. Pierwotny układ na działce obejmował dwa budynki: mieszkalny i gospodarczy, w którym znajdowała się stajnia, oraz boisko/plac. Budynki sytuowane były równoległe lub tworzyły kształt litery L. Konfiguracja budynków była różna: jeśli tylko działka pozwalała, dom sytuowano kalenicowo, szerszym bokiem do drogi, natomiast budynek gospodarczy lokalizowano prostopadle lub równoległe do budynku mieszkalnego. Na terenie o większym zagęszczeniu budynków dom mieszkalny ustawiony był szczytowo do drogi, za nim znajdował się budynek gospodarczy przyjmujący kształt litery L, powstały ze stajni i stodoły złączonych w narożniku. Zagrody bogate posiadały więcej budynków gospodarczych, tworzących kształt litery U, które zamknięte bramą wjazdową i parkaniem formowały okół.

Dominujący współczesny typ zagrody to samotny dom mieszkalny pozbawiony zabudowań gospodarczych i zadrzewień (ryc. 3). W kształcie układu zagrody znajduje odbicie proces przemian sytuacji społecznej współczesnej wsi. Nieobecność nowych obiektów gospodarczych wynika z zaprzestania uprawy roli, a powiększenie rozmiaru budynku mieszkalnego – z chęci umieszczenia w nim jak największej liczby pokoi gościnnych. Brak tradycyjnej zieleni związany jest z nie-

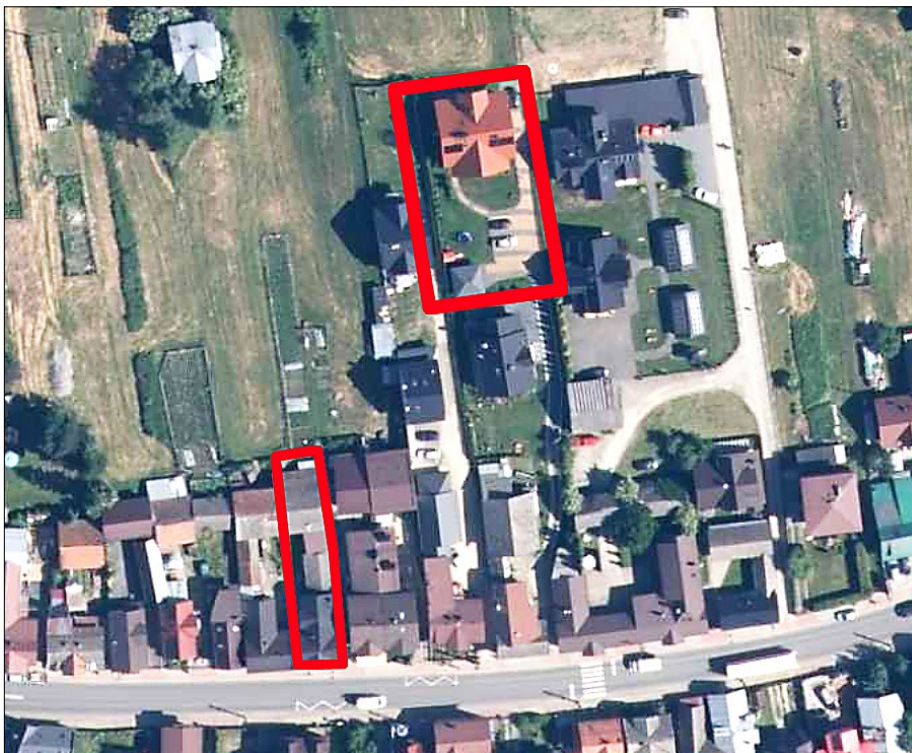
This leads to the discordant location of foreign forms devoid of traditional site elements in the form of green barriers, which stands out in the landscape.

### Farmstead types

The research lead to the conclusion that in Szczawnica Niżna there are several traditional farmstead types. In the oldest part there are concentrated farmstead that form a circle. The farmstead consisted of a house, an outbuilding, and a barn. The original layout included two buildings, namely the housing and the outbuilding with a stable and a yard. The buildings were parallel or L-shaped. The building layout varied depending on the location. If the plot location was favorable, the house was situated with its wider side facing the road while the outbuilding was situated parallel or perpendicular to the house. In an area of higher development density, the house was situated with the gable towards the road and with the L-shaped outbuilding consisting of a stable and a barn behind it that were connected in the corners. Farms belonging to wealthier owners consisted of more L-shaped outbuildings that created a circle closed with a gate and a fence.

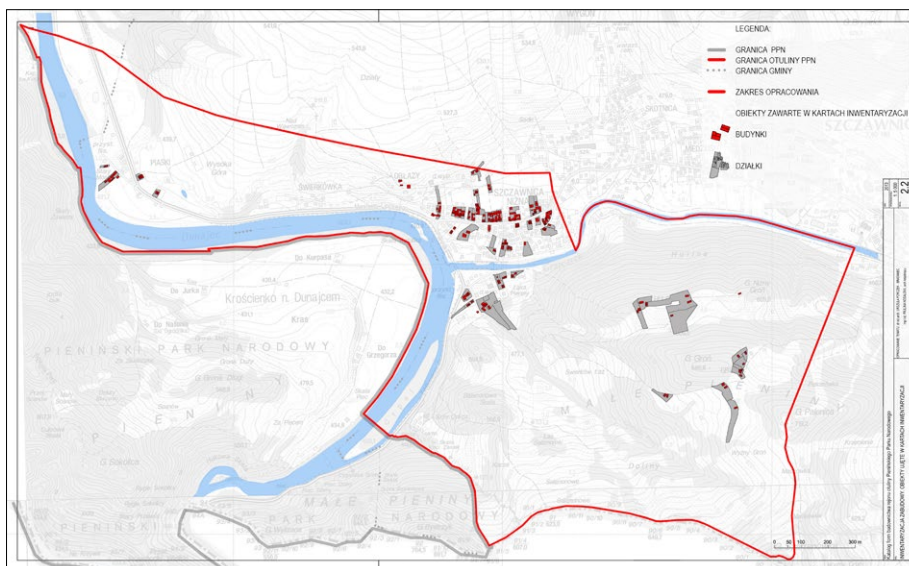
The newest farmstead type to be built is a single standing house with no farm buildings and no trees. (Fig. 3). The transformation process of the social situation in the contemporary countryside is reflected in the farmstead layout. The absence of new farm buildings is closely related to the disappearance of farming, while the increased size of houses results from the desire to include as many guest rooms as possible. At the same time, the absence of traditional greenery is associated with a lack of appreciation and aversion towards do-





Ryc. 3. Porównanie kształtu i układu działek tradycyjnej i współczesnej; działka tradycyjna jest wąska, o kształcie wydłużonego prostokąta, niewielkie budynki przylegają do jej granic, tworząc wewnątrz podwórkę, wraz z sąsiedztwem tworzy zwartą zabudowę; działka współczesna jest znacznie większa, duży budynek usytuowany jest na środku, nie kontynuuje zwartej zabudowy; oprac. U. Forczek-Brataniec.

*Fig. 3. Comparison of the shape and the layout of traditional and modern plots; the traditional plot is narrow, in the shape of an elongated rectangle, small buildings adjoin its borders, creating a yard inside, and together with the neighborhood it creates a compact development; the modern plot is much larger, the large building is located in the middle, it does not continue the compact development; by U. Forczek-Brataniec.*



Ryc. 4. Zestawienie wybranych układów budynków w zagrodach ujętych w kartach inwentaryzacyjnych obiektów; oprac. U. Forczek-Brataniec, P. Koppel.

*Fig. 4. Juxtaposition of building layouts in farms – farm types, included in the building survey cards; by U. Forczek-Brataniec, P. Koppel.*

docenianiem i niechęcią do rodzimych drzew i krzewów liściastych, które według użytkowników jesienią zaśmiecają trawniki.

W Szczawnicy Niżnej zachowało się sporo obiektów wykazujących cechy regionalne. Na podstawie

mestic deciduous trees and bushes, which many owners consider as littering their properties with leaves in autumn.

In Szczawnica Niżna one can still encounter a high number of buildings that display regional features. Based



Ryc. 5. Istniejący, zamieszkały dom przy ul. Głównej w Szczawnicy, fot. U. Forczek-Brataniec.

Fig. 5. Currently inhabited house on Główna Street in Szczawnica, photo by U. Forczek-Brataniec.

badań terenowych i archiwalnych dokonano wyboru najbardziej reprezentatywnych. Zebrano je w kartach inwentaryzacyjnych, a na mapie (ryc. 4) przedstawiono ich lokalizację i położenie na działce. Opracowany materiał stał się podstawą prac analitycznych, formułowania wniosków i precyzowania wytycznych.

### Przemiany formy zabudowy

Okolice dzisiejszej Szczawnicy to obszar styku kulturowego pomiędzy osadnictwem wołoskim a osadnictwem polskim i niemieckim. Sama Szczawnica pozostawała pod silnym wpływem pasterskiej kultury rusińskiej z XIV w. Badania najwcześniejszych form budownictwa wskazują cechy charakterystyczne dla tych wpływów.

Najbardziej pierwotna udokumentowana forma zabudowy domu to budynek o konstrukcji wieńcowej, przekryty dachem dwuspadowym z okapem i przyczółkami lub dachem pozbawionym przyczółków (ryc. 5).

O usytuowaniu domu decydowały strony świata, z wyjątkiem domów znajdujących się w zwartej części wsi, przy drogach. W tym przypadku budynek mieszkalny lokalizowany był równolegle lub prostopadłe do drogi. Domy sytuowane szczytowo do drogi miały nieco inną formę. W ścianie szczytowej od strony ulicy znajdowało się okno.

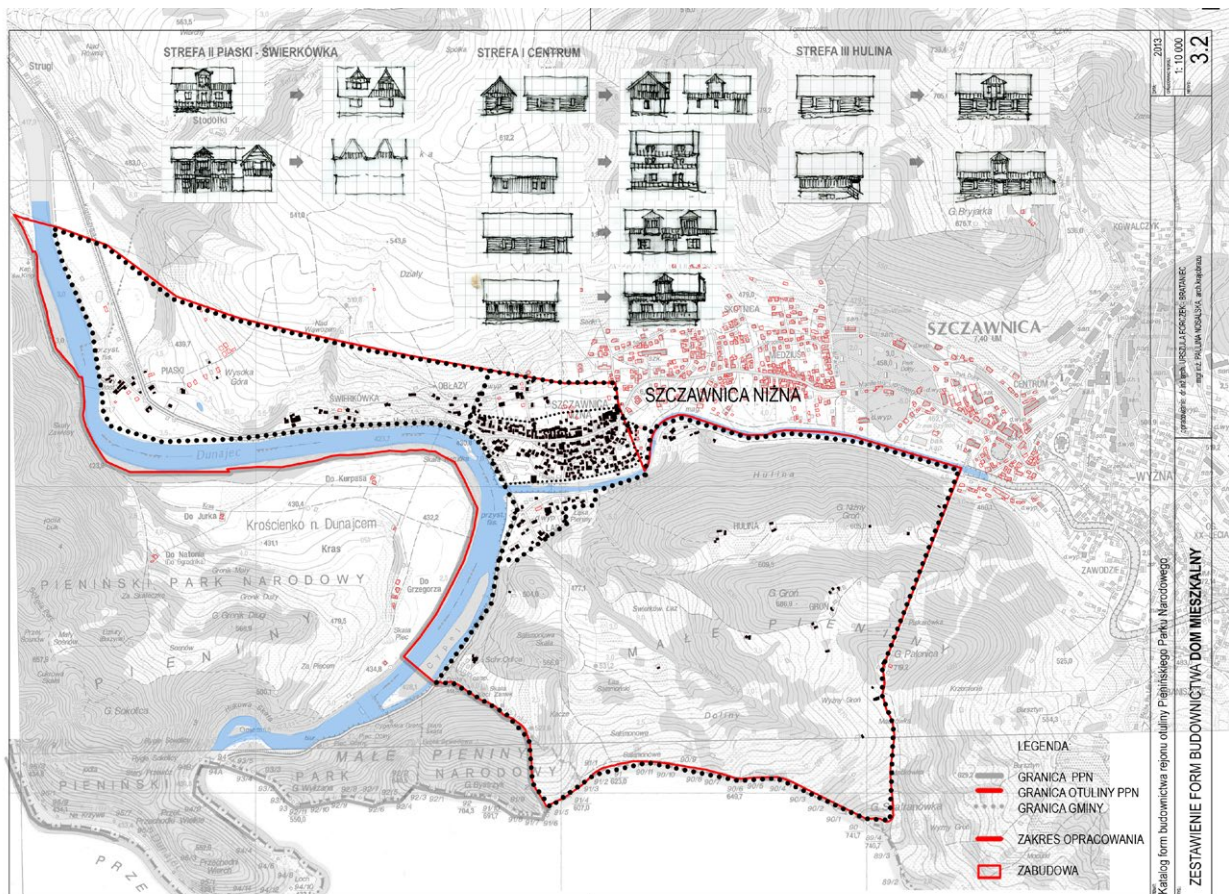
Sytuacja uległa zmianie pod wpływem rozwoju uzdrowiska. W obrębie niezmienionego układu zagrody pierwotne budynki parterowe zyskały dodatkową kondygnację przeznaczoną dla gości. Formy oryginalne stały się podstawą drugiego typu budynku z zagospodarowanym poddaszem. Z czasem również parter ulegał przeróbkom. Rozbudowy przyjęły wiele form w postaci naświetli, balkoników i facjat. Powiększona przestrzeń poddasza tworzyła czasem nad pierwszą kondygnacją charakterystyczny podcień, podparty zdobionymi słu-

on field and archive research, the most notable examples were selected and later collected in building survey cards while the map presented in Figure 4 (Fig. 4) shows their location and placement on the plot. The developed material has become the basis for analytical work, drawing conclusions, and specifying the guidelines.

### Building form transformations

The area nearby today's Szczawnica is a cultural border zone between Wallachian settlements and Polish and German ones. Szczawnica itself remained under strong influences of Ruthenian shepherd culture in the fourteenth century. The studies of the earliest building forms indicate characteristic features of close influences. The most ancient documented form of house building is a log structure with a gable roof with an eave and either with or without forms resembling Dutch gables (Fig. 5).

Traditionally, cardinal directions were taken into account when locating the house, except for houses situated in the compact part of a village, by roads. In this case, the house was located either parallel or perpendicular to the road. Those houses that were placed with the gable towards the road took on a slightly different form. A window was placed in the gable wall from the roadside. The situation changed when the resort was development. Within the unchanged farmstead location, original one-story buildings were expanded by adding an upper floor for tourists. Original forms became the basis for the other type of building with a developed attic. Over the years it was also the ground floor that underwent some transformation in the form of various types of fanlights, balconies, and attic rooms. At times the enlarged attic space created a characteristic arcade supported by decorated pillars above the first floor. Balustrades, window frames, and



Ryc. 6. Ilustracja i trzy strefy występowania form pierwotnych i przejściowych budynku mieszkalnego; oprac. U. Forczek-Brataniec, P. Koppel.  
 Fig. 6. Illustration of the three zones of original and transitional forms of a residential building; by U. Forczek-Brataniec, P. Koppel.

pami. Balustrady, obramienia okien, zwieńczenia deskiwania wykazują mnogość wzorów i deseni, świadcząc o zamiłowaniu artystycznym dawnych budowniczych. Na podstawie obiektów składających się na zagrodę można prześledzić kolejne formy dostosowania domu mieszkalnego do „przyjmowania letników” (ryc. 6).

### Formy przejściowe i współczesne

Po II wojnie światowej nastąpił ustrój znoszący własność prywatną. Uzdrawisko zostało przejęte przez państwo. Wzorce architektoniczne dawnej epoki stopniowo przestały być kontynuowane. Przez następne 40 lat dominowały projekty typowe. Domy stały się większe i zgubiły charakterystyczne proporcje. Zmienił się kształt bryły, dach, balkony. Szczególnych cech nabrał „dach”, który potrafi w niektórych wypadkach zmieścić dwie, a nawet trzy kondygnacje. Powstały wielokondygnacyjne „wiejskie kamienie”. Sposób zagospodarowania działki i kształt budynków gospodarczych nie zmieniły się, ale stopniowo kolejne obiekty były eliminowane.

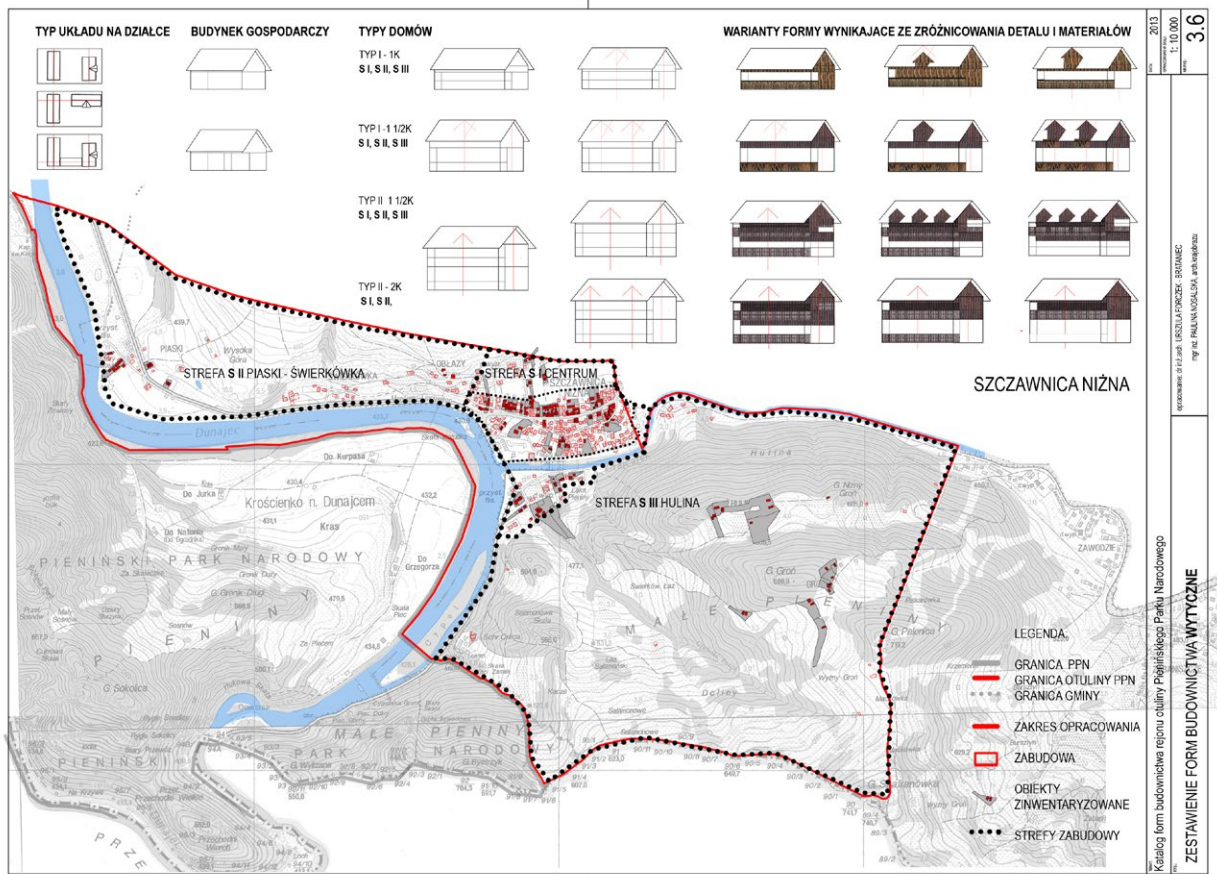
Pod koniec XX w. zaprzestano budowy tradycyjnych budynków gospodarczych, co wiązało się z zmianą struktury zabudowy i z zarzuceniem kontynuacji istniejącego układu ruralistycznego. Na przełomie XX i XXI w. ze względów ekonomicznych nastąpił od-

planking toppings display a high number of patterns and designs indicating artistic skills of builders of old times. On the basis of objects comprising the farm one can study more forms of adjusting a house to “have tourists over” (Fig. 6).

### Transitional and contemporary forms

After the Second World War, the new regime dissolved private ownership. The resort was taken over by the state. Architectural patterns of the previous era would gradually cease to exist. Over the next forty years typical design documents ruled the world of architecture. Houses grew larger and lost their characteristic proportions. The shape, the roof, and the balcony changed. The roof gained specific features, in some cases to accommodate two or even three floors. “Rural townhouses” were created. The method of plot development and the shape of buildings did not change, but gradually more structures were eliminated.

At the end of the twentieth century, traditional farm buildings actually stopped being built which is related to the change of building structure and resigning from continuing the existing rural layout. By the beginning of the twenty-first century there was a turn back from tall, uneconomical multi-story buildings. This led to creation



Ryc. 7. Ilustracja wytycznych budynku mieszkalnego i ich zasięg strefowy; oprac. U. Forczek-Brataniec, P. Koppel.

Fig. 7. Illustration of the residential building guidelines and their zone coverage; by U. Forczek-Brataniec, P. Koppel.

wrót od wysokich wielokondygnacyjnych budynków, a tendencja budowania domów o dobrym bilansie termicznym odcisnęła się też na tradycyjnych budynkach drewnianych. W wyniku powszechnej termomodernizacji wiele zachowanych w dobrym stanie obiektów zostało pokrytych styropianem lub tynkiem mineralnym.

### Subregionalizacja

Na podstawie badań i analizy procesu przemian dokonano wstępnego podziału terenu wsi na strefy (ryc. 6). Ze względu na układ przestrzenny wyróżniono trzy podstawowe obszary zabudowy o różnym charakterze. Dwa rozwinęły się na podstawie pierwotnych ognisk osadniczych: strefa I to centrum wsi, w tej części występuje największe zagęszczenie zabudowy, działki są wąskie. Jest to najstarsza część Szczawnicy Niżnej. Strefa II to Piaski-Świerkówka. Piaski powstały na bazie pierwotnego skupiska osad przy dawnym moście na Dunajcu, natomiast Świerkówka to kierunek, w którym rozwija się zabudowa tej części wsi. Strefa III to Hulina, zabudowa występująca na zboczu wzgórza Groń tworzy charakterystyczne tradycyjne zagrody jednodworcze, ukryte na zadrzewionych zboczach wzgórza. Dla poszczególnych stref sporządzono uproszczone karty krajobrazowe i wytyczne kształtowania formy zabudowy (ryc. 7, tab. 1).

of a new form that is a mix between traditional regional features reflected in the sloping roof and the dimensions that the brick and concrete construction allow for. Unfortunately, the general tendency for building houses with a good thermal balance also affected traditional wooden buildings. As a result of common thermal retrofits, many wooden yet well-preserved buildings have been covered with Styrofoam or mineral plaster.

### Sub-regionalization

Based on the studies as well as an analysis of the transformation process, a preliminary division of the rural area into zones was conducted (Fig. 6). Because of the spatial layout, three main zones of different development were distinguished. Two of them developed based on original settlement centers. Zone 1 is the village center with the greatest building density. Plots are narrow and this is the oldest part of Szczawnica Niżna. Zone 2 is the *Piaski-Świerkówka* district. *Piaski* emerged on the basis of the original settlement clusters by the former bridge over the Dunajec River while Świerkówka displays the direction in which building this part of the village is turning into. Zone 3 is *Hulina*. Buildings present on the slope of Groń Hill create characteristic traditional single-building farms hidden in the hill slopes covered with trees. For particular

Lp. Item no.	Element Element	Cechy Features
1.	kształt bryły	preferowany horyzontalny zwarty, oparty na wydłużonym prostokącie, dopuszczalne jedna lub dwie kondygnacje nadziemne, sposób kształtowania zgodny z zaleceniami dla poszczególnych form
	building shape	Preferred: horizontal and compact based on an elongated rectangle Acceptable: one or two above-ground stories, the method of forming in accordance with guidelines for particular forms
2.	rzut poziomy	prostokątny długi
	floor plan	Rectangular, long
3.	dach	dwuspadowy, nachylenie od 30° do 45°, usytuowanie facjat, balkonów i lukarn zgodnie z zaleceniami dla poszczególnych form
	roof	Gabled, pitch from 30° to 45°, location of dormers, balconies in accordance with guidelines for each form
4.	pokrycie dachu	zalecane dachówki cementowe lub ceramiczne, blacha lub gont w stonowanych ciemnych kolorach
	roof cover	Recommended cement or ceramic tiles, sheet metal or shingles in neutral, dark colors
5.	ściany domów	podmurówka z kamienia łamanego lub murowana, tynkowana, wyraźne akcentowanie poziomów podmurówek i okapów, zalecane różnicowanie materiałowe lub wykończeniowe kondygnacji parterowej i nadbudowanej, ściany szczytowe deskowane, przy deskowaniu należy zwrócić uwagę na typ charakterystyczny dla miejscowości (sposoby podziałów, wzory, zdobienia itp.)
	house walls	Foundation of rubble walls or masonry, plastered, clear levels of foundation and eaves, recommended differentiation of materials or finishing the ground floor, gable walls roofed, when installing wooden siding pay attention to the type characteristic for a given place (methods of creating divisions, patterns, decorations, etc.)
6.	otwory okienne	pionowe prostokątne, pojedyncze zdwojone lub potrójne, rytm nawiązujący do typów miejscowych, okna mogą przybrać zwielokrotnioną formę w przypadku przeszklenia werandy
	window openings	Vertical, rectangular, single-, double- or triple-pane, the rhythm referring to local types, windows can take a multiplied form in case of a porch glazing
7.	otwory drzwiowe	prostokątne
	door openings	rectangular
8.	kolorystyka	tynk w kolorach jasnych, elementy drewniane w naturalnych odcieniach lub bardzo ciemne; kolorystyka elementów drewnianych i domu może też przyjąć odcienie pastelowe, charakterystyczne dla willi uzdrowiskowych
	colors	Plaster in light colors, wooden elements in natural shade or very dark. Colors of wooden elements and the house color possibly in pastel characteristic of resort villas
9.	detal	zaleca się kontynuację form drewnianego detalu w postaci charakterystycznego deskowania, zwieńczeń ścian, obramień okiennych i balkonowych, zdobień belek stropowych i krokwi
	details	Recommended continuation of wooden detail in the form of characteristic wooden siding, wall crowning, window and balcony framing, beam and rafter decorations

Tab. 1. Ogólne wytyczne kształtowania formy zabudowy.

Tab. 1. General guidelines for building forms:

Opracowano również propozycje wykorzystania dawnych form do przyjęcia nowych funkcji, np. zastosowanie dawnegookołu do wprowadzenia funkcji pensjonatowych. Różnorodność budynków składających się na zagrodę stwarza możliwości ich wykorzystania dla różnych programów użytkowych. Małe formy są odpowiednie dla powszechnych obecnie domków weekendowych, a gabaryty dawnej stodoły pozwalają na przyjęcie funkcji wymagającej większej kubatury.

Niezwykle istotne jest również zagospodarowanie działki, układ roślin, w szczególności dużych drzew, sadu i ogrodu. Jak wskazują badania, gatunki roślin determinują również harmonię układu i jego percepcje od skali krajobrazu po mikrownętrza ulic. Dla rejonu Pienin opracowano wytyczne dotyczące tradycyjnych układów roślinnych i preferowanych gatunków rodzimych i ogrodowych [Styrna et al. 2018, s. 99–115].

### Podsumowanie

Podjęte badania i obserwacja procesu zmian potwierdzają stopniową przebudowę krajobrazu przedpola Pienińskiego Parku Narodowego. Zmiany zachodzą w skali krajobrazu w postaci rozpraszania zabudowy i rozwoju nowych inwestycji [Forczek-Brataniec, Zając 2023] oraz w postaci przekształceń substancji osadniczej. W tym kontekście prace nad katalogami form budownictwa stanowią ważny wkład w zachowanie i ochronę lokalnych wzorców. Stanowią ponadczasowy zapis form, które powoli znikają, zachowując wartość dokumentacyjną; dają szansę sięgnięcia do oryginalnych źródeł inspirujących przyszłe dzieła. W obliczu współczesnego zainteresowania rozwiązaniami prośrodowiskowymi okazują się doskonałym źródłem wiedzy o relacji człowieka i środowiska i wykorzystywaniu sił natury do kreowania odpowiednich warunków otoczenia siedzib człowieka [Rapoport 1969]. Przeprowadzone zgodnie z założeniami regionalizmu krytycznego stanowią próbę odnalezienia esencji formalnej w postaci sformułowania głównych zasad wypracowanych przez pokolenia i ujęcia ich w ramach kształtowania nowych form [Frampton 2018, s. 375–386]. Architektura wernakularna bowiem, jak twierdzi Roderick Lawrence, „[...] jest odpowiedzią na połączenie lokalnych warunków klimatycznych, lokalnie dostępnych materiałów, prostych technik budowlanych, stylu życia, tradycji i warunków społeczno-ekonomicznych danego regionu” [Lawrence 2006, s. 110–127].

Zastosowana w badaniach metoda łączy podejście krajobrazowe i architektoniczne polegające na analizie od ogółu do szczegółu, z uwzględnieniem przyrodniczych i kulturowych cech krajobrazu. Opracowanie wytycznych stwarza ramy formalne dla nowo projektowanych budynków. Wskazuje również kierunki wykorzystania dawnej struktury dla nowych funkcji [Benni et al. 2019].

zones, simplified village cards and general rules for shaping the form were prepared (Fig. 7, Table 1).

Ideas for using historical forms for new uses were also prepared. Proposals were made for using the old farmstead model for new guesthouse uses. The diverse range of buildings that make up farmsteads makes it also possible for them to be utilized for a number of programs. Small forms are proper for now-popular weekend cottages while the dimensions of the former barn allow it to become a use that requires greater dimensions.

Plot development as well as greenery layout, especially that of big trees, orchards, and a garden are key. As studies indicate, plant species also determine how harmonic the layout is as well as its perception from the street level up to the landscape scale. For the region of the Pieniny Mountains, guidelines on traditional plant layouts and preferred domestic and garden species were prepared [Styrna et al. 2018, pp. 99–115].

### Discussion and Conclusions

The studies and observation of the process of change confirm gradual landscape modification of the Pieniny National Park buffer area. The changes are taking place in the landscape in the form of the gradual scattering of buildings and new developments being built at a quick pace [Forczek-Brataniec, Zając 2023] as well as substantive transformations of existing settlements. In this context, work on the catalogue of building forms constitutes a significant input in the preservation and protection of local patterns. They form a record of forms that are slowly diminishing and hence offer documentary value. In the face of contemporary interest in sustainable solutions, they prove to be an excellent source of knowledge about human–environment relations and for using natural patterns and processes to create proper conditions for human settlements and surroundings [Rapoport 1969]. Thanks to the analyses conducted in accordance with the idea of critical regionalism, they constitute an attempt to find the formal essence in the form of main principles developed over generations and putting them in the form of general framework for shaping new forms [Frampton 2018, pp. 375–386]. According to Lawrence, vernacular architecture is, “[...] a response to a combination of local climatic conditions, locally available materials, simple construction techniques, lifestyles, traditions, and the socioeconomic conditions of a particular region” [Lawrence 2006, pp. 110–127].

The guidelines focus on proportions since they inform the proper scale, individual character, and harmonic building sets. Providing the designer with rules in the form of a plan and inspirations as a catalogue of forms provides the basis for searching for individual solutions that carry on local features in an artistic way. Development of guidelines creates a formal framework for newly designed buildings. Guidelines also help indicate directions for utilizing old structures for new functions [Benni et al. 2019].

Zagadnienia dotyczące tradycyjnych form budownictwa powiązane są z szerokim tematem ochrony dziedzictwa żywego, związanego ze społecznością, która ma żyć i funkcjonować w istniejącej strukturze przestrzennej [Obradovici 2019, s. 5; Marconi-Betka 1999, s. 21]. Skomplikowana przeszłość terenu [Forczek-Brataniec 2010, s. 259–279], niechęć do narzucanych praw, obarczona niedawnym zniewoleniem w socjalistycznym ustroju [Leder 2014, s. 150–180], oraz współczesna populistyczna postawa władz nie sprzyjają wypracowaniu wspólnego stanowiska i polityki ochrony. Stopniowo sytuacja ulega zmianie, ustawa krajobrazowa czy audyty krajobrazowe podejmują próby porządkowania krajobrazu [Myczkowski 2018, s. 76]. Lecz nadal jedyną efektywną formą regulacji przestrzennych pozostają plany zagospodarowania przestrzennego, których zapisy stanowią akt prawa lokalnego. Są one uchwalane przez lokalne samorządy, więc to od lokalnych władz zależą ostateczne zapisy prawa przestrzennego, a w efekcie od świadomości społecznej mieszkańców, którzy wybierają swych przedstawicieli. Wobec tej zależności odpowiedzialność za gospodarowanie krajobrazem kulturowym spoczywa na samorządach, które jednak bez regulacji odgórnych mogą nie udźwignąć ciężaru podejmowanych decyzji [Austin 2014, s. 40]. Specjalistyczne badania architektoniczno-krajobrazowe to jeden z elementów złożonego procesu, który powinien obejmować oddolną pracę edukacyjną i prospołeczną, przyspieszającą proces uświadamiania o wartościach dawnych wzorców, oraz odgórne wsparcie samorządów przepisami stanowiącymi narzędzie zarządzania przestrzenią.

The topic regarding traditional forms of building is connected with a broad topic of heritage protection, living heritage related to the community that wishes to live and thrive in this space [Obradovici 2019, p. 5; Marconi-Betka 1999, pp. 21]. The complex past [Forczek-Brataniec 2010, pp. 259–279], resentment of imposed rights, burdened with failed slavery in the name of the socialist motherland [Leder 2014, pp. 150–180], as well as a populist approach of the local authorities does not contribute to the establishment of a common position or protection policies. However, the situation is gradually changing. The Landscape Act of 2014 and the Landscape Audit Act of 2019 take up the issues of landscape clearing [Myczkowski 2018, pp. 76]. At the same time, the only effective form of spatial regulations are spatial development plans with provisions that constitute acts of local law. They are adopted by local authorities hence the final rules of spatial law depend on them, but in fact they depend on the local community awareness since they elect their representatives in the world of politics. Given this dependency, the responsibility for managing the cultural landscape lies with local governments. However, without top-down regulations, they may struggle to bear the weight of the decisions they need to make [Austin 2014, pp. 40]. Therefore, multi-threaded action lies at the source of the effectiveness of the methods used. Specialized architectural and landscape studies are one element of the complex procedure that should undertake educational and prosocial activity to accelerate the process of raising awareness regarding the value of old forms and the top-down support of local governments through regulations that serve as tools for spatial management.

## Bibliografia / References

### Opracowania / Secondary sources

- Araoz Gustavo, *Preserving heritage places under a new paradigm*, „Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development” 2011, nr 1.
- Austin Gary, *Green Infrastructure for Landscape Planning*, Londyn–Nowy Jork 2014.
- Benni Stefano, Carfagna Elisabetta, Torreggiani Daniele, Maino Elisabetta, Bovo Marco, Tassinari Patrizia, *Multidimensional Measurement of the Level of Consistency of Farm Buildings with Rural Heritage: A Methodology Tested on an Italian Case Study*, „Sustainability” 2019, nr 11.
- Bogdanowski Janusz, Grudniewicz Dorota, *Uproszczona Karta Krajobrazowa Wsi dla Katalogu Form Budownictwa*, „Urbanism and Architecture Files” 1993–1994, nr 26.
- Bucci Alessandro, Mollo Luigi, *Regional architecture in the Mediterranean area*, Florencja 2010.
- Ciołek Gerard, *Regionalizm w budownictwie wiejskim*, t. 1, Kraków 1983a.
- Ciołek Gerard, *Regionalizm w budownictwie wiejskim*, t. 2, Kraków 1983b.
- Đukanović Zoran, *Participatory Urban Design for Touristic Presentation of Cultural Heritage Sites: The Case of Negotinske Pivnice (Wine Cellars) in Serbia*, „Sustainability” 2021, nr 13.
- Forczek-Brataniec Urszula, *Zmiany w krajobrazie wokół zbiorników wodnych w Pieninach*, [w:] *Pieniny. Zaporą. Zmiany*, red. Roman Soja, Stanisław Knutelski, Jan Bodziarczyk, Krościenko nad Dunajcem 2010.
- Forczek-Brataniec Urszula, Zajac Ewelina, *Widoki na przyszłość. Przekształcenia krajobrazu Pienin w kontekście zagospodarowania przestrzennego okolicznych gmin*, [w:] *Spoleczne funkcje terenów chronionych*, red. Piotr Dąbrowski, Bernadetta Zawilińska, Kraków 2023.
- Frampton Kenneth, *Ten Points on an architecture of Regionalism: A Provisional Polemic*, [w:] *Architectural Regionalism*, red. Vincent Canizaro, New York 2018.
- Lawrence Roderick, *Learning from the vernacular: Basic principles for sustaining human habitats*, [w:] *Vernacular*

*Architecture in the Twenty-First Century. Theory, Education and Practice*, red. Lindsay Asquith, Marcel Vellinga, Abingdon, UK 2006.

Leder Andrzej, *Prześlona rewolucja*, Warszawa 2014.

*Managing Cultural World Heritage: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*, UNESCO; ICCROM; ICOMOS; IUCN, Paris 2013.

Marconi-Betka Anna, *Regionalne tematyczne spotkanie ekspertów na temat krajobrazu kulturowego w Europie Wschodniej*, „Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation” 1999, nr 6.

Myczkowski Zbigniew, *Krajobraz kulturowy – fenomen integracji ochrony dziedzictwa kulturowego i przyrodniczego*, „Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation” 2018, nr 56.

Obradovici Vladimir, *The restoration of the wooden monument church Saint Parascheva from Crivina de Sus, a training for the interdisciplinary project team*, „SHS Web of Conferences” 2019, nr 66.

Rapoport Amos, *House Form and Culture*, Londyn 1969.

Styrna Jolanta, Piskorska Kinga, Smolarczyk Marcelina, Forczek-Brataniec Urszula, Zając Ewelina, *Tradycyjne układy zieleni w zagrodach pienińskich, forma i znaczenie elementów roślinnych*, „Picniny – Przyroda i Człowiek” 2018, nr 15.

Wang Xiaokang, Zhu Li, Li Jiang, Zhang Ni, Tang Yue, Sun Yilin, Wu Honglin, Cheng Chuang, *Architectural Continuity Assessment of Rural Settlement Houses: A Systematic Literature Review*, „Land” 2023, nr 12.

---

## Streszczenie

Malownicze obszary turystyczne są szczególnie narażone na presję inwestycyjną. Dotyczy to również parków narodowych i ich otoczenia. Na terenie PPN ma miejsce stopniowy zanik tradycyjnych form architektonicznych grożący utratą wypracowanych przez pokolenia form architektonicznych kształtujących krajobraz kulturowy. W obliczu presji inwestycyjnej przeprowadzono badania w celu opracowania wytycznych dla form architektonicznych. Zastosowana metodyka „karty wsi” stanowiła rozwinięcie badań nad regionalizmem prowadzonych w krakowskim Instytucie Architektury Krajobrazu od lat 70. XX w. Na przykładzie Szczawnicy dokonano analizy i subregionalizacji typologii zabudowy. Katalog form zabudowy stał się zbiorem wytycznych dla władz lokalnych i projektantów. Dotyczą one układu budynków na działce, ich proporcji oraz artykulacji formalnej. Wyniki stanowią zapis i dokumentację form regionalnych i poprzez twórczą interpretację formułują wskazówki do kontynuowania charakterystycznych form zabudowy z możliwością adaptacji do nowych funkcji. Stały się podstawą referencyjną dla innych opracowań.

## Abstract

Picturesque tourist areas are particularly susceptible to investment pressure, which also affects national parks and their surroundings. In the PPN area, there is a gradual disappearance of traditional architectural forms, threatening the loss of architectural styles that have shaped the cultural landscape over generations. In response to this investment pressure, research was conducted to develop guidelines for architectural forms. The methodology employed, known as the “village card” builds on regionalism studies conducted by the Cracow Institute of Landscape Architecture since the 1970s. Using Szczawnica as a case for study, an analysis and sub-regionalization of building typologies were carried out. The resulting catalogue of building forms has become a set of guidelines for local authorities and designers, covering the layout of buildings on plots, their proportions, and formal articulation. The results provide a record and documentation of regional forms and, through creative interpretation, offer guidelines for continuing the characteristic building styles with the potential for adaptive reuse. These guidelines have also become a reference point for other studies.



Janusz Krawczyk\*

orcid.org/0000-0002-3518-6023

## Karta Wenecka w świetle badań nad europocentryzmem konserwatorskim

### The Venice Charter in the Light of Research on Conservation Eurocentrism

**Słowa kluczowe:** Karta Wenecka, historia konserwacji zabytków, idea dziedzictwa światowego, UNESCO, internacjonalizm kulturowy, europocentryzm

**Keywords:** Venice Charter, history of monument conservation, idea of world heritage, UNESCO, cultural property internationalism, Eurocentrism

#### Wprowadzenie

W 2024 r. mija 60 lat od uchwalenia „Międzynarodowej karty konserwacji i restauracji zabytków architektury i miejsc historycznych” zwanej „Kartą Wenecką” – tekstu doktrynalnego o fundamentalnym znaczeniu dla konserwacji zabytków – i 30 lat od konferencji w Nara, której postanowienia uważane są za przełomowe w procesie kształtowania nowych koncepcji dziedzictwa kulturowego i jego ochrony. W dobie narastającego zróżnicowania współczesnej myśli konserwatorskiej oba teksty są często przedstawiane jako przykłady skrajnie odmiennych podejść do problematyki dziedzictwa. Podczas gdy „Karta Wenecka” jest przywoływana w literaturze przedmiotu jako klasyczny przykład podejścia europocentrycznego [Araoz 2015], „Dokument z Nara” stał się „symbolem oficjalnego zerwania z europejską dominacją teorii kształtującej charakter doktryn konserwatorskich na świecie” [Sroczyńska 2021, s. 11].

Pomimo ogromnej wagi problemów wynikających z rozpowszechnionego przekonania o wyższości europejskich (i szerzej – zachodnich) rozwiązań i koncepcji w zakresie ochrony światowego dziedzictwa kultury, fenomen konserwatorskiego europocentryzmu nie był do tej pory przedmiotem odrębnych opracowań<sup>1</sup>. O jego przejawach wspomniano w pu-

#### Introduction

The year 2024 marks sixty years since the adoption of the International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites known as the Venice Charter—a doctrinal text of fundamental importance for the conservation of monuments—and thirty years since the Nara conference, whose provisions are considered groundbreaking in the process of shaping new concepts for cultural heritage and its protection. In an era of increasing diversification of contemporary conservation thought, both texts are often presented as examples of highly different approaches to the issue of heritage. While the Venice Charter is cited in the literature as a classic example of a Eurocentric approach [Araoz 2015], the Nara Document has become “a symbol of an official break with the European domination of theory shaping the character of conservation doctrines in the world” [Sroczyńska 2021, p. 11].

Despite the enormous importance of the problems resulting from the widespread belief in the superiority of European (and more broadly—Western) solutions and concepts for protecting world cultural heritage, the phenomenon of conservation Eurocentrism has not been the subject of a separate analysis so far<sup>1</sup>. Its manifestations have been mentioned in publications

\* dr hab., prof. UMK, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Wydział Sztuk Pięknych

\* Ph.D. D.Sc., University Professor, Nicolaus Copernicus University, Faculty of Fine Arts

**Cytowanie / Citation:** Krawczyk J. The Venice Charter in the Light of Research on Conservation Eurocentrism. *Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation* 2024, 79:73–85

**Otrzymano / Received:** 11.03.2023 • **Zaakceptowano / Accepted:** 22.04.2024

**doi:** 10.48234/WK79VENICE

Praca dopuszczona do druku po recenzjach

Article accepted for publishing after reviews

blikacjach poświęconych historii europejskiego ruchu konserwatorskiego [Glendinning 2013] oraz ewolucji idei wspólnego dziedzictwa ludzkości [Rehling 2011; Rehling 2014]. Do europocentrycznych zapatrywań na kwestie wiążące się z globalizacją ochrony dziedzictwa nawiązywano również przy okazji rozważań o genezie „Konwencji UNESCO w sprawie ochrony światowego dziedzictwa kulturalnego i naturalnego” z 1972 r. [Meskell 2018], o funkcjonowaniu systemu Dziedzictwa Światowego [Smith 2006; *Understanding the Politics* 2010; Harrison 2013; Meskell 2018; Winter 2014; Gfeller 2017; Brumann 2018; Brumann 2021], o ewolucji międzynarodowej teorii konserwatorskiej [Tomaszewski 2000; Falser 2010; Araoz 2015], zwłaszcza o przemianach w pojmowaniu „Wyjątkowej Uniwersalnej Wartości” [Cameron 2009; Labadi 2013], oraz o zmianach w pojmowaniu autentyczności dziedzictwa kulturowego [Schatt-Babińska 2016; Gao, Jones 2021].

Celem artykułu jest pogłębienie wiedzy o kulturowych uwarunkowaniach rozwoju międzynarodowego ruchu konserwatorskiego w okresie do uchwalenia Karty Weneckiej, ze szczególnym uwzględnieniem procesu upowszechniania europejskich teorii konserwatorskich oraz inicjatyw na rzecz ochrony wspólnego dziedzictwa całej ludzkości. Analiza podjętych problemów może stanowić ważne odniesienie dla dyskusji o znaczeniu Karty jako historycznego dokumentu doktrynalnego, a także o zmianach zachodzących we współczesnej teorii konserwatorskiej.

Biorąc pod uwagę konteksty, w jakich angielski rzeczownik *eurocentrism* jest używany przez autorów publikacji z zakresu historii i teorii konserwacji, określenie „europocentryzm konserwatorski”, którym będę się posługiwał w tym artykule, oznaczać będzie przekonania i postawy zakładające, że dokonania świata zachodniego<sup>2</sup> w zakresie teorii i praktyki konserwacji relikwów przeszłości mogą posłużyć jako wzorzec postępowania (albo punkt wyjścia do opracowania takiego wzorca) dla społeczeństw, które rozwijały się w innych kręgach kulturowych. Artykuł podzielono na trzy części. Pierwszą poświęcono inicjatywom i koncepcjom, które miały największy wpływ na rozwój europocentryzmu konserwatorskiego do wybuchu II wojny światowej. W drugiej omówiono przejawy europocentryzmu w międzynarodowym dyskursie konserwatorskim od początków działalności UNESCO w roku 1945 do roku 1964, a w trzeciej – te zapisy Karty Weneckiej, w których do głosu dochodzi przekonanie, że europejskie rozwiązania w zakresie konserwacji zabytków mają charakter uniwersalny.

### **Od „misji cywilizacyjnych” do koncepcji „wspólnego dziedzictwa ludzkości”**

Przekonanie, że europejskie dokonania w zakresie teorii i praktyki konserwatorskiej należy upowszechnić także w innych kulturach, często określanymi mianem „prymitywnych” lub „barbarzyńskich”, kształtowało się w okresie kolonialnej ekspansji państw europejskich

devoted to the history of the European conservation movement [Glendinning 2013] and the evolution of the idea of the common heritage of humanity [Rehling 2011; 2014]. Eurocentric views on issues related to the globalization of heritage protection have also been referred to in discussions on the genesis of the 1972 UNESCO Convention concerning the Protection of World Cultural and Natural Heritage [Meskell 2018], on the functioning of the World Heritage system [Smith 2006; *Understanding the Politics* 2010; Harrison 2013; Meskell 2018; Winter 2014; Gfeller 2017; Brumann 2018; 2021], on the evolution of international conservation theory [Tomaszewski 2000; Falser 2010; Araoz 2015], especially on changes in the understanding of “Outstanding Universal Value” [Cameron 2009; Labadi 2013], and on changes in the understanding of the authenticity of cultural heritage [Schatt-Babińska 2016; Gao, Jones 2021].

This paper aims to deepen knowledge about the cultural conditions of the development of the international conservation movement in the period before the adoption of the Venice Charter, with particular emphasis on the process of popularizing European conservation theories and initiatives for the protection of the common heritage of all humanity. The analysis of the issues discussed may constitute an essential reference point for discussion on the significance of the Charter as a historical, doctrinal document, as well as on the changes that take place in contemporary conservation theory.

Taking into account the contexts in which the English noun “Eurocentrism” is used by authors of publications on the history and theory of conservation, the term “conservation Eurocentrism” that I will use in this paper will denote beliefs and attitudes that assume that the achievements of the Western world<sup>2</sup> in the field of theory and practice of conservation of relics of the past can serve as a model of conduct (or a starting point for developing such a model) for societies that have developed in other cultural circles. The paper is divided into three parts. The first is devoted to initiatives and concepts that had the most significant influence on the development of conservation Eurocentrism until the outbreak of the Second World War. The second discusses the manifestations of Eurocentrism in the international conservation discourse from the beginning of UNESCO activity in 1945 to 1964, and the third—those provisions of the Venice Charter in which the belief that European solutions are universal in the conservation of monuments is expressed.

### **From “civilizing missions” to the concept of the “common heritage of humanity”**

The belief that European achievements in conservation theory and practice should also be popularized in other cultures, often referred to as “primitive” or “barbaric,” was formed during the period of colonial expansion

i zyskało na znaczeniu wraz z rozwojem międzynarodowej współpracy konserwatorskiej w ostatnich dziesięcioleciach XIX w. Owo przekonanie bardzo często szło w parze z wiarą w wartości uniwersalne, na których, jak uważano, wzniesiona została cywilizacja europejska i które „dla dobra całej ludzkości” powinny obowiązywać także poza granicami świata zachodniego. W tak ukierunkowanej polityce kulturalnej ważną rolę przyznawano badaniom naukowym prowadzonym na terytoriach skolonizowanych [Rehling 2014; Falser 2020]. Służyły one m.in. rozpoznaniu, klasyfikacji i ocenie artefaktów będących dziedzictwem ludów „niecywilizowanych” [Falser 2015, s. 3]. Te spośród artefaktów, które uznano za wyjątkowe, traktowano na modłę europejską, nadając im status pomników przeszłości i dzieł sztuki. Etnografowie, archeolodzy, historycy sztuki, muzealnicy, konserwatorzy i restauratorzy podejmujący się tego typu prac na terytoriach zamorskich jawili się jako „misjonarze na rzecz rozwoju oświecenia” [Falser 2015, s. 292]. Nie ulega przy tym wątpliwości, że kolonialna ekspansja na terytoriach zamorskich i eksploatacja ich zasobów (w tym również zasobów, które określa się dziś mianem dziedzictwa kulturowego) nie tylko przyczyniały się do wzrostu potęgi gospodarczej i politycznej państw kolonizujących, lecz także były przedmiotem dumy i źródłem prestiżu zarówno tych państw, jak i zamieszkujących je narodów [Smith 2006].

Ten sam oświeceniowy uniwersalizm, do którego odwoływali się zwolennicy „misji cywilizacyjnych”, był zarazem źródłem koncepcji, które akcentowały potrzebę wspólnej, ponadnarodowej odpowiedzialności za dzieła sztuki oraz za budynki i budowle uznawane za pomniki historyczne „przynoszące zaszczyt całej ludzkości”. Takie ujęcie wywodziło się z XVIII-wiecznych debat prawniczych na temat możliwości ustanowienia humanitarnych zasad prowadzenia działań wojennych. To właśnie w traktacie z 1758 r. autorstwa szwajcarskiego dyplomaty i prawnika Emmericha de Vattela, który starał się wywieść zasady prawa międzynarodowego z prawa naturalnego, została wyrażona myśl, że ten, kto niszczy dzieła „godne szacunku ze względu na ich piękno” i przyczynia się do pozbawienia ludzkości „pomników sztuki i wzorców dobrego smaku”, staje się „wrogiem rodzaju ludzkiego” [de Vattel 1758, s. 60]. Uniwersalizacja kategorii piękna i sztuki, a także przekonanie o istnieniu „wzorców dobrego smaku”, tak charakterystyczne dla europocentrycznego postrzegania świata w dobie oświecenia, można uznać za zapowiedź XX-wiecznych koncepcji, które zakładały możliwość utworzenia niewzruszonego kanonu dóbr składających się na wspólne dziedzictwo całej ludzkości.

Ten nurt dyskursu konserwatorskiego, którego prekursorami był de Vattel i który za Johnem Merrymanem [2009] można określić mianem internacjonalistycznego, budził zainteresowanie w kolejnych dziesięcioleciach, ale zyskał na znaczeniu dopiero w XX stuleciu. Za przyjęciem ponadnarodowej perspektywy w rozważaniach o sensie działalności konserwatorskiej

of European states and gained in importance with the development of international cooperation in conservation in the final decades of the nineteenth century. This belief often went hand-in-hand with the belief in universal values, on which European civilization was built and which “for the good of all humanity” should also apply beyond the borders of the Western world. In this cultural policy, academic research was essential in colonized territories [Rehling 2014; Falser 2020]. Among other things, it served to identify, classify and evaluate artefacts that were the heritage of “uncivilized” peoples [Falser 2015, p. 3]. Those artefacts that were considered exceptional were treated in the European style, giving them the status of monuments of the past and works of art. Ethnographers, archaeologists, art historians, museum curators, conservators and restorers undertaking such work abroad appeared as “missionaries for the advancement of Enlightenment” [Falser 2015, p. 292]. There is no doubt that colonial expansion in foreign territories and the exploitation of their resources (including resources that are today referred to as cultural heritage) not only contributed to the growth of the economic and political power of the colonizing countries but were also a matter of pride and a source of prestige for both countries and the nations inhabiting them [Smith 2006].

The same Enlightenment universalism to which the supporters of the “civilizing missions” referred to was, at the same time, the source of concepts that emphasized the need for joint, supranational responsibility for works of art and for buildings and structures considered historical monuments “bringing honor to all humanity.” This approach stemmed from eighteenth-century legal debates on the possibility of establishing humanitarian warfare principles. It was in the 1758 treatise by the Swiss diplomat and lawyer Emmerich de Vattel, who sought to derive principles for international law from natural law, where the idea was expressed that anyone who destroys works “worthy of respect for their beauty” and contributes to depriving humanity of “monuments of art and models of good taste” becomes an “enemy of the human race” [de Vattel 1758, p. 60]. The universalization of the categories of beauty and art, as well as the belief in the existence of “patterns of good taste,” so characteristic of the Eurocentric perception of the world in the era of Enlightenment, can be seen as a foreshadowing of twentieth-century concepts that assumed the possibility of creating an unshakable canon constituting the common heritage of all humanity.

This trend of conservation discourse, whose precursor was de Vattel and which, according to John Merryman [2009], can be described as internationalist, aroused interest in the following decades but gained significance only in the twentieth century. Alois Riegl strongly advocated the adoption of a supranational perspective in consideration of the meaning of conservation activity in his famous polemic with Gregor Dehio. In his opinion, the monuments of the past

zdecydowanie opowiedział się Alois Riegl w słynnej polemice z Gregorem Dehio. Jego zdaniem otaczane kultem pomniki przeszłości „jawiają nam się z pewnością jako część naszego bytu, ale bytu ludzkiego, nie narodowego” [Riegl 2012, s. 367]. Austriacki historyk i teoretyk konserwacji był przy tym przekonany, że zmiany zachodzące w kulturze europejskiej, zwłaszcza historyczne przejście od kultu pomników narodowych do kultu pomników historycznych i pomników dawności, od postaw „egoistycznych” do „altruistycznych”, stanowi ważny etap na drodze przezwyciężania egoizmów właściwych całemu rodzajowi ludzkiemu, a zwieńczenia ewolucji, której miała podlegać ludzkość, upatrywał w bezinteresownej ochronie przyrody i kulcie jej pomników. Europocentrycznemu przeświadczeniu Riegla, że badania nad dziejami cywilizacji europejskiej pozwalają na sformułowanie praw rządzących rozwojem ludzkości, towarzyszyła wiara, że upowszechnienie idei ochrony pomników przeszłości (zabytków) może służyć postępowi społecznemu<sup>3</sup>.

Już po zakończeniu I wojny światowej, 20 lat po polemice Riegla z Dehio, pogląd, że „zabytki sztuki i historii” są własnością nie tylko danego państwa czy narodu, lecz także wspólnoty ponadnarodowej, był szczególnie bliski tym zwolennikom internacjonalistycznej wizji powojennego porządku w Europie, którzy zaangażowali się w działalność Międzynarodowej Komisji Współpracy Intelktualnej (ICIC). Inicjatywy tego organu doradczego Ligi Narodów były podejmowane w imię ideałów „nowego humanizmu”, który zagrożeniom ze strony ideologii totalitarnych przeciwstawiał wizję świata rozwijającego się dzięki pokojowej współpracy i poszanowaniu godności każdego człowieka [Droit 2005, s. 32–35]. Rozwijaniu integracji środowiska konserwatorskiego w Europie służyły przedsięwzięcia podejmowane przez Międzynarodowe Biuro Muzeów, utworzone przez ICIC w 1926 r., które na tym polu współdziałało z Międzynarodowym Instytutem Współpracy Intelktualnej (IICI), powołanym rok wcześniej z inicjatywy rządu francuskiego.

Jak jednak wykazały obrady pierwszego Międzynarodowego Kongresu Architektów i Techników Zabytków zorganizowanego w 1931 r. w Atenach, propozycje wynikające z internacjonalistycznego sposobu myślenia o dobrach kultury napotkały opór ze strony delegatów państw, które w przeszłości utraciły część swojego narodowego dziedzictwa wskutek ekspansywnej polityki kulturalnej rozwiniętych krajów zachodnioeuropejskich [Rehling 2014, s. 116; Passini 2018, s. 53]. Symptomatyczne, że w trakcie obrad ateńskiego Kongresu nie zaakceptowano propozycji uznania egipskiej świątyni Izidy na wyspie Philae i ateńskiego Partenonu za „wspólne dziedzictwo całej ludzkości” [Rehling 2014, s. 116]. W kolejnych latach idea, którą wyrażało określenie *patrimoine commun de l'humanité*, była rozwijana i upowszechniana nie tylko w działalności Międzynarodowego Biura Muzeów. Za świadectwo niezłomnej wiary w ideały uniwersalizmu europejskiego mogą być uznane zapisy rezolucji Ligi Narodów z 1932, w któ-

that are surrounded by cults “will surely appear to us as a part of our existence, but not of a national existence, but of a human one” [Riegl 2012, p. 367]. This Austrian conservation historian and theoretician was also convinced that the changes taking place in European culture, especially the historical transition from the cult of national monuments to the cult of historical monuments and antiquities, from “selfish” to “altruistic” attitudes, constitute an essential stage on the path to overcoming the egoisms characteristic of the entire human race. He saw the culmination of the evolution of humanity in the selfless protection of nature and the cult of its monuments. Riegl’s Eurocentric conviction that research into the history of European civilization allows for the formulation of laws governing the development of humanity was accompanied by the belief that the popularization of the idea of protecting past monuments could serve social progress<sup>3</sup>.

After the First World War, twenty years after the polemic between Riegl and Dehio, the view that “monuments of art and history” were the property not only of a given state or nation but also of a supranational community was particularly close to those supporters of the internationalist vision of the postwar order in Europe, who got involved in the activities of the International Commission on Intellectual Cooperation (ICIC). The initiatives of this advisory body of the League of Nations were undertaken in the name of the ideals of the “new humanism,” which opposed the threats of totalitarian ideologies with a vision of a world developing thanks to peaceful cooperation and respect for the dignity of every human being [Droit 2005, pp. 32–35]. The development of the integration of the conservation community in Europe was facilitated by the projects undertaken by the International Bureau of Museums, established by the ICIC in 1926, which in this field cooperated with the International Institute of Intellectual Cooperation, established a year earlier on the initiative of the French government.

However, as the proceedings of the first International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments, organized in 1931 in Athens, showed, the proposals resulting from the internationalist way of thinking about cultural assets encountered resistance from delegates of countries that had lost part of their national heritage in the past due to the expansionist cultural policy of developed Western European countries [Rehling 2014, p. 116; Passini 2018, p. 53]. It is symptomatic that during the proceedings of the Athens Congress, the proposal to recognize the Egyptian Temple of Isis on the island of Philae and the Athenian Parthenon as the “common heritage of all humanity” [Rehling 2014, p. 116] was not accepted. In the following years, the idea expressed by the term *patrimoine commun de l'humanité* was developed and disseminated not only in the activities of the International Bureau of Museums. The provisions of the 1932 resolution of the League of Nations can be seen as evidence of the un-

rych wyrażono przekonanie, że uczucia towarzyszące „kontemplacji dzieł sztuki mogą znacznie ułatwić wzajemne zrozumienie między ludami”. W ten właśnie sposób uzasadniano m.in. potrzebę wprowadzenia regulacji prawnych ułatwiających muzeom pozyskiwanie dzieł będących świadectwem „twórczego geniuszu” innych cywilizacji w celu nadawania kolekcjom muzealnym „coraz bardziej uniwersalnego charakteru” [*Résolution de l'Assemblée 1932*].

Do idei przewyciężenia partykularyzmów w imię upowszechnienia wartości uznanych za uniwersalne powrócono także w pracach Międzynarodowego Biura Muzeów nad konwencją w sprawie ochrony zabytków i dzieł sztuki w trakcie konfliktów zbrojnych. I choć dokument ten nie został ostatecznie uchwalony przez Ligę Narodów, nie ulega wątpliwości, że prowadzone przy nim prace przyczyniły się do wzmocnienia internacjonalistycznego nurtu dyskursu konserwatorskiego i rozpowszechnienia poglądu, wedle którego „świadectwa sztuki i historii, będące pod opieką państw, które je posiadają, stanowią wspólne dziedzictwo”, za które państwa te powinny być odpowiedzialne przed społecznością międzynarodową [Foundoukidis 1939, s. 204].

#### **Od „naukowego humanizmu światowego” do upowszechniania „uniwersalnych wzorców”**

Wraz z postępowaniem dekolonizacji Afryki i Azji po II wojnie światowej oraz znaczącym wzrostem politycznej świadomości społeczeństw spoza świata zachodniego coraz częściej poddawano krytyce poglądy zakładające wyższość cywilizacji europejskiej [Wallerstein 2004, s. 204–205, 209–213]. Do nowego postrzegania relacji między społeczeństwami funkcjonującymi w różnych kontekstach kulturowych przyczyniała się działalność Organizacji Narodów Zjednoczonych dla Wychowania, Nauki i Kultury (UNESCO), która kontynuowała misję zapoczątkowaną w czasach Ligi Narodów przez Międzynarodową Komisję Współpracy Intelktualnej. Warto jednak podkreślić, że w początkowym okresie istnienia tej organizacji nie dostrzegano szczególnej potrzeby ochrony różnorodności kulturowej. Wręcz przeciwnie, była ona traktowana raczej jako przeszkoda na drodze do osiągnięcia pełnej jedności w „całej ogólnoludzkiej wspólnoty” [Stoczkowski 2009, s. 7–9; Meskell, Brumann 2015, s. 22–23; Meskell 2018, s. 11–15]. Na „różnice między narodami” jako częstą przyczynę wojen wskazywano m.in. w preambule konstytucji UNESCO, tam też podkreślono potrzebę wprowadzenia powszechnej oświaty: zapewnienia „pełnego i równego wychowania”, „swobodnej wymiany idei i wiedzy”, a także stworzenia warunków dla „nieskrępowanego dążenia do obiektywnej prawdy” [*Konwencja dotycząca utworzenia*, s. 678–679].

Z ideowym przesłaniem konstytucji koresponowały założenia „naukowego humanizmu światowego”, do których w opracowaniu zatytułowanym *UNESCO: Its Purposes and Its Philosophy* nawiązywał Julien Huxley, dyrektor tej organizacji w latach 1946–1948 [Huxley

wavering faith in the ideals of European universalism, expressing the conviction that the feelings accompanying the “contemplation of works of art can greatly facilitate mutual understanding between peoples.” This was the justification for, among other things, the need to introduce legal regulations facilitating museums in acquiring works that were evidence of the “creative genius” of other civilizations to give museum collections “an increasingly universal character” [*Résolution de l'Assemblée 1932*].

The idea of overcoming particularisms in the name of popularizing values recognized as universal was also revisited in the work of the International Bureau of Museums on the convention for the protection of monuments and works of art in armed conflicts. Although the League of Nations did not ultimately adopt this document, there is no doubt that the work carried out on it contributed to strengthening the internationalist trend of conservation discourse and the dissemination of the view that testimonies of art and history, under the care of the states that possess them, constitute a common heritage for which these states should be responsible to the international community [Foundoukidis 1939, p. 204].

#### **From “scientific global humanism” to the dissemination of “universal patterns”**

With the progress of the decolonization of Africa and Asia after the Second World War and the significant increase in the political awareness of societies outside the Western world, views assuming the superiority of European civilization were increasingly criticized [Wallerstein 2004, pp. 204–205, 209–213]. The activities of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), which continued the mission initiated during the League of Nations by the International Commission on Intellectual Cooperation, contributed to the new perception of relations between societies functioning in different cultural contexts. It is worth emphasizing, however, that in the initial period of this organization's existence, no particular need was seen to protect cultural diversity. On the contrary, it was instead treated as an obstacle on the way to achieving complete unity in the entire human community [Stoczkowski 2009, pp. 7–9; Meskell, Brumann 2015, pp. 22–23; Meskell 2018, pp. 11–15]. “Differences between nations” were indicated as a frequent cause of wars, for instance, in the preamble to the UNESCO constitution where the need to introduce universal education was emphasized: ensuring “full and equal opportunities for education,” “free exchange of ideas and knowledge,” as well as creating conditions for the “unrestricted pursuit of objective truth” [*Convention concerning the Establishment*, pp. 678–679].

The ideological message of the constitution was consistent with the assumptions of “scientific world humanism,” which Julian Huxley, the director of this

1946, s. 8, 14–17]. Huxley opowiadał się za daleko idącym uwspólnieniem tradycji i zjednoczeniem ludzkości w sferze duchowej, co jego zdaniem miało stworzyć warunki sprzyjające późniejszej integracji politycznej w skali ogólnoswiatowej. Uważał również, że kluczową rolę w tym procesie powinna odegrać nauka:

W przeszłości wielkie religie zjednoczyły myśli i obyczaje na ogromnych obszarach powierzchni ziemi; w ostatnich czasach, zarówno bezpośrednio poprzez swoje idee, jak i pośrednio poprzez swoje praktyczne zastosowania, [...] to właśnie nauka okazała się tym przekonywującym rządcą prowadzącym ludzką umysłowość ku możliwościom i potrzebie zapewnienia światu pełnej jedności [Huxley 1946, s. 17].

Poglądy Huxleya i jego rozważania na temat „filozofii UNESCO” odegrały istotną rolę w programowaniu przedsięwzięć upowszechniających ideę ochrony dziedzictwa kulturowego jako wspólnego dorobku całej ludzkości [Meskell 2018, s. 12–13]<sup>4</sup>. Powstanie kilkanaście lat później takiego dokumentu jak Karta Wenecka nie byłoby zapewne możliwe, gdyby nie doświadczenia zdobywane w trakcie realizacji tych projektów. Już na początku lat 50. organizowano ekspedycje misje międzynarodowe, które miały pomóc krajom Trzeciego Świata w identyfikacji najbardziej wartościowych elementów ich dziedzictwa narodowego i w organizacji instytucjonalnej ochrony tego dziedzictwa [Rehling 2011, s. 417–420; Meskell 2018, s. 16–25]. W opinii Andrei Rehling [2011, s. 417–420] inicjatywom tym towarzyszyło przekonanie, że wsparcie dla procesu budowania ich własnej tożsamości narodowej przyczyni się do powstawania „stabilnych państw narodowych”, które na dalszych etapach rozwoju będą mogły integrować się z ogólnoswiatową wspólnotą państw członkowskich UNESCO.

Realizacja wizji świata zjednoczonego dzięki pomocy, jaką państwa zachodnie mogą oferować krajom nedorozwiniętym, dzieląc się swoimi doświadczeniami i udzielając wszechstronnego wsparcia na drodze prowadzącej ku postępowi i nowoczesności<sup>5</sup>, otwierała przed międzynarodowym ruchem konserwatorskim nowe perspektywy. Funkcję inicjatora i koordynatora projektów służących rozwojowi współpracy w tym właśnie zakresie pełnił Międzynarodowy Komitet do spraw Zabytków, Artystycznych i Zabytkowych Miejsc oraz Wykopalisk Archeologicznych powołany przez UNESCO w 1951 r. [Cameron, Rössler 2013, s. 11–12]. W ramach strategii rozwijania sieci międzynarodowych organizacji konserwatorskich osiem lat później utworzono międzynarodowy ośrodek badawczo-szkoleniowy ICCROM z siedzibą w Rzymie, którego działalność w zakresie ochrony dóbr kultury szybko przybrała zasięg ogólnoswiatowy [Jokilehto 2011, s. 7–41; Glendinning 2013, s. 397–398]. Za ważne potwierdzenie rosnących wpływów „internacjonalizmu w zakresie dóbr kultury” należy uznać przyjęcie przez ONZ i UNESCO w 1954 „Konwencji o ochronie dóbr kulturalnych w razie konfliktu zbrojnego-

organization in the years 1946–1948, referred to in his work entitled *UNESCO: Its Purposes and Its Philosophy* [Huxley 1946, pp. 8, 14–17]. Huxley advocated a far-reaching commonality of tradition and the unification of humanity in the spiritual sphere, which would create conditions conducive to later political integration on a global scale. He also believed that science should play a vital role in this process:

In the past the great religions unified the thoughts and attitudes of large regions of the earth's surface; and in recent times science, both directly through its ideas and indirectly through its applications [...] has been a powerful factor in directing men's thoughts to the possibilities of, and the need for, full world unity. [Huxley 1946, p. 17].

Huxley's views and considerations on the “UNESCO philosophy” played an important role in programming projects promoting the idea of protecting cultural heritage as common to all humanity [Meskell 2018, pp. 12–13].<sup>4</sup> Creating a document such as the Venice Charter a dozen or so years later would probably not have been possible without the experience gained during the implementation of these projects. In the early 1950s, expert international missions were organized to help Third World countries identify the most valuable elements of their national heritage and organize its institutional protection [Rehling 2011, pp. 417–420; Meskell 2018, pp. 16–25]. According to Andreia Rehling [2011, pp. 417–420], these initiatives were accompanied by the belief that support for the process of building their own national identity would contribute to the emergence of “stable nation-states” that would be able to integrate with the global community of UNESCO member states at later stages of development.

The realization of the vision of a united world, thanks to the assistance that Western countries can offer to less developed countries, sharing their experiences and providing comprehensive support on the path leading to progress and modernity<sup>5</sup>, opened up new perspectives for the international conservation movement. The International Committee for Monuments, Artistic and Historic Sites and Archaeological Excavations, established by UNESCO in 1951, acted as the initiator and coordinator of projects aimed at developing cooperation in this area [Cameron, Rössler 2013, pp. 11–12]. As part of the strategy for creating a network of international conservation organizations, eight years later, the International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM) was established in Rome, and its activities in the field of the protection of cultural property quickly took on a global scope [Jokilehto 2011, pp. 7–41; Glendinning 2013, pp. 397–398]. The adoption by the UN and UNESCO in 1954 of the Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict [Merryman 2009, pp. 122–124] and the preparation of a resolution in

go” [Merryman 2009, s. 122–124], a także przygotowanie w 1956 rezolucji wzywającej do opracowania międzynarodowych standardów ochrony „skarbów kultury i przyrody” [Rehling 2011, s. 419–420].

Dążenie do upowszechniania „uniwersalnych wzorców” wpisywało się w szerokie ramy polityki kulturalnej prowadzonej przez UNESCO wobec krajów niedorozwiniętych. Jej założenia rzutowały również na proces kształtowania międzynarodowej doktryny konserwatorskiej. Uzasadniając w 1960 r. zaangażowanie UNESCO w kampanię ratunkową w Egipcie i Sudanie, ówczesny dyrektor tej organizacji Vittorio Veronese wyraził pogląd, że zabytki nie należą

[...] wyłącznie do krajów, które nimi zarządzają. Cały świat ma prawo zobaczyć, jak trwają. Są one częścią wspólnego dziedzictwa, które obejmuje przesłanie Sokratesa i freski z Adżanty; mury Uxmal i symfonie Beethovena. Skarby o uniwersalnej wartości mają prawo do uniwersalnej ochrony [Brumann 2021, s. 43].

Ciąg rozumowania leżącego u podstaw zacytowanej wypowiedzi miał fundamentalne znaczenie dla legitymizacji działań organizacji międzynarodowych angażujących się w ochronę dzieł zaliczanych do kanonu światowego dziedzictwa. Zgodnie z przyjmowaną logiką, poprzez orzeczenie o uniwersalnej wartości wybranych dóbr kultury stają się one własnością wszystkich, a tym samym szczególną odpowiedzialnością za ich zachowanie dla przyszłych pokoleń obarczone zostają organizacje występujące w interesie całej ludzkości. Dopiero w kolejnych latach działalności Komitetu Dziedzictwa Światowego, utworzonego na mocy konwencji UNESCO z 1972 r., zaczęto zdawać sobie sprawę z faktu, że międzynarodowe projekty konserwatorskie realizowane w imię zachodnich „wartości uniwersalnych” mogły się przyczyniać do osłabienia więzów lokalnych społeczności z ich własnym dziedzictwem i do zacierania różnorodności kulturowej dziedzictwa [Harrison 2010, s. 155; Stubbs 2009, s. 262]<sup>6</sup>.

Zapowiedzią zmian w międzynarodowym ruchu konserwatorskim była kampania na rzecz „nowych ideałów humanistycznej konserwacji”, zainicjowana we Włoszech przez Cesarego Brandiego i wspierana w latach 60. przez czołowych przedstawicieli europejskiego ruchu konserwatorskiego, takich jak Piero Gazzola, Raymond Lemaire i Paul Philippot. W konserwacji zabytków upatrywali oni dziedzinę, która w swoim dalszym rozwoju będzie potrafiła pogodzić wykorzystywanie najnowszych osiągnięć nauki i postępu techniki z wrażliwością moralną na społeczny i kulturowy kontekst działalności konserwatorskiej [Glendinning 2013, s. 390–393]. Otwartość, z jaką przedstawiciele tego nowego internacjonalizmu konserwatorskiego podchodzili do przemian zachodzących wówczas w naukach o kulturze, prowadziła do przewartościowania i stopniowego poszerzenia koncepcji wspólnego dziedzictwa ludzkości. W podobnym kierunku zmierzały inicjatywy UNESCO uwzględniające w coraz większym stop-

1956 calling for the development of international standards for the protection of “cultural and natural treasures” [Rehling 2011, pp. 419–420] should be seen as an essential confirmation of the growing influence of “cultural property internationalism.”

The drive to popularize “universal patterns” was part of the broad framework of UNESCO’s cultural policy towards less developed countries. Its assumptions also influenced the process of shaping the international conservation doctrine. In 1960, justifying UNESCO’s involvement in the rescue campaign in Egypt and Sudan, the then director of this organization, Vittorio Veronese, expressed the view that monuments do not belong

[...] solely to the countries who hold them in trust. The whole world has the right to see them endure. They are part of a common heritage, which comprises Socrates’ message and the Ajanta frescoes; the walls of Uxmal and Beethoven’s symphonies. Treasures of universal value are entitled to universal protection. [Brumann 2021, p. 43].

The reasoning behind the quoted statement was of fundamental importance for legitimizing the activities of international organizations involved in the protection of works included in the canon of world heritage. According to the adopted logic, by declaring the universal value of selected cultural assets, they become everyone’s property. Thus, organizations acting in the interest of all humanity are burdened with special responsibility for their preservation for future generations. It was only in the subsequent years of the activity of the World Heritage Committee, established under the UNESCO Convention of 1972, that people began to realize that international conservation projects implemented in the name of Western “universal values” could contribute to the weakening of the ties of communities with their heritage and the blurring of the cultural diversity of heritage [Harrison 2010, p. 155; Stubbs 2009, p. 262].<sup>6</sup>

Changes in the international conservation movement were heralded by the campaign for “new ideals of humanistic conservation,” initiated in Italy by Cesare Brandi and supported in the 1960s by leading representatives of the European conservation movement, such as Piero Gazzola, Raymond Lemaire and Paul Philippot. They saw the conservation of monuments as a field that, in its further development, would be able to reconcile the use of the latest achievements of science and technological progress with moral sensitivity to the social and cultural context of conservation activity [Glendinning 2013, pp. 390–393]. The openness with which the representatives of this new conservation internationalism approached changes in cultural sciences at that time led to a reevaluation and gradual expansion of the concept of the common heritage of humanity. UNESCO initiatives, increasingly considering the demands of the new member states, among which former colonies were gaining a growing representation,

niu postulaty nowych państw członkowskich, wśród których coraz większą reprezentację uzyskiwały byłe kolonie [Rehling 2011, s. 421–422, 435]. Szczególne znaczenie nadawano przedsięwzięciom mającym służyć upowszechnieniu tych rozwiązań i zasad, które w świecie zachodnim uchodziły za standardy postępowania konserwatorskiego. Postanowienia drugiego Międzynarodowego Kongresu Architektów i Techników Zabytków obradującego w 1964 r. w Wenecji pod przewodnictwem Piera Gazzoli wychodziły naprzeciw tym oczekiwaniom. Uchwalono wówczas „Międzynarodową kartę konserwacji i restauracji zabytków architektury i miejsc historycznych”, a także podjęto decyzję o utworzeniu pozarządowej eksperckiej organizacji międzynarodowej, która koordynowałaby działania podejmowane na rzecz „ochrony i wydobycia wartości zabytkowego dziedzictwa ludzkości” [Karta Wenecka 1964–2014 2015, s. 323]<sup>7</sup>.

### Europejski rodowód i uniwersalistyczne aspiracje Karty Weneckiej

„Międzynarodowa karta konserwacji i restauracji zabytków architektury i miejsc historycznych” jest dokumentem doktrynalnym określającym przedmiot i cele działalności konserwatorskiej, a także zasady i metody tej działalności [Karta Wenecka – 1964 2015]<sup>8</sup>. Kiedy w międzynarodowym ruchu konserwatorskim połowy lat 60. Karta zaczynała pełnić funkcję podstawowego odniesienia teoretycznego, mogła być uznawana zarówno za dokument programowy, jak i normatywny [Szymgin 2015, s. 81–83]. Wysoki stopień spójności między poszczególnymi zapisami był możliwy do osiągnięcia m.in. dzięki temu, że twórcy dokumentu wywodzili się z tego samego kręgu kulturowego – jako Europejczycy odwoływali się do tych samych tradycji konserwatorskich i doświadczeń, ich poglądy kształtowały się w dialogu z koncepcjami Johna Ruskina, Viollet-le-Duca, Camilla Boito, Aloisa Riegla, Gustava Giovannoniego, Cesarego Brandiego, a wizję przyszłości konserwatorstwa jako dyscypliny budowali na fundamencie zapisów Karty Ateńskiej z roku 1931<sup>9</sup>.

W świetle przedstawionych w artykule rozważań wydaje się, że wskazanie na europejski rodowód Karty Weneckiej nie może być przesłanką wystarczającą do uznania jej za dokument europocentryczny. Karta powstawała jako dokument dotyczący konserwacji i restauracji zabytków, a więc specyficznych praktyk kulturowych, których założenia, cele i metody kształtowały się w epoce nowoczesności właśnie w Europie. Kto jak nie Europejczycy miałby przyjąć odpowiedzialność za przyszłość nie tylko tej dyscypliny, ale i zabytków architektury, które na Starym Kontynencie przetrwały obie wojny światowe i które, pomimo tylu zagrożeń, udało się zachować do lat 60. XX w.<sup>10</sup>? W ówczesnych realiach za szczególnie ważne uznano podtrzymanie tradycyjnej koncepcji przedmiotu działań konserwatorskich, która dopuszcza ujmowanie zabytków architektury w kategoriach zarówno dzieł sztuki, jak i świadectw historii [Karta Wenecka

headed in a similar direction [Rehling 2011, pp. 421–422, 435]. Particular importance was given to projects aimed at popularizing those solutions and principles considered standards of conservation procedures in the Western world. The resolutions of the second International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments held in 1964 in Venice under the chairmanship of Pier Gazzola met these expectations, and the International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites was adopted. A decision was made to establish a non-governmental international expert organization coordinating actions taken “for the preservation and the appreciation of the world heritage of historic monuments” [Venice Charter 1964–2014 2015, p. 323].<sup>7</sup>

### The European origin and universalist aspirations of the Venice Charter

The International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites is a doctrinal document defining the subject and objectives of conservation activities and the principles and methods of this activity [The Venice Charter – 1964 2015].<sup>8</sup> When the Charter began to serve as an essential theoretical reference point in the international conservation movement of the mid-1960s, it could be considered both a programmatic and normative document [Szymgin 2015, pp. 81–83]. A high degree of coherence between individual provisions was possible to achieve thanks to the fact that the document’s authors came from the same cultural background—as Europeans, they referred to the same conservation traditions and experiences, their views were shaped in dialogue with the concepts of John Ruskin, Viollet-le-Duc, Camillo Boito, Alois Riegl, Gustavo Giovannoni, Cesare Brandi—and they built their vision of the future of conservation as a discipline on the foundations of the provisions of the Athens Charter of 1931.<sup>9</sup>

In light of the discussion presented in this paper, it seems that indicating the European origins of the Venice Charter cannot be a sufficient premise to recognize it as a Eurocentric document. The Charter was created as a document concerning the conservation and restoration of monuments, i.e., specific cultural practices, assumptions, goals and methods shaped by the European era of modernity. Who, if not Europeans, would take responsibility for the future of this discipline and the architectural monuments that survived both world wars on the Old Continent and which, despite so many threats, were preserved until the 1960s?<sup>10</sup> In the realities of that time, it was considered particularly important to maintain the traditional concept of the subject of conservation activities, allowing for the recognition of architectural monuments in the categories both of works of art and testimonies of history [The Venice Charter – 1964 2015, art. 3, 9]. Reference was made to the material understanding of authenticity while at the same



– 1964 2015, art. 3, 9]. Odwoływano się przy tym do materialnego rozumienia autentyczności, przyjmując zarazem milczące założenie, że wartości zabytku są nieodłączne od jego materii [Karta Wenecka – 1964 2015, art. 9, 11]. Owo przekonanie, że substancja zabytkowa jest „przesycona” wartościami, miało z kolei fundamentalne znaczenie dla zapisów normatywnych Karty, w świetle których konserwacja i restauracja zabytków uzyskiwała status dyscypliny specjalistycznej, odwołującej się do „zdobyczy wszystkich nauk i technik, które mogą przyczynić się do badania i ochrony dziedzictwa architektonicznego” [Karta Wenecka – 1964 2015, art. 2]<sup>11</sup>.

Jeśli przyjąć, że samo wskazanie na europejski rodowód jakiegoś dokumentu nie powinno przesądzać o uznaniu go za dokument o europocentrycznym charakterze<sup>12</sup>, to szczególnego znaczenia nabiera analiza fragmentów Karty Weneckiej, które pełnią funkcje perswazyjne. W tym aspekcie godny uwagi wydaje się zwłaszcza pierwszy akapit preambuły, w którym podkreślono autorytet Karty jako dokumentu opartego na wartościach uniwersalnych, odwołującego się do idei ogólnoludzkiej wspólnoty i przynoszącego odpowiedź na pytanie, co jest wspólnym dobrem, za które wszystkie ludzkie społeczności powinny poczuć się odpowiedzialne<sup>13</sup>. Potwierdzeniem uniwersalistycznych aspiracji sygnatariuszy Karty jest również zapis uzasadniający potrzebę ujednolicenia i upowszechnienia zasad postępowania z zabytkami<sup>14</sup>, a w kontekście założeń preambuły – także zapisy normatywne. Tej wizji ochrony dziedzictwa architektonicznego, do zrealizowania której dążyli twórcy Karty Weneckiej, towarzyszyło bez wątpienia przekonanie, że to właśnie europejskie doświadczenia w zakresie konserwacji i restauracji zabytków powinny być wzorem do naśladowania dla reszty świata.

Uchwalenie w 1972 r. „Konwencji w sprawie ochrony światowego dziedzictwa kulturalnego i naturalnego” wydawało się w dużej mierze spełniać oczekiwania uczestników weneckiego kongresu. Jak trafnie zauważyła Françoise Choay, wprowadzenie do tekstu konwencji UNESCO rozwiązań przyjętych wcześniej w Karcie Weneckiej było równoznaczne z „ogłoszeniem uniwersalności zachodniego systemu myśli i wartości w tej dziedzinie” [Choay 1992, s. 160]. Dopiero na etapie wdrażania postanowień konwencji, a nade wszystko w pierwszych latach działalności Komitetu Dziedzictwa Światowego UNESCO zaczęto dostrzegać problemy wynikające z milczącej akceptacji europocentrycznych założeń i wprowadzenia rozwiązań, które legitymizowały w gruncie rzeczy dominację zachodnich koncepcji konserwatorskich [Smith 2006; Harrison 2013; Meskell 2018].

### Podsumowanie

Z przedstawionych w artykule analiz wynika, że na rozwój międzynarodowego ruchu konserwatorskiego duży wpływ miały poglądy i postawy, które z perspektywy czasu można określić mianem europocentrycznych. Przekonanie, że osiągnięcia świata zachodniego w dziedzinie

time adopting an implicit assumption that the values of a monument are inseparable from its matter [The Venice Charter – 1964 2015, art. 9, 11]. This conviction that the substance of a monument is “imbued” with values, in turn, had a fundamental significance for the normative provisions of the Charter, in the light of which the conservation and restoration of monuments gained the status of a specialist discipline that “must have recourse to all the sciences and techniques which can contribute to the study and safeguarding of the architectural heritage” [The Venice Charter – 1964 2015, art. 2].<sup>11</sup>

If we accept that the mere indication of a document’s European origin should not prejudice its recognition as a Eurocentric document<sup>12</sup>, then the analysis of those parts of the Venice Charter that perform persuasive functions takes on particular significance. In this respect, the first paragraph of the preamble seems particularly noteworthy, emphasizing the authority of the Charter as a document based on universal values, referring to the idea of a universal human community and providing an answer to the question of what is a common good for which all human communities should feel responsible.<sup>13</sup> The universalist aspirations of the signatories of the Charter are also confirmed by the provision justifying the need to unify and disseminate the principles of handling monuments<sup>14</sup> and in the context of the assumptions of the preamble—also by normative provisions. This vision of protecting architectural heritage, which the creators of the Venice Charter sought to implement, was undoubtedly accompanied by the conviction that it was precisely the European experience in the conservation and restoration of monuments that should be the model to follow for the rest of the world. Adopting the Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage in 1972 seemed to largely meet the participants’ expectations of the Venice Congress. As Françoise Choay aptly noted, the introduction of solutions previously adopted in the Venice Charter into the text of the UNESCO convention was tantamount to “proclaiming the universality of the Western system of thought and values in this field” [Choay 1992, p. 160]. It was only at the stage of implementing the provisions of the convention, and above all in the first years of the activity of the UNESCO World Heritage Committee, that problems resulting from the tacit acceptance of Eurocentric assumptions and the introduction of solutions that essentially legitimized the dominance of Western conservation concepts began to be noticed [Smith 2006; Harrison 2013; Meskell 2018].

### Conclusions

The analysis presented in this article shows that the development of the international conservation movement was greatly influenced by views and attitudes that, in retrospect, can be described as Eurocentric. The belief

badania, ochrony, konserwacji i restauracji dzieł sztuki i zabytków mogą stanowić wzór do naśladowania niezależnie od miejsca i czasu, towarzyszyło zarówno „misjom cywilizacyjnym” w epoce kolonialnej, jak i inicjatywom na rzecz ochrony „wspólnego dziedzictwa ludzkości”, które podejmowano w epoce Ligi Narodów oraz w pierwszych dwóch dekadach funkcjonowania UNESCO. Na podkreślenie zasługuje fakt, że jeszcze w latach 60. różnorodność kulturowa nie była postrzegana jako wartość, którą należałoby chronić. Zgodnie z duchem swojego czasu twórcy Karty Weneckiej byli przekonani, że ujednolicenie zasad i metod postępowania z zabytkami przyczyni się do postępu w dziedzinie konserwacji i restauracji. Współcześnie, w dobie ochrony i promowania różnorodności form wyrazu kulturowego, tego typu uniwersalistyczne aspiracje mogą być uznane za przejaw europocentryzmu. Karta Wenecka pozostaje jednak nadal ważnym dokumentem regionalnym odwołującym się do europejskich wartości i zasad postępowania w dziedzinie konserwacji i restauracji zabytków. Jest dokumentem aktualnym nie dlatego, że jej zapisy mają walor uniwersalny, ale dlatego, że interpretacja zabytków w duchu jej postanowień przyczynia się do zachowania szeroko pojmowanego europejskiego dziedzictwa kulturowego.

Ze względu na rolę, jaką Karta Wenecka odegrała w procesie upowszechniania idei ochrony dziedzictwa światowego, należy uznać za niezwykle ważne pogłębienie refleksji zarówno nad historycznymi, jak i współczesnymi przejawami europocentryzmu konserwatorskiego.

W rozważaniach, które zostały przedstawione w artykule, „europocentryzm konserwatorski” jest pojęciem relacyjnym, zakłada bowiem wartościujące odniesienie do dokonań innych kultur, któremu mogą również towarzyszyć dążenia do uniwersalizacji własnych wyobrażeń na temat dziedzictwa i jego ochrony. Badania oparte na założeniach przedstawionych we wprowadzeniu prowadzą do wniosku, że europejski rodowód zasad i metod postępowania konserwatorskiego nie przesądza jeszcze o ich europocentryzmie.

that the achievements of the Western world in the field of research, protection, conservation and restoration of works of art and monuments can be a model to follow regardless of place and time accompanied both the “civilizing missions” in the colonial era and the initiatives to protect the “common heritage of humanity” that were undertaken in the era of the League of Nations and the first two decades of UNESCO’s operation. It is worth emphasizing that as late as the 1960s, cultural diversity was not perceived as a value that should be protected. In line with the spirit of their time, the creators of the Venice Charter were convinced that unification of the principles and methods of handling monuments would contribute to progress in the field of conservation and restoration. Today, in the era of protection and promotion of the diversity of cultural expression, such universalist aspirations can be considered a manifestation of Eurocentrism. The Venice Charter, however, remains an essential regional document referring to European values and principles of conduct in the conservation and restoration of monuments. It is a current document not because its provisions have universal value but because interpreting monuments in the spirit of its provisions contributes to preserving the European cultural heritage as broadly understood.

Due to the Venice Charter’s role in popularizing the idea of protecting world heritage, deepening reflection on the historical and contemporary manifestations of conservation Eurocentrism should be considered extremely important.

According to the article’s discussion, “conservation Eurocentrism” is a relational concept. It assumes an evaluative reference to the achievements of other cultures, which may also be accompanied by striving to universalize ideas about heritage and its protection. Research based on the assumptions presented in the introduction leads to the conclusion that the European origin of conservation principles and methods does not yet determine their Eurocentrism.

<sup>1</sup> Fakt, że Dokument z Nara powstawał w opozycji do „tradycyjnie przyjętych pojęć z dziedziny konserwacji dóbr kultury”, został odnotowany już w pierwszym zdaniu preambuły [*Dokument z Nara* 2015]. W przedmowie do *Nara Conference on Authenticity...* Knut Larsen wyraził pogląd, że w międzynarodowej doktrynie konserwatorskiej porzucono ujęcie europocentryczne i opowiedziano się za przyjęciem założeń relatywizmu kulturowego [1995, s. xii].

<sup>2</sup> Pisząc o europocentryzmie, przyjmując za Immanuelem Wallensteinem [2004, s. 204], że określenie to odwołuje się do pojęcia Europy w znaczeniu kulturowym, a nie kartograficznym.

<sup>3</sup> Ważnym źródłem inspiracji dla konserwatorskich rozważań Aloisa Riegla były opracowania z zakresu współczesnych mu nauk społecznych; zob. [Krawczyk 2020, s. 109–129].

<sup>4</sup> Już w 1946 reaktywowano działalność Międzynarodowego Biura Muzeów (International Museum Office) pod nazwą International Council of Museums – ICOM (Międzynarodowa Rada Muzeów). Dwa lata później z inicjatywy Julienu Huxleya założono Międzynarodową Unię Ochrony Przyrody – International Union for Conservation of Nature (IUCN) (pierwotna nazwa: International Union for the Protection of Nature), która odgrywała kluczową rolę w późniejszych programach UNESCO na rzecz zintegrowanej ochrony światowego dziedzictwa naturalnego i kulturalnego [Jokilehto 2018, s. 403].

<sup>5</sup> Francuski antropolog Claude Lévi-Strauss jako jeden z pierwszych ostrzegł przed negatywnymi następstwami modernizacji i industrializacji krajów niedorozwiniętych. Uważał, że realizacja tego projektu może doprowadzić do „westernizacji” kultur spoza świata zachodniego, a w po-

- stępującej unifikacji widział zagrożenie dla kulturowego rozwoju całego świata [Rehling 2014, s. 120].
- <sup>6</sup> Powoływanie się na „uniwersalne wartości” jako nadrzędną rację działań podejmowanych przez UNESCO budziło w latach 70. coraz większe wątpliwości. W komentarzu dotyczącym terminu „Wyjątkowa Uniwersalna Wartość” zamieszczonym w Wytycznych Operacyjnych Komitetu Dziedzictwa Światowego z 1977 przyznaje się, że „oceny dóbr mogą się różnić w zależności od kultury lub okresu”. Stwierdza się również, że określenie „uniwersalne dobro kultury” należy rozumieć jako „dobro, które jest wysoce reprezentatywne dla kultury, której jest częścią” [Intergovernmental Committee 1977].
- <sup>7</sup> W 1965 podczas kongresu założycielskiego w Warszawie utworzono International Committee on Monuments and Sites (ICOMOS), który sześć lat później, na mocy postanowień Konwencji Dziedzictwa Światowego z 1972, zaczął pełnić funkcję organu doradczego UNESCO.
- <sup>8</sup> W artykule uznano za obowiązujące tłumaczenie Karty Weneckiej zamieszczone w wydawnictwie Polskiego Komitetu Narodowego ICOMOS z 2015 r. O problemach interpretacyjnych wynikających z różnych przekładów Karty Weneckiej na języki obce zob. [Krawczyk 2015].
- <sup>9</sup> Tylko trzech spośród 23 sygnatariuszy Karty Weneckiej reprezentowało kraje nienależące do świata zachodniego.
- <sup>10</sup> W wypowiedziach na temat „europocentryzmu” Karty Weneckiej historyczne i kulturowe aspekty uwarunkowań genezy tego dokumentu są często pomijane. W opracowaniach z zakresu Krytycznych Studiów nad Dziedzictwem europocentryczny charakter nierzadko przypisuje się także zapisom, które świadczą o ciągłości europejskich tradycji konserwatorskich [Harrison 2023, s. 65–68]. Takie uogólniające opinie formułowane są zwłaszcza w kontekście
- dyskusji o Karcie Weneckiej jako wytworze „Usankcjonowanego Dyskursu Dziedzictwa” (UDD) ustanawiającego „ideę dziedzictwa w taki sposób, by wykluczyć pewnych aktorów społecznych i ich interesy z czynnego uczestnictwa w dziedzictwie” [Smith 2006, s. 78].
- <sup>11</sup> Laurajane Smith uważa, że Karta Wenecka ustanawia „poczucie tożsamości zawodowej i wspólnotowej dla praktyków i konserwatorów dziedzictwa” [Smith 2006, s. 93]. W jej opinii działalność tej grupy społecznej przybiera wykluczający charakter, a sporządzane przez jej przedstawicieli dokumenty doktrynalne wzmacniają dominację Usankcjonowanego Dyskursu Dziedzictwa, promując zarazem „doświadczenia i wartości wyższych klas społecznych” [Harrison 2023, s. 65–66].
- <sup>12</sup> Nie wydaje się, żeby takie założenie byli gotowi zaakceptować najbardziej radykalni krytycy Karty Weneckiej. Pomimo fundamentalnych różnic poglądów zarówno były prezydent ICOMOS Gustavo Araoz [2015, s. 10–11], jak i Laurajane Smith [2006, s. 90–93], założycielka Stowarzyszenia Krytycznych Studiów nad Dziedzictwem, wydają się przekonani, że europocentryzm jest nieodłączną cechą wszystkich tradycji i praktyk konserwatorskich, które kształtowały się na Starym Kontynencie w XIX i XX w.
- <sup>13</sup> „Społeczeństwa, coraz mocniej uświadamiając sobie ogólnoludzkie wartości, uważają zabytki za wspólne dziedzictwo i uznają powszechną odpowiedzialność za zachowanie ich dla przyszłych pokoleń” [Karta Wenecka – 1964 2015, Preambuła].
- <sup>14</sup> Europocentryczną wymowę tego zapisu tylko w niewielkim stopniu osłabia zalecenie, by troska o zastosowanie międzynarodowych zasad postępowania była pozostawiona poszczególnym krajom „w ramach [ich] własnej kultury i tradycji” [Karta Wenecka – 1964 2015, Preambuła].

## Bibliografia / References

### Archiwalia / Archive materials

- Intergovernmental Committee for the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*, UNESCO, UNESCO Digital Library, Dated 17.10.1977. CC-77/CONF.001/9.
- Résolution de l'Assemblée de la S.D.N. se rapportant à différents problèmes de coopération internationale dans le domaine des Beaux-Arts*, UNESCO Archives, O.I.M.20, 1932.

### Opracowania / Secondary sources

- Araoz Gustavo F., *Tendencje dziedzictwa dziś i jutro – z perspektywy ewolucji filozofii i teorii Konserwacji*, „Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation”, 2015, nr 44.
- Brumann Christoph, *Anthropological Utopia, Closet Eurocentrism, and Culture Chaos in the UNESCO World Heritage Arena*, „Anthropological Quarterly” 2018, t. 91, nr 4.
- Brumann Christoph, *The Best We Share. Nation, Culture and World-Making in the UNESCO World Heritage Arena*, New York–Oxford 2021.
- Brumann Christoph, Meskell Lynn, *UNESCO and new world orders*, [w:] *Global heritage: A reader*, red. Lynn Meskell, Hoboken, NJ 2015.
- Cameron Christina, *The Evolution of the Concept of Outstanding Universal Value*, [w:] *Conserving the Authentic: Essays in Honour of Jukka Jokilehto*, red. Nicholas Stanley-Price, Joseph King, Rome 2009.
- Cameron Christina, Rössler Mechtild, *Many Voices, One Vision: The Early Years of the World Heritage Convention*, London 2013.
- Choay Françoise, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris 1992.
- de Vattel Emmerich, *Le Droit Des Gens Ou Principes De La Loi Naturelle: Appliqués à la Conduite & aux Affaires des Nations & des Souverains, Aux Depens de la Compagnie*, t. 2, Leide 1758.
- Dokument z Nara o autentyzmie. Konferencja na temat autentyzmu. Nara, 1–6 listopada 1994 r.*, [w:] *Vademecum konserwatora zabytków. Międzynarodowe Normy Ochro-*

- ny *Dziedzictwa Kultury* (edycja 2015), red. Bogusław Szmygin, Warszawa 2015.
- Droit Roger-Pol, *L'humanité toujours à construire: regard sur l'histoire intellectuelle de l'UNESCO, 1945–2005*, Paris 2005.
- Falser Michael, *Angkor Wat. A Transcultural History of Heritage*, t. 1: *Angkor in France*, t. 2: *Angkor in Cambodia*, Berlin–Boston 2020.
- Falser Michael, *Cultural Heritage as Civilizing Mission: Methodological Considerations*, [w:] *Cultural Heritage as Civilizing Mission: From Decay to Recovery*, red. Michael Falser, Heidelberg 2015.
- Falser Michael, *From Venice 1964 to Nara 1994 – changing concepts of authenticity?*, [w:] *Conservation and Preservation. Interactions between theory and Practice. In memoriam Alois Riegl (1858–1905)*, Florence 2010.
- Foundoukidis Euripide, *Commentaire du Projet*, „Mousson” 1939, nr 47/48.
- Gao Qian, Jones Siân, *Authenticity and heritage conservation: seeking common complexities beyond the ‘Eastern’ and ‘Western’ dichotomy*, „International Journal of Heritage Studies” 2021, t. 27, nr 1.
- Gfeller Aurélie Éliisa, *The Authenticity of Heritage: Global Norm-Making at the Crossroads of Cultures*, „The American Historical Review” 2017, t. 122, nr 3.
- Glendinning Miles, *The Conservation Movement: A History of Architectural Preservation, Antiquity to Modernity*, London 2013.
- Harrison Rodney, *Czym jest dziedzictwo?*, tłum. Anna Brzostowska, [w:] *Krytyczne studia nad dziedzictwem. Pojęcia, metody, teorie i perspektywy*, red. Monika Stobiecka, Warszawa 2023.
- Harrison Rodney, *Heritage. Critical Approaches*, London 2013.
- Harrison Rodney, *The politics of heritage*, [w:] *Understanding the Politics of Heritage*, red. Rodney Harrison, Manchester 2010.
- Huxley Julien, *UNESCO: Its Purposes and Its Philosophy*, London 1946.
- Jokilehto Jukka, *A History of Architectural Conservation. Second edition*, London–New York–Glasgow 2018.
- Jokilehto Jukka, *ICCROM and the Conservation of Cultural Heritage, a history of the organization's first 50 years, 1959–2009*, Rome 2011.
- Karta Wenecka 1964–2014, red. Weronika Bukowska, Janusz Krawczyk, Toruń 2015.
- Karta Wenecka – 1964. *Postanowienia i uchwały II Międzynarodowego Kongresu Architektów i Techników Zabytków w Wenecji w 1964 r.*, [w:] *Vademecum konserwatora zabytków. Międzynarodowe Normy Ochrony Dziedzictwa Kultury* (edycja 2015), red. Bogusław Szmygin, Warszawa 2015.
- Krawczyk Janusz, *Karta Wenecka i spór o zasady postępowania konserwatorskiego*, [w:] *Karta Wenecka 1964–2014*, red. Weronika Bukowska, Janusz Krawczyk, Toruń 2015.
- Krawczyk Janusz, *Nazwać, żeby ocalić. Klasyki myśli konserwatorskiej wobec reliktyw przeszłości*, Toruń 2020.
- Labadi Sophia, *UNESCO, Cultural Heritage and Outstanding Universal Value*, Lanham–New York–Toronto–Plymouth 2013.
- Larsen Knut, *Preface*, [w:] *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention, Nara, Japan, 1–6 November 1994: proceedings*, red. Knut Einar Larsen, Trondheim 1995.
- Merryman John Henry, *Cultural property internationalism*, [w:] *Thinking about the Elgin Marbles: critical essays on cultural property, art and law*, red. John Henry Merryman, Austin–Alphen aan den Rijn 2009.
- Meskell Lynn, *A Future in Ruins: UNESCO, World Heritage, and the Dream of Peace*, Oxford–New York 2018.
- Passini Michela, *Le patrimoine à l'épreuve de l'histoire transnationale. Circulations culturelles et évolutions du régime patrimonial pendant les années 1930*, [w:] *Patrimoine, une histoire politique*, red. Pascale Goetschel, Vincent Lemire, Yann Potin, „Vingtième Siècle” 2018, nr 137.
- Rehling Andrea, „Kulturen unter Artenschutz”? *Vom Schutz der Kulturschätze als Gemeinsames Erbe der Menschheit zur Erhaltung kultureller Vielfalt*, [w:] *Global Commons im 20. Jahrhundert: Entwürfe für eine globale Welt*, red. Isabella Löhr, Andrea Rehling, Berlin 2014.
- Rehling Andrea, *Universalismen und Partikularismen im Widerstreit: Zur Genese des UNESCO-Welterbes*, „Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History” 2011, nr 8.
- Riegl Alois, *Nowe prądy w dziedzinie opieki nad zabytkami (1905)*, tłum. Ryszard Kasperowicz, [w:] *Zabytek i historia. Wokół problemów konserwacji i ochrony zabytków w XIX wieku*, red. Piotr Kosiewski, Jarosław Krawczyk, Warszawa 2012.
- Schatt-Babińska Katarzyna, *Europocentryczne i dalekowschodnie spojrzenie na wartość autentyczności zabytku – dokument z Nara jako próba pogodzenia odmiennych poglądów*, „Gdańskie Studia Azji Wschodniej” 2016, nr 10.
- Smith Laurajane, *Uses of Heritage*, London 2006.
- Sroczyńska Jolanta, *Wartość społeczna zabytków architektury w świetle wybranych dokumentów UNESCO, ICOS, Rady Europy, kształtujących teorię ochrony dziedzictwa kulturowego*, „Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation” 2021, nr 65.
- Stoczkowski Wiktor, *UNESCO's doctrine of human diversity: A secular soteriology?*, „Anthropology Today” 2009, nr 25(3).
- Stubbs John H., *Time Honored: A Global View of Architectural Conservation*, Hoboken, NJ 2009.
- Szmygin Bogusław, *Karta Wenecka w świetle współczesnych wyzwań teorii konserwatorskiej*, [w:] *Karta We-*

- necka 1964–2014, red. Weronika Bukowska, Janusz Krawczyk, Toruń 2015.
- Tomaszewski Andrzej, *Ku pluralistycznej filozofii konserwatorskiej w XXI wieku*, „Ochrona Zabytków” 2000, nr 1.
- Understanding the Politics of Heritage*, red. Rodney Harrison, Manchester 2010.
- Wallerstein Immanuel, *Koniec świata, jaki znamy*, tłum. Michał Bilewicz, Adam W. Jelonek, Krzysztof Tyszczyk, Warszawa 2004.
- Winter Tim, *Beyond Eurocentrism? Heritage Conservation and the Politics of Difference*, „International Journal of Heritage Studies” 2014, nr 20(2).

#### Akty prawne / Legal Acts

*Konwencja dotycząca utworzenia Organizacji Narodów Zjednoczonych dla Wychowania, Nauki i Kultury, podpisana w Londynie, dnia 16 listopada 1945 r.*, Dz.U. 1947, nr 46, poz. 242.

---

## Streszczenie

W artykule podjęto próbę wyjaśnienia wpływu przekonań europocentrycznych na proces kształtowania doktryny konserwatorskiej wyrażonej w zapisach Karty Weneckiej. Celem artykułu jest pogłębienie wiedzy o kulturowych uwarunkowaniach rozwoju międzynarodowego ruchu konserwatorskiego, ze szczególnym uwzględnieniem procesu upowszechniania europejskich teorii konserwatorskich oraz inicjatyw na rzecz ochrony wspólnego dziedzictwa całej ludzkości. Pierwszą część rozważań poświęcono inicjatywom i koncepcjom, które miały największy wpływ na rozwój europocentryzmu konserwatorskiego do wybuchu II wojny światowej. W drugiej części wskazano na przejawy europocentryzmu w międzynarodowym dyskursie konserwatorskim od początków działalności UNESCO w roku 1945 do 1964 r., a w trzeciej omówiono te zapisy Karty Weneckiej, w których do głosu dochodzi przekonanie, że europejskie rozwiązania w zakresie konserwacji zabytków mają charakter uniwersalny.

## Abstract

This paper attempts to explain the influence of Eurocentric beliefs on shaping the conservation doctrine expressed in the provisions of the Venice Charter. The article aims to deepen knowledge about the cultural conditions that led to the development of the international conservation movement, with particular emphasis on the process of popularizing European conservation theories and initiatives to protect the common heritage of all humanity. The first part of the discussion is devoted to initiatives and concepts that had the most significant influence on the development of conservation Eurocentrism until the outbreak of the Second World War. The second part indicates the manifestations of Eurocentrism in the international conservation discourse from the beginning of UNESCO's activity in 1945 to 1964, and the third discusses those provisions of the Venice Charter in which the conviction that European solutions in the conservation of monuments are universal is expressed.

Dominika Długosz\*

orcid.org/0000-0001-5785-366X

## ***Profanum w sacrum. Problematyka adaptacji zdesakralizowanych kościołów do nowych funkcji na wybranych przykładach w Polsce oraz w Europie Zachodniej***

### **The Profane in the Sacred: Adaptive Reuse of Desacralized Churches Based on Selected Polish and Western European Cases**

**Słowa kluczowe:** kościół, desakralizacja, adaptacja budynku sakralnego do nowej funkcji

**Keywords:** church, desacralization, adaptive reuse of religious buildings

#### **Wprowadzenie**

Adaptacja zabytkowych budynków do nowych funkcji nie jest zjawiskiem związanym wyłącznie ze współczesnością. Na przestrzeni wieków wiele historycznych obiektów przekształcano i przebudowywano, w zależności od potrzeby chwili i ogólnej sytuacji gospodarczej bądź uwarunkowań historycznych. Obecnie następuje intensyfikacja adaptacji obiektów zabytkowych, których funkcje nie mogą być już kontynuowane (zamki, fortyfikacje, pałace). Główną rolę odgrywają tu względy ekonomiczne. Utrzymanie pierwotnej funkcji w historycznym obiekcie bywa trudne, czasami wręcz niemożliwe, a temat jest ważny, bo zaniedbane i opuszczone budowle ulegają degradacji, niszczeniu i znikają [Białkiewicz 2016, s. 6]. Nie można uniknąć przekształceń zabytkowych obiektów, tak jak nie można uniknąć zmian. Istnieją jednak budynki, które ze względu na specyfikę trudno poddają się takiej konwersji. Mowa o zabytkowych kościołach, stanowiących cenną część europejskiego dziedzictwa kulturowego nie tylko ze względu

#### **Introduction**

The adaptive reuse of historic buildings is not a phenomenon solely related to the modern era. Over the centuries, many historic buildings have been altered and remodeled, depending on current needs and the general economic situation or historical circumstances. Currently, there is an intensification of the adaptive reuse of historic buildings whose use is no longer feasible (castles, fortifications, palaces). Economic considerations play a major role here. Maintaining the original use in a historic building can be difficult, sometimes even impossible, and the topic is relevant, as neglected and abandoned buildings decay, deteriorate and disappear [Białkiewicz 2016, p. 6]. The alteration of historic buildings is unavoidable, just as change is unavoidable. However, there are buildings that, due to their characteristics, are difficult to subject to such a conversion. These are historic churches, which are a valuable part of the European cultural heritage not only for their monumental architecture,

\* dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Wydział Architektury

\* Ph.D. Eng. Arch., Cracow University of Technology, Faculty of Architecture

**Cytowanie / Citation:** Długosz D. The Profane in the Sacred. Adaptive Reuse of Desacralized Churches Based on Selected Polish and Western European Cases. *Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation* 2024, 78:86–101

**Otrzymano / Received:** 14.11.2023 • **Zaakceptowano / Accepted:** 16.03.2024

**doi:** 10.48234/WK79PROFANE

*Praca dopuszczona do druku po recenzjach*

*Article accepted for publishing after reviews*

na monumentalną architekturę, lecz przede wszystkim na wartości symboliczne i emocjonalne [Nadrowski 2012, s. 536, 564]. Jest to tym trudniejsze, im silniejsza jest nasza więź z kulturową tradycją – im mocniejsza jest nasza duchowa wrażliwość i nasza wiara [Kurek 2011, s. 226].

W ostatnich latach niepokojącym zjawiskiem stała się desakralizacja kościołów. Kryzys wiary – w Europie dotyczący głównie krajów wysoko rozwiniętych, takich jak Holandia czy Niemcy – w tym znaczny spadek praktyk religijnych, który przekłada się na liczbę wiernych uczestniczących w liturgii, przyczynił się w dużej mierze do faktu opuszczania kościołów. Parafie z kolei, nie posiadając środków do utrzymania tak dużych obiektów, często decydują się na sprzedaż świątyni<sup>1</sup>. Adaptacja obiektów sakralnych do celów świeckich wzbudza niejednokrotnie swoim nowym przeznaczeniem oburzenie społeczne, a nawet protesty i manifestacje [Kowalczyk 2011, s. 207]. Tym samym znalezienie formuły służącej do wykorzystania tej specjalnej przestrzeni w inny niż sakralny sposób stało się dziś wyzwaniem. Pojawia się zatem pytanie, jak należy traktować uświęconą przestrzeń. W środowiskach konserwatorów obiektów zabytkowych podejmowane są próby wypracowania ogólnych zasad postępowania, pozwalających pogodzić zabytkową strukturę obiektu z nowymi potrzebami, przy utrzymaniu jego wartości historycznej i artystycznej. W teorii konserwatorskiej można obserwować różne tendencje związane z adaptacją kościołów do nowych funkcji, wynikające głównie z konkretnych uwarunkowań lokalnych. Preferuje się rekonstrukcję wraz z przywróceniem funkcji sakralnej, czyli powrót do domu Bożego<sup>2</sup>, bądź dokonuje się adaptacji dawnych kościołów do funkcji innych niż sakralne. Niestety, zdarza się też, że świątynia zostaje porzucona i skazana na stopniową, lecz nieuniknioną zagładę, co jest najgorszym rozwiązaniem. Nieodłączną kwestię stanowi dobór rodzaju nowej funkcji, która w rezultacie będzie miała wpływ na wygląd wnętrza i sposób użytkowania kościoła. Niewątpliwie przywrócenie funkcji sakralnej lub połączenie jej z funkcją społeczno-kulturalną<sup>3</sup> sprzyja zachowaniu autentyczności zabytku. Ważna jest również wartość niematerialna proponowanych rozwiązań. Niezależnie od wprowadzanej funkcji działaniom musi towarzyszyć pokora wobec dzieła sztuki [Chrzanowski 1986, s. 286]. Wielu teologów stoi na stanowisku, że zagospodarowanie przestrzeni kościelnej winno mieć walory poznawcze i estetyczne, a sztuka – w szerokim znaczeniu – może stanowić ogniwo łączące *sacrum* z *profanum*. Kościół potrzebuje sztuki, gdyż ma ona wiele wspólnego z przeżyciem religijnym [Kuryłowicz 2007, s. 5], jednak twórczość prezentowana we wnętrzach kościołów nie powinna być przeciętna ani banalna ani nosić cech profanacji [Nadrowski 2012, s. 562]. Zasadne wydaje się więc pytanie o „świeckie” funkcje, pozbawione cech znieważających te wnętrza. Niewątpliwie galeria sztuki, sala koncertowa, biblioteka czy muzeum są miejscami upowszechniającymi dziedzictwo w jego niemater-

but primarily due to their symbolic and emotional values [Nadrowski 2012, pp. 536, 564]. This is made all the more difficult the stronger our ties to cultural tradition—the stronger our spiritual sensitivity and our faith [Kurek 2011, p. 226].

In recent years, the desacralization of churches has become a disturbing phenomenon. The crisis of faith—which in Europe mainly affects highly developed countries such as the Netherlands and Germany—including a significant decline in the prevalence of religious practices, which translates into the number of faithful attending liturgy, has largely contributed to the fact that churches are being abandoned. Parishes, on the other hand, lack the resources to maintain such large buildings, and often choose to sell them.<sup>1</sup> The adaptive reuse of religious buildings to lay uses is often met with public outrage, and sometimes even protests and manifestations [Kowalczyk 2011, p. 207]. Thus, finding a formula to reuse such a special place in a different manner than for religious services has become a challenge. This raises the question of how sanctified space should be treated. In the conservation community, there are attempts to develop general rules of procedure that would allow the reconciliation of a building's historic structure with new needs, while maintaining its historical and artistic values. In conservation theory, one can observe various trends related to the adaptive reuse of churches, resulting mainly from specific local conditions. Preference is given to reconstruction with the restoration of religious use, namely a return to a house of God,<sup>2</sup> or former churches are adapted to secular uses. Unfortunately, there are cases in which churches become abandoned and consigned to gradual, unavoidable destruction, which is the worst solution. The selection of a new form of use is an inseparable question, as the new use will affect the appearance of interiors and how the former church functions. Undoubtedly, restoring religious use or combining it with a socio-cultural function<sup>3</sup> promotes the preservation of a monument's authenticity. The intangible value of the proposed solutions is also important. Regardless of the use to be introduced, actions must be accompanied by humility towards the building as a work of art [Chrzanowski 1986, p. 286]. Many theologians are of the opinion that arranging a church's space should be of cognitive and aesthetic value, and that art—in a broad sense—can become a link between the sacred and the profane. A church needs art, as it has much to do with religious experiences [Kuryłowicz 2007, p. 5], but the artwork presented in the interiors of churches should not be mediocre or trivial or bear the characteristics of desecration [Nadrowski 2012, p. 562]. It is therefore justified to ask the question about “lay” uses that are devoid of features that are unbecoming of such interiors. Undoubtedly, an art gallery, concert hall, library or museum are places that disseminate heritage in its intangible aspects and serve to entrench identity and preserve collective memory. There is no

rialnych aspektach i służącymi utrwalaniu tożsamości i zbiorowej pamięci. Nie ulega wątpliwości, że mogą stanowić kompromis pomiędzy pragnieniem zachowania przestrzeni uświęconej a wprowadzeniem w obiekcie sakralnym nowej funkcji, gdyż wydają się nie zaburzać obszaru o charakterze sakralnym.

Problematyka adaptacji kościołów do nowych funkcji jest podejmowana przez badaczy dopiero od niedawna. Obszernym opracowaniem, które warto tu przywołać, jest książka Andrzeja Białkiewicza *O zmianach użytkowania obiektów sakralnych* [2016]. Jako przykład dokumentu poświęconego praktykom towarzyszącym desakralizacji świątyni i warunkom ich adaptacji można wskazać wytyczne [*Umnutzung von Kirchen* 2003] opublikowane przez Sekretariat Konferencji Episkopatu Niemiec (der Deutschen Bischofskonferenz)<sup>4</sup> i przedstawiające szczegółowe dyrektywy na temat konwersji zabytkowych wnętrz kościelnych.

Ramy artykułu pozwoliły na prezentację jedynie wybranych przykładów przekształcenia tych szczególnych przestrzeni. Poszczególne realizacje wyselekcjonowano na podstawie badań własnych, kwerend i wizji lokalnych obiektów.

### Sztuka w kościele

Otwarte i monumentalne wnętrza gotyckich kościołów są niezwykle wdzięcznym obszarem do prezentacji sztuki. Czytelne osie kompozycyjne, wydłużone wysokie nawy zamknięte strefą prezbiterium, ostrołukowe okna z witrażami, struktura murowa ścian obwodowych kościoła stają się doskonałym tłem dla prezentowania wystaw i wernisaży. Kościół pełen jest dzieł sztuki, zatem nic dziwnego, że właśnie ona zaadaptowała się we wnętrzach gotyckiego kościoła Najświętszej Maryi Panny w Elblągu, będącego częścią dawnego zespołu klasztornego dominikanów, którzy jego budowę zapoczątkowali już w 1246 r.

Na przestrzeni wieków obiekt ten ulegał pożarom (w 1504 i 1824), był wielokrotnie przebudowywany i naprawiany, a wreszcie zrujnowany podczas II wojny światowej w wyniku bombardowania, które zniszczyło korpus nawowy i zabudowania klasztorne. Ocalało jedynie prezbiterium, zakrystia oraz, częściowo, dach. W takim stanie przetrwał on do roku 1959, kiedy to podjęto decyzję o jego odbudowie. W 1961 artysta plastyk Gerard Kwiatkowski, związany z elbląskimi Zakładami Mechanicznymi „Zamech” oraz ze środowiskiem artystów, zwrócił się do władz miejskich o przekazanie pozostałości świątyni i umożliwienie urządzenia w nich pracowni artystycznej. Jeszcze w tym samym roku powstała Galeria EL, nadal działająca w tych wnętrzach. Nazwa EL została nadana w drodze konkursu, a jej pomysłodawcą był malarz Janusz Hankowski [Denisiuk, Opalewski 2002, s. 14]. Gruntowną przebudowę kościoła w celu adaptacji do nowej funkcji przeprowadzono w latach 1976–1982. Wykonano wówczas naprawy w strukturze obiektu, odbudowano zrujnowane szczyty nawy głównej, przykryto główny korpus

doubt that they can be a compromise between the desire to preserve a sanctified space and the introduction of a new use into a religious building, as they do not seem to disturb religious areas.

The adaptive reuse of churches has entered academic discourse only recently. Andrzej Białkiewicz's book *O zmianach użytkowania obiektów sakralnych* [2016] is an extensive work that is worth noting here. One example of a document dedicated to the practices accompanying the desacralization of churches and the conditions for their adaptive reuse are the guidelines [*Umnutzung von Kirchen* 2003] published by the Secretariat of the German Bishops' Conference (der Deutschen Bischofskonferenz)<sup>4</sup> which providing detailed directives on the conversion of historic church interiors.

The framework of this paper have allowed the presentation of only selected examples of the alteration of these special spaces. Each of the projects presented was selected based on original research, queries and site inspections.

### Art in a church

The open and monumental interiors of Gothic churches are an extremely graceful area for displaying art. Legible compositional axes, elongated, high naves enclosed by a chancel zone, ogival stained-glass windows, and the masonry structure of the church's perimeter walls become the perfect backdrop for presenting exhibitions and hosting their opening events. A church is full of works of art, so it is no surprise that this is what has best adapted itself in the interiors of the Gothic Church of the Blessed Virgin Mary in Elblag, which is a part of the former monastery complex of the Order of St. Dominic, which initiated its construction already in 1246.

Over the centuries, the building suffered fires (in 1504 and 1824), was repeatedly remodeled and repaired, and finally ruined during the Second World War as a result of a bombing raid that destroyed the nave body and monastery buildings. Only the presbytery, sacristy and, partially, the roof survived. In this condition, the church survived up to 1959, when a decision was made to rebuild it. In 1961, visual artist Gerard Kwiatkowski, associated with Elblag's Zamech Mechanical Works and the artistic community, asked the municipal authorities to donate the remains of the church and allow an art studio to be set up there. Later that year, the EL Gallery was established, which continues to operate in these interiors. The name EL itself was given based on a competition, and was proposed by painter Janusz Hankowski [Denisiuk, Opalewski, 2002, p. 14]. A major adaptive reuse and remodeling project was carried out on the church in the years 1976–1982. It featured repairs to the building's structure, the ruined gables of the main nave were rebuilt, the main body was covered with a new roof, and a system of steel lighting gantries was designed. The porch was converted into an entrance area with cash registers and a reception hall. Above it, staff and office spaces





Ryc. 1. Kościół Najświętszej Maryi Panny w Elblągu, widok na szklaną empore w nawie bocznej, 2016; fot. D. Długosz.

Fig. 1. Church of the Blessed Virgin Mary in Elbląg, view of the glass gallery in the side nave, 2016; photo by D. Długosz.

nowym dachem, zaprojektowano system stalowych pomostów, na których umieszczono oświetlenie. Kruchoła została przekształcona w strefę wejściową z kasami i salą recepcyjną. Nad nią ulokowano pomieszczenia socjalno-biurowe. Dawną zakrystię zamieniono w salę warsztatową<sup>5</sup>. Przestrzeń kruczków wykorzystano na salę ekspozycji zmiennej, natomiast poddasze zostało zaadaptowane na pracownię i archiwum. Głównym założeniem przyjętych rozwiązań było zachowanie wnętrza bez wprowadzania w nim dodatkowych podziałów oraz przywrócenie pierwotnego charakteru świątyni, co uzyskano poprzez likwidację wtórnych nawarstwień. Podczas przebudowy przywrócono również XIX-wieczny łuk tęczowy. Kolejny remont, tym razem tylko w obrębie wnętrza kruchoły, wykonano w 2008 r. na podstawie „Dokumentacji technicznej wystroju wnętrza hallu i klatki schodowej Galerii EL w Elblągu” autorstwa architektów wnętrz Macieja Świata i Artura Długosza. Odświeżono wówczas strefę wejściową poprzez wprowadzenie za zabytkową bramą kościelną dodatkowych szklanych drzwi, tworząc oryginalny wiatrołap. Zaprojektowano nową ladę recepcyjną, wybudowano nowe sanitariaty przy klatce schodowej i wymieniono posadzkę. Najciekawsza przebudowa została wykonana w trakcie realizacji projektu „Rewitalizacja dawnego kościoła i klasztoru NMP – obecnie siedziby Centrum Sztuki Galeria EL na Starym Mieście w Elblągu”<sup>6</sup>. Środki na ten cel pozyskano z Regionalnego Programu Operacyjnego dla Warmii i Mazur realizowanego w latach 2007–2013. W ramach prowadzonego remontu w miejscu wyburzonej jednokondygnacyjnej empy w nawie bocznej zaplanowano

were placed. The former sacristy was turned into a workshop space.<sup>5</sup> The cloister space was used for temporary exhibition rooms, while the attic was adapted for studios and archives. The main idea behind the adopted solutions was to preserve the interior without introducing additional divisions in it, and to restore the original character of the church, which was achieved by eliminating secondary layers. The nineteenth-century chancel arch was also restored during the remodeling project. Another renovation, this time only within the interior of the porch, was carried out in 2008, based on the Technical Documentation of the Interior Design of the Hall and Staircase of the EL Gallery in Elbląg by interior architects Maciej Świata and Artur Długosz. At that time, the entrance area was refreshed by introducing additional glass doors behind the historic church gate, creating an original vestibule. A new reception counter was designed, new restrooms were built at the staircase and the flooring was replaced. The most interesting remodeling was carried out during the Revitalization of the former church and monastery of the Blessed Virgin Mary—now the headquarters of the EL Gallery Art Center in the Old Town in Elbląg project.<sup>6</sup> Funds for the project were obtained from the Regional Operational Program for Warmia and Mazury, implemented in 2007–2013. As part of the renovation, a modern glass and steel structure<sup>7</sup> was planned to be built in place of the demolished single-story matroneum in the side nave, serving as an additional gallery exhibition space, with a total area of 349 m<sup>2</sup>. The main idea accompanying this project was to create conditions in this newly created space that would allow the pres-



Ryc. 2. Kościół NMP w Neubrandenburgu, widok na wschodnią elewację ze zrekonstruowanymi gotyckimi szczytami, 2017; fot. K. Klett [1 Kostenlose Fotos].

*Fig. 2. St. Mary's Church in Neubrandenburg, view of the eastern facade with reconstructed Gothic gables, 2017; photo by K. Klett [1 Kostenlose Fotos].*

budowę nowoczesnej konstrukcji ze szkła i stali<sup>7</sup>, pełniącej funkcję dodatkowej powierzchni wystawienniczej galerii, o łącznej powierzchni 349 m<sup>2</sup>. Głównym założeniem towarzyszącym temu przedsięwzięciu było stworzenie na tej nowo powstałej przestrzeni warunków pozwalających na prezentację stałej kolekcji sztuki, подарowanej Galerii El przez Gerarda Kwiatkowskiego. Niezależne od zabytkowej struktury budynku szklane pomosty wkomponowano w przestrzeń nawy bocznej, łącząc je ze sobą zarówno ażurową klatką schodową, jak i szklanym szybem windy. Użycie szkła i stali dało efekt lekkości formy i nie zaburzyło odbioru gotyckiego wnętrza (ryc. 1). Dzięki przyjętym rozwiązaniom prezentowana w nim sztuka harmonizuje z architekturą. Uzupełniają się one nawzajem i pozostają w symbiozie, a ranga galerii sztuki doskonale odpowiada wymogom sakralnego wnętrza.

### Muzyka w kościele

Muzyka od początku była nierozłącznie związana z liturgią, stanowiąc jej integralny element, wypełniając przestrzeń kościoła, kierując myśli wiernych ku wyższym wartościom, służąc pomocą w oddawaniu chwały Bogu poprzez melodię i śpiew. Do świątyni podążamy bowiem nie tylko po to, by zobaczyć i dotknąć, lecz przede wszystkim po to, żeby usłyszeć [Kabac 2006, s. 99] zarówno słowo, jak i dźwięk. Nie dziwi zatem, że ta forma sztuki zagościła również we wnętrzach kościoła NMP w Neubrandenburgu w Niemczech, obecnej siedzibie głównej Filharmonii Miasta Neubrandenburg (ryc. 2).

Owa wyjątkowa budowla, górująca nad dachami miasta, jest przykładem niemieckiego ceglanego gotyku. Na wygląd kościoła ze strzelistą wieżą, sklepieniami krzyżowymi i jednoprzestrzennym wnętrzem wpłynęła jego przebudowa, przeprowadzona w latach

entation of a permanent art collection, donated to the El Gallery by Gerard Kwiatkowski. Independently of the historic structure of the building, glass platforms were integrated into the space of the side nave, connecting them to each other by both an openwork staircase and a glass elevator shaft. The use of glass and steel gave the effect of lightness to the form and did not disturb the perception of the Gothic interior (Fig. 1). Thanks to the solutions adopted, the art presented there harmonizes with the architecture. They complement each other and are in symbiosis, and the rank of the art gallery perfectly corresponds to the requirements of the religious interior.

### Music in a church

Music has been inseparably tied to liturgy since the very beginning, constituting its integral element, which fills the space of a church and directs the thoughts of the faithful to higher values, aiding giving praise to God via melody and song. We go to temples not only to see and touch, but most importantly, to hear [Kabac 2006, p. 99] both words and sounds. It is therefore unsurprising that this form of art has entered the space of St. Mary's Church in Neubrandenburg, Germany, in the current main building of the Neubrandenburg City Philharmonics (Fig. 2).

This unique building, towering over the city's rooftops, is an example of German brick Gothic architecture. The appearance of the church, with its soaring tower, groin vaults and single-space interior, was influenced by its remodeling, carried out in 1832–1841 and carried out under the direction of Friedrich Wilhelm Buttel, a student of Karl Friedrich Schinkel. As a result, the original building substance was preserved and supplemented with new designs, giving the massing, especially the top of the tower, Gothic forms [Brückner 1957 p. 26]. (Fig. 3).

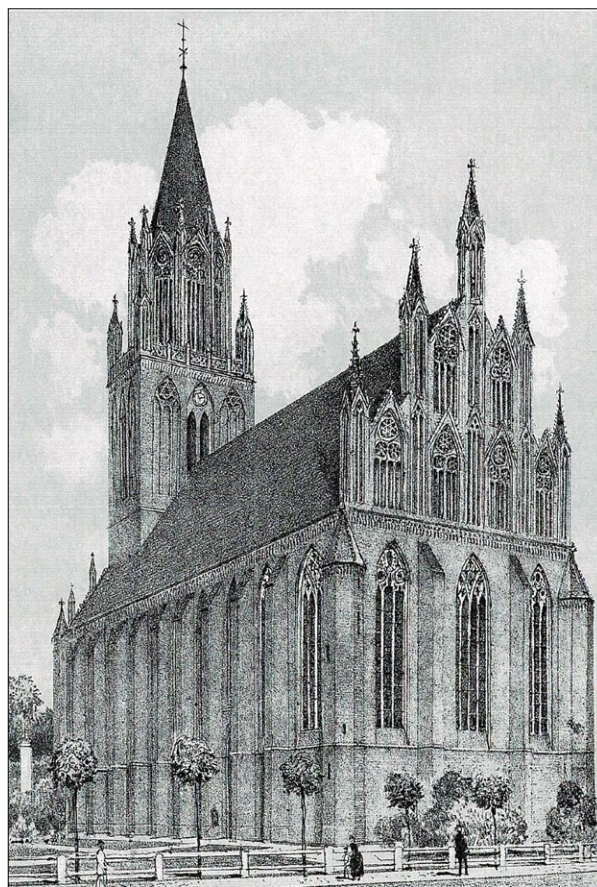
1832–1841, zrealizowana pod kierunkiem Friedricha Wilhelma Buttela, ucznia Karla Friedricha Schinkla. W jej wyniku zachowano pierwotną tkankę budowlaną, którą uzupełniono nowymi kracjami, nadając bryle zewnętrznej, w szczególności szczytowi wieży, formy gotyckie [Brückner 1957, s. 26] (ryc. 3).

Kościół został praktycznie całkowicie spalony w kwietniu 1945. Po wojnie podejmowano próby jego odbudowy, które jednak ostatecznie się nie powiodły. Kierujące się motywami ideologicznymi ówczesne władze komunistyczne nie dopuszczały możliwości odbudowy monumentalnej bryły kościoła, będącego *genius loci* miejsca, a wręcz dążyły do jego rozbiórki [Ende 1998, s. 42]; do lat 70. ubiegłego wieku pozostawała więc w stanie trwałej ruiny.

Z uwagi na bardzo wysokie koszty odbudowy oraz brak środków na ich wykonanie Kościół Ewangelicko-Luterański Meklemburgii w 1975 r. zawarł umowę z miastem i powiatem Neubrandenburg o sprzedaży świątyni. Miasto planowało wówczas urządzić w budynku salę koncertową, a na poddaszu galerię sztuki [Ende 1998, s. 43]. Przywrócenie dawnego wnętrza było jednak niezmiernie trudne do pogodzenia z wymogami technicznymi i funkcjonalnymi dla sali koncertowej i galerii. Początkowo skupiono się na pracach zabezpieczających, odbudowie i renowacji wschodniej ściany szczytowej, przekryciu budynku nową więźbą dachową, jak również zwieńczeniu wieży strzelistą iglicą. Realizacja pierwszej koncepcji projektowej z 1989, autorstwa architekta Josefa Waltera, mająca na celu utworzenie we wnętrzu kościoła sali koncertowej, spowodowała m.in. wyburzenie filarów międzynawowych. Projekt został jednak odrzucony przez ministerstwo budownictwa, przede wszystkim z uwagi na zbyt wysokie koszty budowy.

Proces odbudowy trwał przeszło 15 lat, a ostateczny wygląd zarówno bryły kościoła, jak i jego wnętrza jest dziełem fińskiego architekta Pekki Salminena, zwycięzcy międzynarodowego konkursu przeprowadzonego w 1996 r. Projekt w dużej mierze stanowił próbę aranżacji wnętrza, w znacznym stopniu zniszczonego i przekształconego w trakcie prac przeprowadzonych po 1975 (ryc. 4).

Kilka lat później, 13 lipca 2001, w zrekonstruowanym obiekcie rozbrzmiały dźwięki koncertu inauguracyjnego. Powstała nowa sala koncertowa wraz z audytorium na 850 miejsc, zlokalizowana po wschodniej stronie nawy głównej. Garderoby dla artystów, foyer z kasami biletowymi i zaplecze dla obsługi technicznej zostały usytuowane po stronie zachodniej. Wcześniejsza decyzja o umieszczeniu sali koncertowej w głównej nawie kościoła, która wiązała się z koniecznością usunięcia filarów dzielących nawy, wymusiła całkowitą zmianę układu konstrukcyjnego budowli z uwagi na przeniesienie obciążenia bezpośrednio na ściany obwodowe. Do ich wzmocnienia użyto stalowych ram i betonu, który został wykorzystany we wnętrzu również jako dekoracja. Strefę wejściową oddzieliły od audytorium dwa betonowe trzony, które stały się podparciem



Ryc. 3. Kościół NMP w Neubrandenburgu, widok na południowo-wschodnią elewację, litografia R. von Geißlera z 1860; [Ende 1998, s. 30].

Fig. 3. St. Mary's Church in Neubrandenburg, view of the southeast facade, lithograph by R. von Geißler, 1860; [Ende 1998, p. 30].

The church was virtually completely burned down in April 1945. After the war, attempts were made to rebuild it, but ultimately they failed. Guided by ideological motives, the communist authorities of the time did not allow the reconstruction of the monumental body of the church, which was the *genius loci* of the place, and even pursued its demolition [Ende 1998, p. 42]; thus, until the 1970s, it remained in a state of permanent ruin.

Due to the very high cost of reconstruction and the lack of funds to perform it, in 1975, the Evangelical Lutheran Church of Mecklenburg concluded an agreement with the city and county of Neubrandenburg to sell the church. At the time, the city planned to house a concert hall in the building and an art gallery in the attic [Ende 1998, p. 43]. However, restoring the former interior was extremely difficult to reconcile with the technical and functional requirements for the concert hall and gallery. Initially, the focus was on preservation work, reconstruction and restoration of the eastern gable wall, covering the building with a new roof truss, as well as crowning the tower with a soaring spire. The implementation of the first design proposal in 1989, by architect Josef Walter, intended to create a concert hall inside the church, resulted, among other things, in the



Ryc. 4. Widok nawy kościoła po wykonanych pracach archeologicznych, już bez filarów międzynawowych, 1995; [Fenske 1998, s. 28].  
 Fig. 4. View of the nave of the church after archaeological exploration, already without the inter-nave columns, 1995; [Fenske 1998, p. 28].

dla betonowych klatek schodowych, prowadzących na balkony przeznaczone dla widzów.

Dodatkowo salę koncertową od strefy wejścia oddzielono szklaną ścianą, stanowiącą izolację akustyczną i ognioodporną. Zestawienie we wnętrzu nowoczesnych materiałów, takich jak beton architektoniczny, stal i szkło, stanowi kontrast dla ceglanych ścian świątyni, miejscami pokrytych odrestaurowanymi dekoracjami ściennymi. Oryginalne ceglane ściany zostały skontrastowane z prostymi, aksamitnymi powierzchniami betonowymi, a gotycka konstrukcja nośna z równie lekko wyglądającą betonową ramą konstrukcyjną (ryc. 5). Interesującym rozwiązaniem jest wykonanie nad salą koncertową nowego stropu, którego stalowa struktura, z rozpiętym półprzezroczystym tworzywem o symetrycznie powtarzających się modułach w kształcie piramid, powoduje rozproszenie i odbicie dźwięku we wnętrzu (ryc. 6). Moduły poprzez zmianę wysokości i kąta nachylenia mogą każdorazowo zostać dostosowane do potrzeb odbywającego się koncertu. Z kolei ściany przysłonięto ruchomymi szklanymi przesłonami, również ze względu na konieczność uzyskania odpowiedniej akustyki w obiekcie. Ich forma i materiał zostały skontrastowane z ceglаныmi ścianami kościoła.

Dzięki wprowadzeniu tak innowacyjnych rozwiązań sala koncertowa posiada doskonałą akustykę, przyczyniającą się do jej częstego wyboru jako miejsca międzynarodowych produkcji muzycznych, transmitowanych na żywo przez radio i telewizję. Wnętrze kościoła oferuje artystom z całego świata niepowtarzalną atmosferę do koncertowania, występów operowych, wystawiania musicalu czy baletu. Należy zauważyć, że w wyniku przebudowy dużej zmianie uległo wnętrze kościoła. Jego pierwotną architekturę trójnawowej hali, nakrytą sklepieniami, zastąpiono jednoprzestrzennym wnętrzem, uzupełnionym nowoczesnymi elementami związanymi z nową funkcją. Jako pozytywny aspekt można potraktować fakt, że zarówno bryła budynku, jak i wygląd elewacji zostały zachowane i zrekonstru-

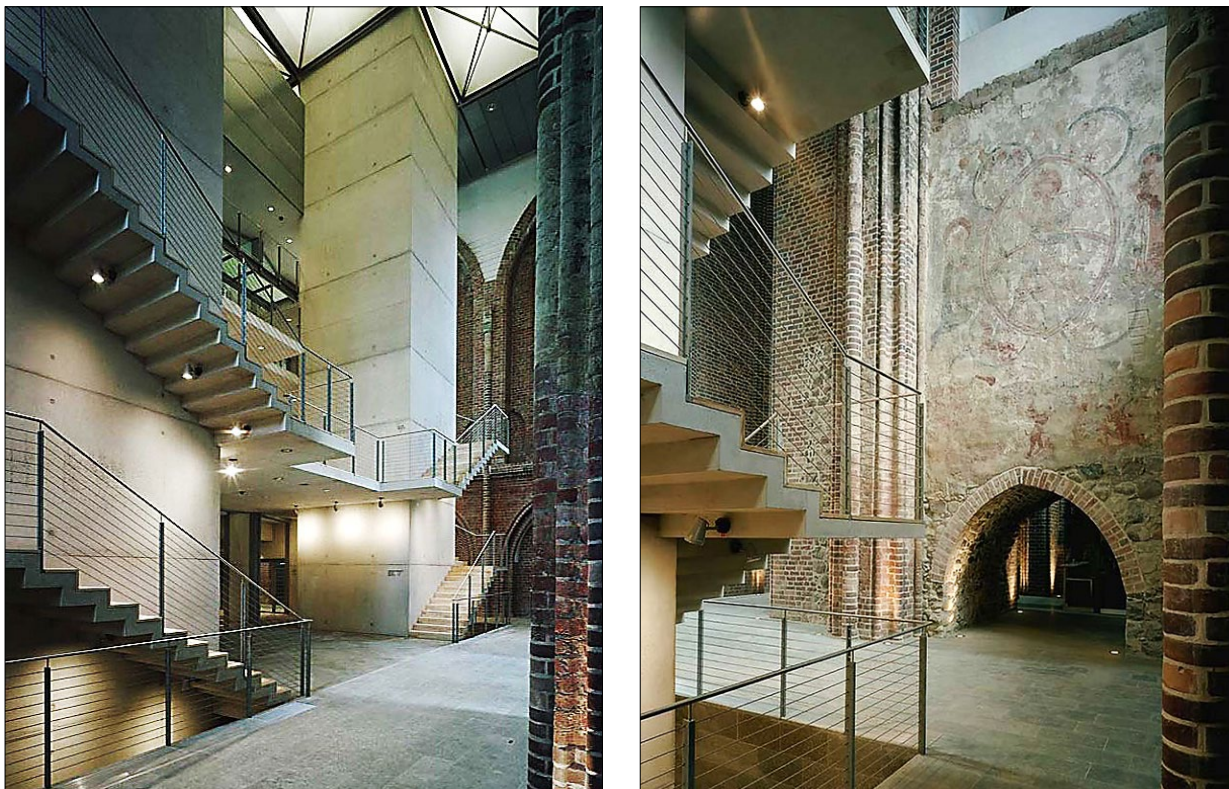
demolition of the inter-nave columns. However, the design was rejected by the Ministry of Construction, primarily because the construction costs were too high.

The reconstruction process took more than fifteen years, and the final appearance of both the body of the church and its interior is the work of Finnish architect Pekka Salminen, the winner of an international competition held in 1996. The design was largely an attempt to arrange the interior, heavily damaged and transformed during the work carried out after 1975 (Fig. 4).

A few years later, on July 13, 2001, the sounds of the inaugural concert resounded in the reconstructed building. A new concert hall was built, along with an 850-seat auditorium, located on the east side of the nave. Dressing rooms for artists, a foyer with ticket registers and maintenance facilities were located on the west side. The earlier decision to place the concert hall in the main nave of the church, which involved the removal of the columns that divided the naves, forced a complete change in the structural layout of the building due to the transferring of loads directly to the perimeter walls. Steel frames and concrete were used to reinforce them, which was also used in the interior as decoration. The entrance area was separated from the auditorium by two concrete shafts, which became the support for concrete staircases leading to balconies intended for spectators.

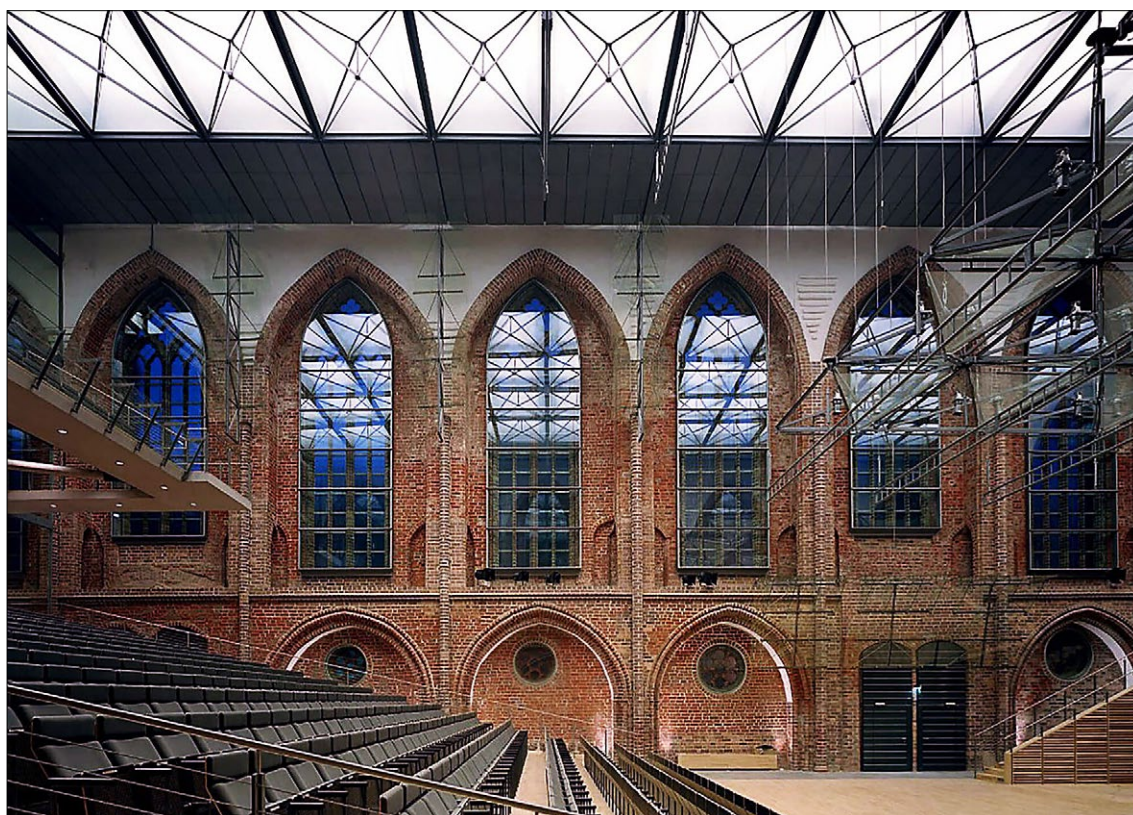
In addition, the concert hall is separated from the entrance area by a glass wall, providing acoustic and fire insulation. The juxtaposition of modern materials in the interior, such as decorative concrete, steel and glass, is a contrast to the church's brick walls, covered in places with restored wall decorations. The original brick walls were contrasted with simple, velvety concrete surfaces, and the Gothic load-bearing structure with an equally light-looking concrete structural frame (Fig. 5). One interesting solution is the construction of a new ceiling over the concert hall, whose steel structure, with semi-transparent material suspended with symmetrically repeating pyramid-shaped modules, causes sound to disperse and reflect in the interior (Fig. 6). The modules, by changing their height and angle, can be adapted each time to the needs of a given concert. The walls, on the other hand, were obscured by movable glass curtains, also due to the need for adequate acoustics in the building. Their form and material were contrasted with the brick walls of the church.

Due to the introduction of such innovative solutions, the concert hall has excellent acoustics, contributing to its frequent choice as a venue for international music productions broadcast live on radio and television. The interior of the church offers artists from around the world a unique atmosphere for concerts, opera performances, staging a musical or ballet. It should be noted that the interior of the church changed significantly as a result of the reconstruction. Its original architecture, that of a three-nave hall, covered with vaulted ceilings, was replaced by a single-space interior, complemented by modern elements related to the new



Ryc. 5. Kościół NMP w Neubrandenburgu: po lewej wewnętrzne betonowe słupy z oplatającymi je klatkami schodowymi prowadzącymi na balkony; po prawej struktura ścian i zachowanych dekoracji malarskich po restauracji; [PES-Architects Helsinki-Shanghai].

Fig. 5. St. Mary's Church in Neubrandenburg: left, interior concrete columns with staircases that wrap around them and lead to balconies; right, structure of walls and surviving painting decorations after restoration; [PES-Architects Helsinki-Shanghai].



Ryc. 6. Kościół NMP w Neubrandenburgu, widok na salę koncertową i audytorium z nowoczesną strukturą stropu; fot. J. Tiainen; [Um-/Ausbau der Marienkirche in Neubrandenburg].

Fig. 6. St. Mary's Church in Neubrandenburg, view of the concert hall and auditorium with the ceiling's modern structure; photo by J. Tiainen; [Um-/Ausbau der Marienkirche in Neubrandenburg].



Ryc. 7. Kościół NMP w Neubrandenburgu, widok na południową elewację; [Stadt-pfarrkirche St. Marien, Müncheberg].

Fig. 7. St. Mary's Church in Neubrandenburg, view of the south facade; [Stadt-pfarrkirche St. Marien, Müncheberg].

owane, przywołując pamięć historii miejsca istotnego dla krajobrazu kulturowego miasteczka. W 2003 r. projekt przebudowy kościoła otrzymał nagrodę Concrete Architecture Prize.

### Biblioteka w kościele

Koncepcja asymilacji świeckiej i sakralnej funkcji w kościele jest nietypowym przedsięwzięciem, co nie znaczy, że niemożliwym. Połączenie takie, stanowiące wynik chłodnej kalkulacji, zaakceptowane przez władze Kościoła niemieckiego, zostało zastosowane w kościele NMP w Münchebergu (ryc. 7). Historia tej świątyni związana jest ściśle z historią powstania miasta, leżącego w połowie drogi pomiędzy granicą Polski a Berlinem, założonego przez mnichów cysterskich w latach 1225–1232, którzy właśnie tu postanowili wybudować swój kościół. Pierwsza świątynia, wzniesiona po 1268 r. [Denkmale in Brandenburg: 23.08.2023], na przestrzeni wieków była wielokrotnie przebudowywana. Kolejna przebudowa, spowodowana katastrofą budowlaną, prowadzona była w latach 1826–1829 [Denkmale in Brandenburg: 23.08.2023] przez K.F. Schinkla. Zaowocowała ona wybudowaniem w miejscu barokowej wieży nowej ceglanej, połączonej z głównym korpusem kościoła przejściem na wysokości drugiej kondygnacji. Największe zniszczenia zostały dokonane wiosną 1945 i przyczyniły się do poważnej destrukcji historycznej tkanki kościoła. Obiekt praktycznie do lat 80. XX w. pozostawał w stanie ruiny.

form of use. We can see a positive aspect in the fact that both the building's mass and the appearance of the facades were preserved and reconstructed, referencing the memory of the history of a place of significance to the town's cultural landscape. In 2003, the design of the church's reconstruction won the Concrete Architecture Prize.

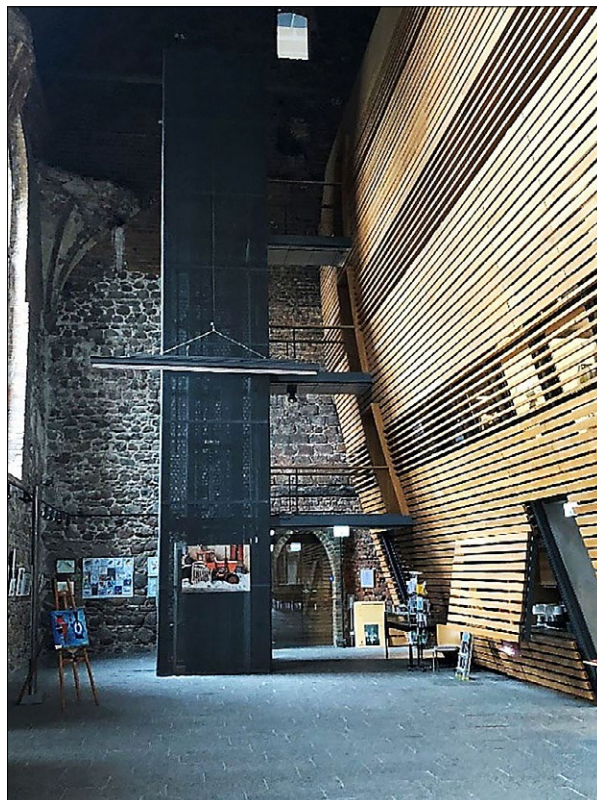
### A library in a church

The concept of assimilating secular and religious uses in a church is an unusual endeavor, which does not mean that it is impossible. Such a combination, the result of cold calculation and accepted by the German Church authorities, was applied to the St. Mary's Church in Müncheberg (Fig. 7). The history of this church is closely linked to the history of the founding of the city, located halfway between the Polish border and Berlin, founded by Cistercian monks in the years 1225–1232, who decided to build their church here. The first church, built after 1268. [Denkmale in Brandenburg: 23.08.2023], was remodeled several times over the centuries. Another remodel, caused by a building disaster, was carried out in the years 1826–1829 [Denkmale in Brandenburg: 23.08.2023] by K.F. Schinkel. It resulted in the construction of a new brick tower in place of the Baroque one, connected to the main body of the church by a passage at the height of the second story. The worst damage was done in the spring of 1945 and contributed to serious damage to the historic substance

Uwarunkowania polityczne i ekonomiczne, a przede wszystkim stanowisko polityczne władz Frankfurtu nad Odrą, prezentujących antyklerykalne nastawienie, nie sprzyjały planom jego rekonstrukcji i przywrócenia funkcji sakralnej. Pierwsze próby odbudowy kościoła pojawiły się jednak po 1989 r., po zmianach politycznych, jakie dokonały się w Niemczech. Zawiązała się wówczas inicjatywa obywatelska, przekształcona następnie w Stowarzyszenie Wspierania Odbudowy, Użytkowania i Opieki nad Parafią Miejską, która rozpoczęła pozyskiwanie środków. Nie było jednak mowy o pełnej rekonstrukcji kościoła, nawiązującej charakterem do jego wyglądu z okresu przed wojennymi zniszczeniami. Wsparcie finansowe uzyskane na ten cel zakładało bowiem, że nie będzie on stanowił wyłącznie miejsca do sprawowania liturgii, lecz stanie się również przestrzenią otwartą na świeckie formy użytkowania. Propozycja wniesiona przez Stowarzyszenie Kulturalne Müncheberg i miasto Müncheberg zawierała pomysł wprowadzenia do powstających wewnątrz funkcji biblioteki miejskiej. Pierwsza koncepcja przebudowy, którą przedstawił w 1991 architekt Ekkehart Hähnel, zakładała budowę samonośnej drewnianej konstrukcji dachu, która pozwoliłaby na rezygnację z dwóch kolumn w nawie głównej, tworząc jednoprzestrzenne wnętrze. Podjęto wówczas decyzję o nieprzywracaniu sklepień kościoła, pozostawiając widoczną konstrukcję dachu. Główną przebudowę wewnątrz oparto ostatecznie na projekcie architekta Klaus Blocka. Projekt, wykonany w latach 1995–1997, zakładał wprowadzenie do wnętrza świątyni nowoczesnej, niezależnej struktury. Została ona umieszczona w nawie głównej, po stronie północnej. Ta ażurowa forma, oparta na stalowej ramie usztywnionej poprzecznymi żebrami z wypełnieniem betonowym, wraz z jej szklaną elewacją, na którą nałożono ruchome drewniane panele, stanowi swoistą formę rzeźbiarską we wnętrzu (ryc. 8). Jej kształt przypominający kadłub okrętu jest również odwołaniem do symboliki wnętrza kościelnego – nawa symbolizuje arkę Noego oraz barkę św. Piotra, która nie zatęnęła podczas burzy na jeziorze Genezaret [Nadolski 2010, s. 193], a jej etymologia łacińska *navis* oznacza właśnie łódź bądź statek. W utworzonej w ten sposób przestrzeni zlokalizowano bibliotekę, salę konferencyjną, miejsce spotkań lokalnej społeczności i pomieszczenia pomocnicze. Całość skomunikowana jest wąską metalową klatką schodową, usytuowaną bezpośrednio przy północnej ścianie obwodowej kościoła i oddzieloną od niej szklanymi panelami. Rozwiązanie to pozwala na podziwianie zabytkowych wątków ściany świątyni. Elewacja biblioteki została przysłonięta szklanymi ścianami, na które nałożono drewniane panele, mocowane do głównej konstrukcji za pomocą ruchomych łożysk. Dzięki możliwości regulacji kąta ich pochyleń uzyskuje się efekt zwanego korpusu bądź rozświetlonej lampy, przy jednoczesnym akustycznym oddzieleniu strefy *sacrum* od strefy świeckiej. Biblioteka wyposażona jest we wszystkie elementy infrastruktury technicznej, w tym w niezależny system wentylacji i klimatyzacji. Jej wnętrze zostało zaizolowa-

of the church. The building remained in a state of disrepair practically up to the 1980s.

Political and economic conditions and, above all, the political stance of the authorities of Frankfurt an der Oder, which displayed anticlerical attitudes, did not favor plans for its reconstruction and restoration to religious use. However, the first attempts to rebuild the church came after 1989, following political changes in Germany. A civic initiative was then formed, later transformed into the Association for the Support of the Reconstruction, Use and Care of the City Parish, which began raising funds. However, the full reconstruction of the church, referencing in character its pre-war-damage appearance, was out of the question. This is because the financial support obtained for this purpose was given under the assumption that it would not only be a place for liturgy, but would also become a space open to secular uses. The proposal brought by the Müncheberg Cultural Association and the city of Müncheberg included the idea of incorporating a municipal library into the interiors. The first conceptual proposal of the reconstruction, presented in 1991 by architect Ekkehart Hähnel, called for the construction of a self-supporting wooden roof structure that would dispense with the two columns in the nave, creating a single-space interior. At the time, a decision was made not to restore the church's vaults, leaving the structure of the roof visible. The major interior remodeling was eventually based on a design by architect Klaus Block. The design, drafted in the years 1995–1997, involved the introduction of a modern, independent structure into the interior of the church. It was placed in the main nave, on the north side. This openwork form, based on a steel frame braced by transverse ribs with concrete infill, together with its glass facade overlaid with movable wooden panels, providing a kind of sculptural form in the interior (Fig. 8). Its shape, which resembles the hull of a ship, is also a reference to the symbolism of a church interior. The nave symbolizes Noah's Ark, as well as the boat of St. Peter, which did not sink during a storm on the Sea of Galilee [Nadolski 2010, p. 193], and its Latin etymology, from the word *navis*, denotes a boat or ship. In the space thus created, a library, a conference room, a meeting place for the local community and ancillary rooms were located. The entirety is connected by a narrow metal staircase, located directly adjacent to the northern perimeter wall of the church and separated from it by glass panels. This solution allows you to admire the historic brick patterns of the church wall. The library's facade was obscured by glass walls overlaid with wooden panels, attached to the main structure by movable bearings. Thanks to the possibility of adjusting their tilt, the effect of a compact body or an illuminated lamp is achieved, while acoustically separating the religious zone from the secular zone. The library is equipped with all elements of technical infrastructure, including an independent HVAC system. Its interior has been acoustically insulated, including by laying soundproof linoleum on the



Ryc. 8. Kościół NMP w Neubrandenburgu: po lewej nowoczesna struktura i szymb windy ulokowane w północnej części nawy; po prawej prezbiterium ze strefą słowa, 2016; fot. D. Długosz.

Fig. 8. St. Mary's Church in Neubrandenburg: left, modern structure and elevator shaft located in the northern part of the nave; right, chancel with the zone of the word, 2016; photo by D. Długosz.

ne akustycznie, m.in. poprzez położenie na podłogach dźwiękoszczelnego linoleum. Dodatkowym elementem spinającym całość bryły jest szymb windy. Tak samo jak główna bryła jest on konstrukcyjnie niezależny i połączony z nową strukturą za pomocą stalowych pomostów w grafitowym kolorze. Forma i lokalizacja szymb windy nie zaburza kompozycji wnętrza, a dzięki umiejscowieniu go w oddaleniu od głównego korpusu nawiązuje do wolnostojącej architektury wieży kościoła. Pozostała część wnętrza kościoła służy zarówno prowadzeniu aktywności kulturalnych (koncerty, wystawy), jak i sprawowaniu czynności liturgicznych, na które wyznaczono miejsce w obszarze prezbiterium, gdzie ulokowany jest ołtarz ze strefą słowa. Wygląd wnętrza kościoła, szczególnie jego kamiennie-ceglanych ścian i pozostawionych częściowo wypraw tynkarskich, jest rezultatem prac konserwatorskich prowadzonych w latach 90. XX w. Substancję murową poddano niezbędnym pracom zarówno wewnątrz, jak i na elewacjach kościoła. Ostrołukowe okna otrzymały nowe szklenia, uzupełniono posadzkę, a także pozostawiono widoczną konstrukcję dachu z drewna klejonego. O efektywności połączenia nowoczesnej formy z zabytkowym *sacrum* świadczy fakt, że w oczach odbiorcy nie konkurują one między sobą, wpisując się w wystrój świątyni i powodując, że kościół staje się częścią życia lokalnej społeczności. To interesujący przykład urzeczywistnienia tendencji łączenia *profanum* i *sacrum* bez uszczerbku dla tego drugiego oraz dla generowanego przezeń przekazu emocjonalnego.

floors. An elevator shaft is another element that ties the entire mass together. Like the main body, it is structurally independent and connected to the new structure by graphite-colored steel catwalks. The form and location of the elevator shaft does not interfere with the composition of the interior, and due to its location away from the main body, it relates to the free-standing architecture of the church tower. The rest of the interior of the church is used both for hosting cultural events (concerts, exhibitions) and for celebrating liturgy, for which a place has been designated in the chancel area, where the altar with the zone of the word is located. The appearance of the church's interiors, especially its stone and brick walls and the partially retained plastering, is the result of restoration work carried out in the 1990s. The masonry substance underwent necessary work both inside and on the church's facades. The ogival windows had their glazing replaced, the flooring was repaired, and the roof structure, made out of glued-laminated timber, was left visible. The effectiveness of combining modern form with the historic religious substance is evidenced by the fact that, in the eyes of the observer, they do not compete with each other, fitting in with the design of the church and making the church part of the life of the local community. This is an interesting example of the realization of the tendency to combine the profane and the sacred without compromising the latter and the emotional message it generates.



## Muzeum w kościele

Interesującą adaptacją kościoła do nowej funkcji, gdzie profanum „wkradło się” do *sacrum*, jest Muzeum Pieniędzy, zaaranżowane we wnętrzach dawnego kościoła São Julião w Lizbonie w Portugalii (ryc. 9). Pierwotnie kościół znajdował się w innym miejscu – na skrzyżowaniu Rua de São Julião i Rua Augusta. Po zniszczeniach spowodowanych trzęsieniem ziemi, które dotknęło Lizbonę w 1755<sup>8</sup>, został odtworzony w miejscu całkowicie zrujnowanego w tym samym czasie kościoła patriarchalnego króla João V. Odbudowę zakończono w 1810, a sześć lat później pożar strawił całe wyposażenie obiektu, co zainicjowało kolejne prace rekonstrukcyjne, trwające do 1854. Na początku 1910 zarząd Banco de Portugal z uwagi na intensywny rozwój, wymagający pozyskania nowej siedziby, podjął decyzję o zakupie dawnego kościoła S. Julião i jego budynków gospodarczych. Negocjacje między Banco de Portugal a Bractwem S. Julião trwały przeszło 20 lat. Umowę o kupnie byłej świątyni wraz z budynkami do niej przylegającymi podpisano 7 czerwca 1933 [*The former Church*].

Z biegiem lat kolejne zmiany we wnętrzach budynków, wynikające z ewoluujących potrzeb funkcjonalnych banku, adaptacji i integracji kościoła oraz przylegających do niego obiektów w jeden kompleks, doprowadziły do postępującej degradacji strukturalnej nieruchomości, wymuszając przeprowadzenie pilnych robót zabezpieczających. W 2007 r. Banco de Portugal podjął decyzję o rewaloryzacji całości kompleksu w celu przeznaczenia go na funkcje kulturalne oraz udostępnienia szerszej publiczności [*The Head Office* 2015, s. 5]. Remont i renowacja jego głównej siedziby stanowiły jeden z najważniejszych projektów inżynierii miejskiej ostatnich lat, prowadzony w głównej siedziby administracyjnej Lizbony – Baixa Pombalina. Autorami projektu byli architekci Gonçalo Byrne Arquitectos i Falcão de Campos. Zaproponowane przez nich nowatorskie rozwiązania konstrukcyjne nie tylko pozwoliły na adaptację kościoła, wraz z przylegającymi do niego budynkami administracyjnymi, do nowej funkcji, lecz przede wszystkim wprowadziły nowoczesne techniki, chroniące obiekt przed trzęsieniami ziemi nawiedzającymi ten region. W wyniku przeprowadzonych robót bryła kościoła została w części przebudowana i poddana pracom restauratorskim. Główny korpus rozbudowano poprzez dostawienie do północnej i południowej elewacji dwóch niższych obiektów, w których zlokalizowano m.in. pomieszczenia techniczne i klatki ewakuacyjne. Kościół został połączony z częścią muzealną, mieszczącą się w dawnych budynkach administracyjnych banku, otwartymi galeriami, które umieszczono na osi głównego wejścia, w miejscu dawnego ołtarza. Przywrócono oryginalny wystrój wnętrz, zniszczony w latach 70. w trakcie wcześniejszych robót budowlanych.

Prace konserwatorskie powierzono grupie doświadczonych konserwatorów, którzy sukcesywnie rekonstruowali barokowe dekoracje wnętrz kościelnych<sup>9</sup>. Poziom zniszczeń stanowił duże wyzwanie dla pracującego ze-

## A museum in a church

An interesting church adaptive reuse project, where the profane has “crept” into the sacred, is the Money Museum, arranged inside the former São Julião Church in Lisbon, Portugal (Fig. 9). The church was originally located elsewhere—at the intersection of Rua de São Julião and Rua Augusta. Following the destruction caused by an earthquake that struck Lisbon in 1755<sup>8</sup>, the church was reconstructed on the site of King João V’s patriarchal church, which was completely ruined at the time. The reconstruction was completed in 1810, and six years later a fire consumed all of the building’s furnishings, initiating further reconstruction work that lasted until 1854. In early 1910, the Banco de Portugal’s board of directors, due to intensive growth that required the acquisition of new headquarters, decided to purchase the former São Julião Church and its outbuildings. Negotiations between Banco de Portugal and the São Julião Brotherhood lasted more than twenty years. The agreement to buy the former church and its adjacent buildings was signed on June 7, 1933 [*The former Church*].

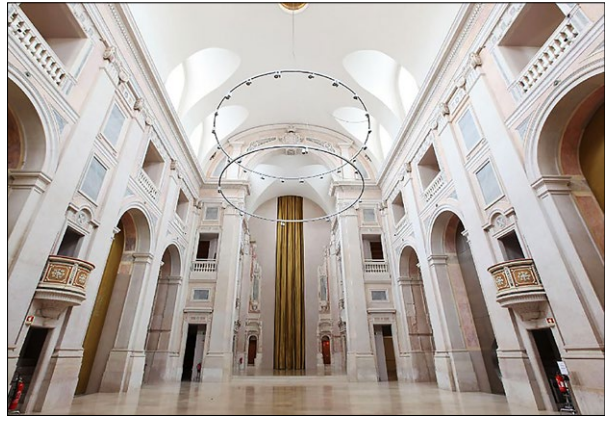
Over the years, successive changes in the interiors of the buildings, resulting from the evolving functional needs of the bank, the adaptation and integration of the church and adjacent buildings into a single complex, led to progressive structural deterioration of the property, necessitating urgent preservation works. In 2007, Banco de Portugal decided to restore the entire complex in order to dedicate it to cultural uses and open it to a wider public [*The Head Office* 2015, p. 5]. The renovation and restoration of its headquarters has been one of the most important urban engineering projects of recent years, carried out in Lisbon’s main administrative district, Baixa Pombalina. The project was designed by architects Gonçalo Byrne Arquitectos and Falcão de Campos. The innovative structural solutions they proposed not only made it possible to adapt the church, along with the adjacent administrative buildings, to its new use, but most importantly, they introduced modern techniques to protect the building from the earthquakes that plague the region. As a result of the project, the body of the church was partially remodeled and underwent restoration work. The main body was expanded by adding two lower structures to the northern and southern facades, where technical spaces and evacuation staircases were placed, among other things. The church was connected to the museum section, housed in the bank’s former administrative buildings, by open galleries that were placed on the axis of the main entrance, in place of the former altar. The original interior design, destroyed in the 1970s during earlier construction work, was restored.

The restoration work was entrusted to a group of experienced conservators, who successively reconstructed the church’s Baroque interior decorations.<sup>9</sup> The level of damage posed a major challenge for the



Ryc. 9. Frontowa elewacja kościoła S. Julião w Lizbonie, rozbudowana dla potrzeb lokalowych Muzeum Pieniądza; fot. Câmara Municipal de Lisboa; [Museu do Dinheiro].

*Fig. 9. Front facade of the São Julião Church in Lisbon, Portugal, expanded to accommodate the Money Museum; photo: Câmara Municipal de Lisboa; [Museu do Dinheiro].*



Ryc. 10. Główna nawa kościoła S. Julião w Lizbonie; fot. Museu do Dinheiro; [Antiga Igreja S. Julião].

*Fig. 10. Main nave of the São Julião Church in Lisbon, Portugal; photo by Museu do Dinheiro; [Antiga Igreja S. Julião].*

społu. Po identyfikacji uszkodzeń w obrębie wewnętrznych ścian kaplic i ołtarza głównego podjęto decyzję o uzupełnianiu i rekonstrukcji zniszczonej kamieniarki oraz dokonano licznych napraw pęknięć powstałych w konstrukcji obiektu. Powłoki ścienne poddano czyszczeniu i uzupełniono. Odtworzono figuralne dekoracje malarskie na ścianach i zrekonstruowanym sklepieniu. Przywrócono wiele utraconych wcześniej detali architektonicznych, takich jak tralki zamykające wnęki czy kwiatowe dekoracje. W trakcie robót budowlanych odkryto pozostałości ołtarza głównego, uratowanego z pierwotnego kościoła São Julião, który spłonął w 1816 r. Jego elementy zostały poddane pracom restauratorskim i wyeksponowane we wnętrzu. Wykonano konserwację fasady kościoła wraz z portalem. Zdecydowano o usunięciu balustrady przed głównym wejściem, co otworzyło je niejako na przestrzeń placu miejskiego. Odrestaurowana nawa główna została przeznaczona na audytorium, swoiste lobby, służące również organizacji wystaw czasowych i innych wydarzeń kulturalnych (ryc. 10). W celu uzyskania odpowiedniej akustyki wnętrze udekorowano zasłonami z jedwabiu, złota i srebra, na powierzchni których portugalska artystka Fernanda Fragateiro namalowała ręcznie fragmenty Księgi Desassos-sego autorstwa Bernarda Soaresa.

Dzięki temu powstał niezwykle kontrast pomiędzy chłodnym i ascetycznym kamiennym wnętrzem kościoła a subtelną fakturą materiału. Muzeum zostało otwarte w 2016 r. Wystawa ukazuje historię pieniądza, prezentuje kolekcje monet i banknotów, techniki ich produkcji i rolę we współczesnym życiu. Muzeum jest w pełni multimedialne, posiada zorganizowaną ścieżkę zwiedzania, wykorzystującą nowoczesne technologie komputerowe. Oferuje również różnorodne programy kulturalne i edukacyjne dla wszystkich grup wiekowych, w oryginalny i pouczający sposób angażując całe rodziny. W grudniu 2017 rada miejska Lizbony wyróżniła budynek nagrodą Valmor 2014 oraz Nagrodą Architektury Miejskiej, uznając jakość i znaczenie inicjatywy

crew. After identifying damage within the interior walls of the chapels and the main altar, a decision was made to repair and reconstruct damaged stonework, and numerous repairs were made to cracks that had developed in the structure of the building. The wall coatings were cleaned and repaired. The figure painting decorations on the walls and the reconstructed vault were restored. Many previously lost architectural details were restored, such as balusters enclosing niches and floral decorations. During the construction work, the remains of the main altar, salvaged from the original São Julião Church that burned down in 1816, were discovered. Its elements were subjected to restoration work and displayed in the interior. Restoration of the church's facade, including the portal, was carried out. It was decided to remove the balustrade in front of the main entrance, which opened it in a way to the space of the city square. The restored main nave was used as an auditorium, a kind of lobby, also used for temporary exhibitions and other cultural events (Fig. 10). In order to achieve proper acoustics, the interior was decorated with curtains of silk, gold and silver, on the surface of which Portuguese artist Fernanda Fragateiro hand-painted excerpts from the Book of Desassosse by Bernard Soares.

This created a remarkable contrast between the church's cool and ascetic stone interior and the subtle texture of the material. The museum was opened in 2016. The exhibition inside presents the history of money, collections of coins and banknotes, their production techniques and their role in contemporary life. The museum is fully based on multimedia, has a well-organized touring path that uses modern digital technologies. It also offers a variety of cultural and educational programs for all ages, engaging entire families in original and informative ways. In December 2017, the Lisbon city council honored the building with the 2014 Valmor Award and the Municipal Architecture Award, recognizing the quality

promowanej przez Banco de Portugal w kontekście historycznego centrum Baixa/Chiado oraz przywrócenie społeczeństwu dawnego budynku kościoła. Dzięki tak spektakularnej przebudowie Muzeum Pieniądza zostało uznane przez portugalskie stowarzyszenie muzealnictwa za Najlepsze Muzeum Roku 2017.

### Podsumowanie

Budynek kościelny nie tylko różni się od obiektów użyteczności publicznej, lecz także inaczej oddziałuje na przestrzeń publiczną. Odbiór tego samego dzieła sztuki będzie więc różny w zależności od miejsca jego eksponowania. Inaczej będzie ono postrzegane w galerii, jeszcze inaczej w gmachu muzeum, a w zupełnie inny sposób w zabytkowej piwnicy kamienicy czy też we wnętrzu kościelnym. O ile po zakończeniu wydarzenia kulturalnego bądź innej uroczystości budynku świeckie pozostają puste, o tyle zarówno wnętrza kościoła, jak i sam budynek zostają naznaczone wartościami emocjonalnymi. Dlatego wprowadzana tam funkcja winna nie tylko być szlachetna, ale również odpowiadać postanowieniom przyjętym w trakcie Soboru Watykańskiego II – „sztuka współczesna wszystkich narodów i regionów może się swobodnie rozwijać w Kościele, byle z należną czcią i szacunkiem służyła świątyniom i obrzędowi liturgicznemu. Wówczas będzie ona mogła dołączyć swój głos do tego wspaniałego hymnu chwały, jaki w minionych wiekach najwięksi artyści wyśpiewywali na cześć katolickiej wiary” [Konstytucja o Liturgii Świętej, 123].

Mariaż nowych rozwiązań z warunkami istniejącymi w zabytkowych obiektach jest dziś nieunikniony. Zostaliśmy już przyzwyczajeni do adaptacji kamienic na hotele, zabudowań przemysłowych na galerie handlowe lub zespoły mieszkaniowe. Obecnie nadszedł czas, w którym zjawisko to odnosi się również do zabytkowych kościołów. W Europie taka tendencja trwa już od wielu lat. W Polsce powoli się z nią oswajamy. Wybrane przykłady ukazują jednoznacznie, że wnętrza sakralne stwarza możliwość wprowadzenia w nim funkcji związanej ze sztuką czy z muzeum. Nie wywołują one bowiem dysonansu, nie naruszają majestatu i kompozycji wnętrza, a wręcz stają się jego dopełnieniem. Nowa funkcja kulturalna w kościołach nie łączy się jednak tylko z ekspozycją. Można ją też postrzegać w perspektywie tworzenia miejsca służącego spotkaniom lokalnej społeczności. Wydaje się, że kościoły ze swoją niematerialną ideą wpasowują się w taką konwencję jak najbardziej pozytywnie, odgrywając rolę pomostu między historią a nowymi potrzebami kulturowymi społeczeństwa. W tym miejscu należy wspomnieć o zaangażowaniu lokalnej społeczności, a nawet o konieczności jej partycypacji w procesie określenia kierunku przyszłej adaptacji zdesakralizowanego kościoła. To właśnie społeczność lokalna staje się ostatecznym odbiorcą i użytkownikiem nowego wnętrza, zatem wsłuchanie się w jej potrzeby powinno decydować o ostatecznym kształcie przyjmowanego rozwiązania. Właściwa wydaje się też funkcja

and importance of the initiative promoted by Banco de Portugal in the context of the historic center of Baixa/Chiado and the restoration of the former church building to the public. With such a spectacular remodeling, the Money Museum was named the Best Museum of the Year 2017 by the Portuguese Museum Association.

### Conclusions

A church building is not only different from public buildings, but also affects public space in a different way. The reception of the same artwork will therefore vary depending on where it is displayed. It will be perceived differently in a gallery, still differently in a museum building, and completely differently in a historic tenement basement or church interior. While secular buildings remain empty after a cultural event or other celebration, both the interior of a church and the building itself, become marked with emotional values. Therefore, the use introduced there should not only be noble, but also correspond to the stipulations of the Second Vatican Council—“The art of our own days, coming from every race and region, shall also be given free scope in the Church, provided that it adorns the sacred buildings and holy rites with due reverence and honor; thereby it is enabled to contribute its own voice to that wonderful chorus of praise in honor of the Catholic faith sung by great men in times gone by” [Constitution on the Sacred Liturgy, 123].

The combination of new solutions with existing conditions in historic buildings is inevitable today. We have already become accustomed to the adaptation of townhouses into hotels, post-industrial buildings into shopping malls or residential complexes. Now, a time has come when this phenomenon also applies to historic churches. In Europe, this trend has been present for many years. In Poland, we are slowly becoming accustomed to it. The selected examples presented here clearly show that a religious interior offers the possibility of introducing an art-related or museum-related form of use. This is because they do not cause dissonance, do not violate the majesty and composition of the interior, and in fact become a complement to it. A new cultural use in church, however, is not tied solely to exposition. It can also be seen from the perspective of creating a place for local community gatherings. It appears that churches, with their intangible idea, fit into such a convention most positively, playing the role of a bridge between history and the new cultural needs of society. Here it is important to mention the involvement of the local community, and even the need for its participation in the process of determining the direction of the future adaptation of a desacralized church. It is the local community that becomes the final recipient and user of the new interior, so listening to its needs should determine the final shape of the solution to be adopted. A mixed use also seems appropriate. On the

mieszana. Z jednej strony kościół nie traci swego sakralnego charakteru, z drugiej integruje lokalną społeczność. Rozwiązania oparte na wprowadzeniu niezależnych struktur przestrzennych, czyli takich, które najmniej ingerują w historyczną tkankę, wydają się również prawidłową drogą. Istotne jest bowiem zachowanie specyfiki miejsca sakralnego.

one hand, the church does not lose its religious character, on the other hand, it integrates the local community. Solutions based on the introduction of independent spatial structures, i.e., those that least interfere with the historic substance, also seem to be the correct path. This is because it is important to preserve the specificity of religious sites.

- <sup>1</sup> Wyniki badań zamieszczone w wydanym w Holandii poradniku przeznaczonym dla władz kościelnych i zarządców kościołów [*Aanbevelingen herbestemming* 2008, s. 10] dowodzą, że jedynie na utrzymanie budynku kościoła należy przeznaczyć ok. 50 tys. euro rocznie. Świątynia pozbawiona subsydiowania przez wiernych staje się znacznym obciążeniem finansowym dla diecezji.
- <sup>2</sup> Przykładem powrotu do funkcji sakralnej jest kościół św. Wacława w Radomiu, w którego wnętrzu jeszcze w latach 70. XX w. funkcjonowało muzeum archeologiczne, a w górnych partiach mieszkania przeznaczone dla pracowników naukowych. Obecnie, dzięki determinacji lokalnej społeczności oraz pomocy wybitnych osób kultury – w tym prof. Wiktora Zina, przy udziale prof. Andrzeja Kadłuczki – kościół ten jest wzorcowym przykładem reaktywacji obiektu zabytkowego, przywracającej mu nie tylko właściwą funkcję, lecz także pierwotną formę, kształt i wyraz artystyczny.
- <sup>3</sup> W Niemczech dopuszczono możliwość koegzystencji funkcji świeckiej i liturgicznej, przy założeniu że przestrzeń kościoła ma być używana z szacunkiem należnym jej pierwotnemu przeznaczeniu. Podobne współużytkowanie kościoła, łączące *sacrum* z *profanum*, można zobaczyć w Holandii w kościele św. Wawrzyńca w Alkmaar, gdzie w transepcie funkcjonuje kawiarnia.
- <sup>4</sup> Ogólne omówienie treści instrukcji zawiera wypowiedź abpa Joachima Meisnera, przewodniczącego Komisji Li-

turgicznej Konferencji Episkopatu Niemiec, z 17 listopada 2003 [Pressemeldung 2003].

- <sup>5</sup> Obecnie funkcjonuje w niej Galeria Laboratorium, której wnętrza dostosowano do prezentacji filmowych i multimedialnych. Odbywają się tam również wystawy czasowe.
- <sup>6</sup> Wartość projektu realizowanego w ramach Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego wyniosła 4 916 447,97 zł. Obejmował on usunięcie zagrożeń dla zabytku i wykonanie prac remontowych oraz adaptacyjnych, otwierających perspektywy dla rozwoju kolekcji sztuki nowoczesnej oraz działań edukacyjnych [Mapa dotacji UE 2023].
- <sup>7</sup> Autorem projektu szklanej empery jest Jan Koperkiewicz z Pracowni Projektowej Architektury i Budownictwa ATLANT.
- <sup>8</sup> Trzęsienie ziemi w Lizbonie, które nawiedziło miasto 1 listopada 1755, było jednym z najtragiczniejszych (pod względem liczby ofiar) trzęsień ziemi w historii ludzkości. Bezpośrednio po nim w miasto uderzyło tsunami, a w miejscach, do których nie dotarło, szalały pożary. W wyniku tej katastrofy zginęło przeszło 90 tys. mieszkańców i niemal całe miasto zostało zrujnowane, w tym pałace, kościoły, biblioteki i domy mieszkalne.
- <sup>9</sup> W latach 70. XX w. kościół miał zostać przeniesiony w inne miejsce, dlatego na każdy ze składających się nań kamieni naniesiono numer i identyfikujące go oznaczenie. Zespół konserwatorów musiał zatem usunąć z bloków kamiennych przeszło 1800 cyfr.

## Bibliografia / References

### Teksty źródłowe / Source texts

- Aanbevelingen herbestemming kerken en kerklocaties aan lokale overheden en kerkelijke bestuurders*, Bisdom van Haarlem, het Bisdom Rotterdam en Projectbureau Belvedere, Utrecht, grudzień 2008.
- Konstytucja o Liturgii Świętej *Sacrosanctum Concilium*, Rzym 4 grudnia 1963, <https://vademecumliturgiczne.pl/2017/06/26/konstytucja-o-liturgii-swietej-sacrosanctum-concilium/> (dostęp: 20 VII 2023).
- Pressemeldung, *Umnutzung von Kirchen Beurteilungskriterien und Entscheidungshilfen*. Statement des Vorsitzenden der Liturgiekommision der Deutschen Bischofskonferenz, Erzbischof Joachim Kardinal Meisner, am 17.11.2003 in Köln, Deutsche Bischofskonferenz, 17 listopada 2003, <https://www.dbk.de/presse/aktuelles/meldung/umnutzung-von-kirchen-beurteilungskriterien-und-entscheidungshilfen> (dostęp: 20 VII 2023).
- The Head Office of Banco de Portugal. Renovation and Restoration*, Administrative Services Department, Lisboa,

czerwiec 2015, Brochura *Renovation and Restoration\_EN.PDF* (museudodinheiro.pt) (dostęp: 20 VII 2023).

*Umnutzung von Kirchen. Beurteilungskriterien und Entscheidungshilfen*, „Arbeitshilfen”, 24 września 2003, nr 175.

### Opracowania / Secondary sources

- Białkiewicz Andrzej, *O zmianach użytkowania obiektów sakralnych. Adaptive reuse of sacred building* (przeł. na j. ang. Elżbieta Krasodomska), Kraków 2016.
- Brückner Erich, *Die St. Marienkirche zu Neubrandenburg*, Union Verlag, Berlin 1957.
- Chrzanowski Tadeusz, *Kościół jako muzeum i muzeum w kościele*, „Rocznik Historii Sztuki” 1986, t. 16.
- Ende Horst, *Geschichte und kunsthistorische Würdigung*, [w:] *Marienkirche Neubrandenburg. Festschrift zum 750jährigen Stadtjubiläum*, Rostock (Hinstorff) 1998.
- Fenske Reiner, *Archäologische Untersuchungen*, [w:]

- Marienkirche Neubrandenburg. *Festschrift zum 750jährigen Stadtjubiläum*, Rostock (Hinstorff) 1998.
- Kabac Jan, *Świątynia muzyką tworzona*, [w:] *Kościół naszych czasów. Przed obliczem Boga. Człowiek we wnętrzu świątyni*, V Międzynarodowa Konferencja o Architekturze i Sztuce Sakralnej, Kielce 2006.
- Kowalczyk Maria, *Desakralizacja kościołów. Rytuał sacrum czy profanum?*, „Nurt SVD” 2011, nr 2.
- Kurek Jan, *Laicyzacja sacrum. Współczesna adaptacja świątyni do nowych funkcji*, „Przestrzeń i Forma” 2011, nr 15.
- Kuryłowicz Ewa, *Kościół jako miejsce sztuki czy kościół jako dzieło sztuki*, [w:] *Kościół Naszych Czasów. Kościół Potrzebuje Sztuki*, VI Międzynarodowa Konferencja o Architekturze i Sztuce Sakralnej, Kielce 2007.
- Nadolski Bogusław, *Leksykon symboli liturgicznych. Per visibilia ad invisibilia*, Kraków 2010.
- Nadrowski Henryk, *Sacrum czasoprzestrzeni. Reinterpretacja – kontrowersje – świat wartości*, Toruń 2012.
- Od Laboratorium Sztuki do Centrum Sztuki. Galeria EL w latach 1961–2002*, red. Jarosław Denisiuk, Zbigniew Opalewski, Elbląg 2002.
- Źródła elektroniczne / Electronic sources**
- Antiga Igreja S. Julião, <https://museudodinho.pt/conhecer/antiga-igreja-s-juliao> (dostęp: 20 VII 2023).
- Denkmale in Brandenburg: 23.08.2023*, <https://ns.gis-bldam-brandenburg.de/hida4web/view?docId=obj09180536.xml;query=09180536.;brand=;default;doc.stsyle=standardview;blockId=d89895e2;startDoc=1#> (dostęp: 4 IV 2024).
- <https://www.museudodinho.pt/en/heritage/1/the-former-church-of-s-juliao> (dostęp: 15 VII 2023).
- Kostenlose Fotos zum Thema Neubrandenburg-Marienkirche, <https://pixabay.com/de/photos/neubrandenburg-marienkirche> (dostęp: 20 VII 2023).
- Mapa dotacji UE (serwis internetowy), Ministerstwo Funduszy i Polityki Regionalnej, stan na 4 VII 2023, <https://mapadotacji.gov.pl/projekty/704417/> (dostęp: 15 VII 2023).
- Museu do Dinheiro, <https://informacoeseeservicos.lisboa.pt/contactos/diretorio-da-cidade/museu-dodinho#gallery-6> (dostęp: 20 VII 2023).
- PES-Architects Helsinki-Shanghai, <http://www.pesark.com/marienkirche.html> (dostęp: 20 VII 2023).
- Stadtpfarrkirche St. Marien, Müncheberg, <https://www.reiseland-brandenburg.de/poi/seenland-oder-spree/kirchen/stadtpfarrkirche-st-marien-muencheberg/> (dostęp: 20 VII 2023).
- The former Church of S. Julião*, Museu do Dinheiro, Banco de Portugal (EN), <https://www.museudodinho.pt/en/known/former-church-s-juliao> (dostęp: 20 VII 2023).
- Um-/Ausbau der Marienkirche in Neubrandenburg, <https://www.baunetzwissen.de/beton/objekte/sakralbauten/um--ausbau-der-marienkirche-in-neubrandenburg-69820/gallery-1/2> (dostęp: 20 VII 2023).

## Streszczenie

Postępująca laicyzacja nie tylko dotyka życia duchowego, lecz także jest widoczna w przestrzeni kulturowo-społecznej. Jej skutki przekładają się również na funkcjonowanie przestrzeni *sacrum*, w tym na wnętrza kościołów. Obiekty kościelne pustoszeją, powoli z „DOMUS DEI” stają się jedynie zabytkową strukturą budowlaną. Kościoły katolickie należą do najstarszych zabytków kultury. Ich historyczna wartość to również struktura funkcjonalna jako obiektu zabytkowego z całym ciężarem merytorycznym z tym związanym. Tak więc zmiana w kształcie materialnym tego przeznaczenia stanowi obecnie duże wyzwanie. Powstaje pytanie: w jaki sposób chronić ten specyficzny rodzaj obiektu zabytkowego, który przestał funkcjonować jako miejsce liturgii, a stał się przestrzenią do zagospodarowania? Jak zaadaptować zabytkowy obiekt sakralny, by jego nowa funkcja nie pozbawiła go autentyczności? Przy zachowaniu genezy budowli sakralnej i dalszych zmianach musimy zadbać, aby nie odebrano jej historycznie ukształtowanej indywidualności.

## Abstract

Progressive laicization not only affects spiritual life, but is also evident in the cultural and social space. Its effects also translate into the functioning of religious spaces, including the interiors of churches. Church facilities are becoming empty, slowly turning from a “DOMUS DEI” into a mere historic building structure. Catholic churches are among the oldest monuments of culture. Their historical value also consists of the functional structure as that of a historic site with all the substantive weight associated with it. Thus, a change in the material shape of this function is now a major challenge. The following question arises: how to protect this highly specific type of historic site, which has ceased to function as a place of liturgy and has become a space for development? How to adapt a historic religious building so that its new form of use does not deprive it of its authenticity? While preserving the genesis of the religious building and further changes, we must ensure that its historically formed individuality is not taken away.

Agnieszka Gryglewska\*

orcid.org/0000-0001-7073-6687

Dominika Oleś\*\*

orcid.org/0000-0003-3836-5825

## Zespół dawnej Szkoły Rzemiosł Budowlanych i Wyższej Szkoły Budowy Maszyn we Wrocławiu – badania, rekonstrukcja i konserwacja detalu i dekoracji architektonicznej z początku XX w.

### Complex of the Former Building Crafts School and the Higher School of Machine Construction in Wrocław: Investigation, Reconstruction and Conservation of Early-Nineteenth-Century Detail and Architectural Ornamentation

**Słowa kluczowe:** szkoła rzemiosł budowlanych, secesja, Wrocław, detal architektoniczny, rekonstrukcja, konserwacja

**Keywords:** building crafts school, Art Nouveau, Wrocław, architectural detail, reconstruction, restoration

#### Wprowadzenie

Zawarte w tytule artykułu słowa „konserwacja” i „rekonstrukcja”<sup>1</sup>, w teorii ochrony zabytków będące odbiciem skrajnie odmiennego podejścia do historycznej materii i jej autentyczności, posłużą do opisania niektórych zagadnień z zakresu rewaloryzacji<sup>2</sup> Kampusu E Politechniki Wrocławskiej, prowadzonej w latach 2010–2019 w obrębie dawnej siedziby Szkoły Rzemiosł Budowlanych i Wyższej Szkoły Budowy Maszyn, obecnie m.in. Wydziału Architektury<sup>3</sup> (ryc. 1). W pracy zostaną omówione przede wszystkim przykłady konserwacji i rekonstrukcji detali i dekoracji architektonicznych.

Na decyzje podejmowane w trakcie rewaloryzacji mają wpływ rozmaite okoliczności. Jej efekt zależy od odkryć czy znalezisk podczas prac budowlanych, czynników finansowych i ludzkich, korygujących założone

#### Introduction

The words “conservation” and “reconstruction” included in the title of this paper,<sup>1</sup> which in conservation theory are a reflection of extremely different approaches to historical substance and its authenticity, will serve to describe some of the issues in the field of revalorization<sup>2</sup> of Campus E of the Wrocław University of Science and Technology, conducted in the years 2010–2019 within the former premises of the Building Crafts School and the Higher School of Machine Construction, and which currently house, among others, the Faculty of Architecture (Fig. 1). This paper will primarily focus on examples of conservation and restoration of architectural details and decorations.

Decisions made during a revalorization project are influenced by a variety of circumstances. A revaloriza-

\* dr hab. inż. arch., prof. uczelni, Politechnika Wroclawska, Wydział Architektury

\*\* mgr inż. arch.; Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków we Wrocławiu

\* *D.Sc. Ph.D. Eng. Arch., University Professor, Wrocław University of Science and Technology, Faculty of Architecture*

\*\* *M.Sc. Eng. Arch.; Voivodeship Office for the Protection of Monuments in Wrocław*

**Cytowanie / Citation:** Gryglewska A., Oleś D. Complex of the Former Building Crafts School and the Higher School of Machine Construction in Wrocław: Investigation, Reconstruction and Conservation of Early-Nineteenth-Century Detail and Architectural Ornamentation. *Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation* 2024, 79:102–117

**Otrzymano / Received:** 2.04.2024 • **Zaakceptowano / Accepted:** 15.07.2024

**doi:** 10.48234/WK79CRAFTS

*Praca dopuszczona do druku po recenzjach*

*Article accepted for publishing after reviews*



Ryc. 1. Szkoła Rzemiosł Budowlanych i Wyższa Szkoła Budowy Maszyn – budynki szkoły i domu dyrektorów (obecnie E-1 i E-5 Politechniki Wrocławskiej), 1904; [Archiwum Państwowe we Wrocławiu, sygn. 26776].

Fig. 1. The Building Crafts School and the Higher School of Machine Construction – school and principals' house buildings (present-day E-1 and E-5 buildings of the Wrocław University of Science and Technology), 1904; [Archiwum Państwowe we Wrocławiu, sygn. 26776].

*a priori* wytyczne konserwatorskie i zakres dokumentacji projektowej. I nie jest to w skali całej inwestycji prosty wybór zasady rekonstrukcji, kreacji konserwatorskiej lub konserwacji, lecz działanie pomiędzy skrajnie różnymi doktrynami konserwatorskimi.

Każdy zabytek jest przypadkiem indywidualnym, nośnikiem różnorodnych wartości, podlegającym innym uwarunkowaniom konserwatorskim. W związku z tym nie wypracowano uniwersalnych procedur określających gotowe zasady traktowania dziedzictwa kulturowego [Szmygin 2008, s. 145]. Postępowanie konserwatorskie nie jest też w żaden sposób regulowane przez prawo, a zasady konserwatorsko-restauratorskie określone są przede wszystkim w dokumentach doktrynalnych, mających na celu jedynie formułowanie programów czy też kodyfikację postępowania. Nie mają one statusu obowiązujących norm, mimo to wpływają na uporządkowanie praktyki konserwatorskiej [Szmygin 2015, s. 11]. Do najważniejszych tekstów doktrynalnych należy sporządzona w 1964 r. Karta Wenecka. Podkreśla ona rolę konserwacji i restauracji<sup>4</sup> jako dyscypliny, która „odwołuje się do wszystkich gałęzi nauki i techniki, mogących wnieść wkład do badań i ochrony dziedzictwa architektonicznego” [Postanowienia i uchwały 1966, art. 2, s. 20], a której celem jest zachowanie dla przyszłych pokoleń zarówno jego wartości materialnej, jak i niematerialnej – świadectwa historii [Postanowienia i uchwały 1966, art. 3, s. 20].

Istotną kwestią w zakresie rewaloryzacji zabytku jest ochrona jego autentyczności. W Karcie Weneckiej podkreśla się wyjątkowy charakter zabiegu restauracji, której celem jest „zachowanie i ujawnienie estetycznej i historycznej wartości zabytku”, która „polega na poszanowaniu dawnej substancji i elementów stanowiących autentyczne dokumenty przeszłości” [Postanowie-

tion's outcome depends on discoveries or findings during construction work, financial and human factors, correcting initially assumed conservation guidelines and the scope of design documentation. And it is not, on the scale of the entire project, a simple choice of the principle of reconstruction, conservation design or preservation, but acting between extremely different conservation doctrines.

Each monument is an individual case, a carrier of a diverse range of values, subject to different conservation conditions. As a result, no universal procedures have been developed to define pre-set rules on how cultural heritage should be treated [Szmygin 2008, p. 145]. A conservation procedure is also not regulated by law in any way, and conservation and restoration principles are primarily set out in doctrinal documents, aimed at formulating programs or codifying the procedure. They do not have the status of binding standards, and yet they affect how conservation practice is structured [Szmygin 2015, p. 11]. Among the most important doctrinal texts is the Venice Charter, written in 1964. It emphasizes the role of conservation and restoration<sup>3</sup> as a discipline that “must have recourse to all the sciences and techniques which can contribute to the study and safeguarding of the architectural heritage” [Postanowienia i uchwały 1966, Article 2, p. 20], whose goal is to preserve for future generations both its tangible and intangible value—a testimony to history [Postanowienia i uchwały 1966, Article 3, p. 20].

The protection of a monument's authenticity is an essential matter in revalorization. The Venice Charter highlights the unique nature of the restoration procedure, which aims to “preserve and reveal the aesthetic and historic value of the monument,” which “is based

nia i uchwały 1966, art. 9, s. 20]. Ochrona dziedzictwa wymaga zachowania autentycznej substancji, jej materii, formy oraz funkcji, będących nośnikiem wartości, która powinna pozostać w postaci niezafalszowanej, a „elementy przeznaczone do zastąpienia części brakujących powinny harmonijnie włączać się do całości, odróżniając się zarazem od partii autentycznych, ażeby restauracja nie fałszowała dokumentu sztuki i historii” [Postanowienia i uchwały 1966, art. 12, s. 21].

Problematykę autentyczności zabytku porusza Olgierd Czerner<sup>5</sup>, pisząc w jednym ze swych artykułów: „Autentyzm jako wartość wydaje się wartością sumaryczną, na którą składają się: autentyzm materiału, technologicznej i konstrukcyjnej struktury obiektu, autentyzm funkcji, [...] formy oraz [...] oddziaływania i skojarzeń. Nie wszystkie wymienione elementy mają jednakowe znaczenie. Jeżeli jednak rozważymy wartość autentyczności w stosunku do innych wartości przypisywanych temu samemu obiektowi, to wydaje się, że powinna wystąpić przed innymi, a jako taka mieć wpływ na możliwość zaistnienia i wysokość innych wartości” [Czerner 1974, s. 180–183; Czerner 2004, s. 97–102].

### Historia budowy zespołu szkolnego

Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej od 1968 r. ma siedzibę w zespole budynków dawnej Szkoły Rzemiosł Budowlanych i Wyższej Szkoły Budowy Maszyn przy ul. Prusa 53/55. Ukończony w 1904 kompleks szkolny wyróżniał się wśród wrocławskich inwestycji komunalnych na początku XX w. dużą skalą, bogatą formą i nasyconą symboliką secesyjną dekoracją. Główny gmach (obecnie E-1), składający się z dwóch skrzydeł spiętych wieżą zegarową, stanął przy północnej granicy posesji przy ul. Prusa, dom mieszkalny dla dyrektorów szkół (obecnie E-5) – od zachodu, przy ul. Rozbrat (Bockstraße), parterowy budynek sanitariatów dla uczniów (nieistniejący) – w centralnej części dziedzińca. Laboratorium maszynowe (obecnie E-3) zlokalizowane przy ul. Chemicznej (Bauschulstraße) ukończono w południowej części działki w 1907 r.

Szkoła Rzemiosł Budowlanych kształciła przyszłych mistrzów i techników w prywatnej i publicznej służbie budowlanej w oddziałach budownictwa lądowego (*Hochbau*) i inżynierii (*Tiefbau*), Wyższa Szkoła Budowy Maszyn – techników maszynowych i elektrotechników. Wywodziły się one z utworzonej w 1875 r. Szkoły Przemysłowej (*Gewerbeschule*). Ideę architektury nowej miejskiej inwestycji, jako „olbrzymiej pomocy dydaktycznej do budowania [...] najznakomitszego rodzaju” [Plüddemann 1906, s. 367] dla uczniów, nakreślił architekt miasta Richard Plüddemann (1846–1910). Wykonanie projektu i prowadzenie inwestycji zostały powierzone architektowi magistrackiemu Karlowi Klimmowi (1856–1924). Pracami budowlanymi kierował architekt i mistrz murarski Gustav Haase. Kompleks budynków miał być dla uczniów wzorem doskonałej jakości rzemiosła budowlanego. Gwarantował ją wybór wykonawców w trybie publicznych przetargów, w których brały udział głównie

on respect for original material and authentic documents” [Postanowienia i uchwały 1966, Article 9, p. 20]. The protection of heritage requires the preservation of authentic substance, its matter, form and use, which are carriers of values that should be preserved in an unfalsified form, and “replacements of missing parts must integrate harmoniously with the whole, but at the same time must be distinguishable from the original so that restoration does not falsify the artistic or historic evidence” [Postanowienia i uchwały 1966, Article 12, p. 21].

The issue of the authenticity of the monument is addressed by Olgierd Czerner,<sup>4</sup> who wrote in one of his articles: “Authenticity as a value seems to be a summary value, which consists of the authenticity of material, the technological and technical structure of the building, authenticity of use, [...] form, and [...] influence and associations. Not all these elements are equally significant. However, if we consider the value of authenticity in relation to other values attributed to the same building, it seems that it should be placed before the others, and as such affect the possibility of the existence and level of other values” [Czerner 1974, pp. 180–183; Czerner 2004, pp. 97–102].

### History of the school complex's construction

The Faculty of Architecture of the Wrocław University of Science and Technology has had its headquarters in the complex of buildings of the former Building Crafts School and the Higher School of Machine Construction at 53/55 Prusa Street since 1968. Completed in 1904, the school complex stood out among Wrocław's early-twentieth-century municipal buildings due to its large scale, rich form and Art Nouveau decoration, saturated with symbolism. The main building (now E-1), which consists of two wings linked by a clock tower, was placed at the northern boundary of the property on Prusa Street, while the residence for school principals (now building E-5)—to the west, was placed on Rozbrat Street (Bockstraße), and the one-story sanitary building for students (which no longer exists)—in the central part of the courtyard. The machine laboratory (now E-3) on Chemiczna Street (Bauschulstraße) was completed in the southern part of the plot in 1907.

The Building Crafts School trained future master craftsmen and technicians in the private and public construction service in the departments of structural engineering (*Hochbau*) and civil engineering (*Tiefbau*), the Higher School of Machine Construction trained machine and electrical technicians. They originated from the Trade School (*Gewerbeschule*), established in 1875. The idea of the architecture of the new municipal project, as a “tremendous teaching aid for building [...] of the most excellent kind” [Plüddemann 1906, p. 367] for students, was outlined by city architect Richard Plüddemann (1846–1910). The design and management of the project were entrusted to magistrate architect Karl Klimm (1856–1924). The construction work was directed by architect and master mason Gustav Haase. The



renomowane wrocławskie firmy, a oprócz wyceny, ważnym kryterium było ich doświadczenie. W zamkniętym przetargu wybierano tylko wysoko wyspecjalizowane przedsiębiorstwa, np. wykonujące skomplikowane konstrukcje, posługujące się opatentowanymi technologiami, lub artystów zaproszonych do wykonania dekoracji [Breslauer Bürgerbuch 1911, s. 11–15].

Prace murarskie prowadziła m.in. firma Hermanna Flecka, architekta i mistrza murarskiego. Nowoczesne żelbetowe stropy zostały zrealizowane przez przedsiębiorstwo braci Huber. Prace rzeźbiarskie na elewacji i we wnętrzu budynku głównego szkoły powierzono rzeźbiarzom i mistrzom kamieniarskim Wilhelmowi Künzelowi i Carlowi Hillerowi (Künzel u. Hiller), a w domu dyrektorów – firmie Zeidler & Wimmel z Bolesławca. Zakłady stolarskie to Gebrüder Bauer – dostawcy dworów cesarskiego i królewskiego (stolarza okienna) i J.[ulius] Glier (drzwi, wystrój auli). Wykonawcy prac ślusarskich i kowalskich to m.in. przedsiębiorstwa Gustav Trelenberg (schody) i A. G. Meinecke (kratki drzwi i okien, balustrady). Autorem wystroju malarskiego wnętrza budynku szkoły był malarz dekorator Edmund Görtz, natomiast auli – Hans Rumsch, malarz dworski. Witraże auli powstały w pracowni profesora Alexandra Linnemanna, autora witraży wielu niemieckich katedr, wykonane prawdopodobnie przez jego syna Ottona. Posadzki i okładziny ścienne z terazzo są dziełem drezdeńskiej firmy Giacomina de Michiel [Gryglewska 2012, s. 1145–1153].

### Przebieg rewaloryzacji Kampusu E

W 2010 r. rozpoczął się poprzedzony badaniami historycznymi i architektonicznymi oraz konserwatorskimi<sup>6</sup> proces rewaloryzacji Kampusu E. W latach 2010–2011 wykonano remont więźby dachowej i wymianę pokrycia dachu budynku E-1<sup>7</sup>, w latach 2011–2013 – remont elewacji, polegający m.in. na wymianie tynków i konserwacji detali z piaskowca<sup>8</sup>. W 2014 rozpoczął się kapitalny remont dawnego domu dyrektorów E-5<sup>9</sup>, w 2015 – przebudowa dawnego laboratorium maszynowego E-3 na bibliotekę wydziałową<sup>10</sup> (oba zakończone w roku 2016). W 2015 w budynku E-1 przeprowadzono wymianę okien i renowację części zabytkowej stolarstwa okiennej korytarzy i klatek schodowych<sup>11</sup>. W 2017 rozpoczęto jego kompleksowy remont z przebudową, zakończony na początku roku 2019. Ujęte wówczas w dokumentacji projektowej prace konserwatorskie zrealizowano tylko w niewielkim zakresie<sup>12</sup>.

#### Budynek E-1 – pokrycie dachu

Dwukrotny remont dachu (po 1945 i w latach 90. XX w.) polegał na przełożeniu i uzupełnieniu oryginalnej szklawicy, ryflowanej, brązowej dachówki karpiołki kładzonej na zaprawie wapiennej. Z tego powodu do współczesności zachowały się dachówki w większości uszkodzone, w niepełnym asortymencie, w ilości stanowiącej ok. 25% powierzchni pokrycia dachu. Podczas prac rozbiórkowych odnaleziono na dachu

building complex was to be a model of perfection in construction craftsmanship for students. This was to be ensured by the selection of contractors through public tenders, in which mainly reputable Wrocław companies took part, and in addition to pricing, experience was likewise a significant criterion. Only highly specialized companies, such as those that built complex structures or used patented technologies, or artists invited to make decorations, were selected in a closed bidding procedure [Breslauer Bürgerbuch 1911, pp. 11–15].

The masonry work was performed by, among others, the company of Hermann Fleck, an architect and master mason. The modern reinforced concrete ceilings were built by the Huber Brothers company. The sculptural work on the facade and interior of the school's main building was entrusted to sculptors and master masons Wilhelm Künzel and Carl Hiller (Künzel u. Hiller), and in the principals' house to the Zeidler & Wimmel company from Bolesławiec. The carpentry companies were Gebrüder Bauer—suppliers to the imperial and royal courts (window frames) and J.[ulius] Glier (doors, main hall décor). Contractors for iron and smithed fittings included the companies Gustav Trelenberg (stairs) and A.G. Meinecke (door and window grates, balustrades). The author of the interior painterly decorations of the school building was decorative painter Edmund Görtz, while the auditorium was designed by Hans Rumsch, a court painter. The stained-glass windows of the main hall were created in the studio of Professor Alexander Linnemann, the author of stained-glass windows for many German cathedrals, and probably made by his son Otto. The terrazzo floors and wall cladding were the work of the Dresden-based company of Giacomo de Michiel [Gryglewska 2012, pp. 1145–1153].

### The course of the revalorization of Campus E

In 2010, the process of revalorization of Campus E began, and was preceded by a historical, architectural and conservation investigation.<sup>5</sup> In the years 2010–2011, the roof truss was repaired and the roofing of building E-1 was replaced,<sup>6</sup> and in the years 2011–2013, the facade was renovated, including replacement of plaster and conservation of sandstone details.<sup>7</sup> In 2014, the major renovation of the former E-5 principals' house began,<sup>8</sup> and in 2015—so did the adaptation of the former E-3 machine laboratory into a faculty library<sup>9</sup> (both completed in 2016). In 2015, building E-1 had some of its windows replaced and its historical corridor and stairwell windows were renovated.<sup>10</sup> In 2017, the building's comprehensive renovation with reconstruction began, and was completed in early 2019. The restoration work included in the design documentation at the time was performed only to a small extent.<sup>11</sup>

#### Building E-1 – roofing

The two instances when the roof was repaired (after 1945 and in the 1990s) consisted of repositioning and



Ryc. 2. Fragment fasady budynku E-1 w 1904 [Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, sygn. 1168]; stan przed remontem w 2008; stan po remoncie elewacji i dachu w 2015; fot. współczesne A. Gryglewska.

Fig. 2. A fragment of the facade of building E-1 in as seen in 1904 [Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, sign. 1168]; condition before renovation of 2008; condition after renovation of facade and roof in 2015; contemporary photo by A. Gryglewska.

i poddaszu tylko niewielką liczbę oryginalnych gąsiorów i ich zakończeń, pojedyncze dachówki szczytowe z lukarn, klinowe do wykonania koszy, niewielką ilość dachówki wieżowej, jedną płytkę z ciemnoszarego łupka, którym pokryte były boki lukarn, a także fragment pokrycia z dachówki szklanej (została ponownie zamontowana na dachu). Potwierdzono słuszność przyjętej w założeniach projektowych zasady wymiany całego pokrycia dachu i możliwość zastosowania zbliżonych do pierwotnych materiałów, kolorystyki, form detali, metod krycia („podwójnie w koronkę”, „w łuskę”). Doprecyzowano kolor angoby pokrywającej ceramiczną dachówkę i łupka oraz różnorodność ceramicznych detali. Opierzenia, rynny osłonięte atyką z blachy falistej i rury spustowe zostały odtworzone w pierwotnej formie. Ze względów technicznych do wykonania opierzeń i systemu odwodnienia użyto blachy miedzianej (zamiast pierwotnej cynkowej lub stalowej ocynkowanej, malowanej w kolorze rudoczerwonym i czarnym). Nie wykonano też zaokrąglonych koszy z dachówki klinowej. Szpice z blachy miedzianej nad wieżami i wieżyczkami wentylacyjnymi zostały poddane konserwacji, dwa zrekonstruowano (nad wieżyczką wentylacyjną od strony ul. Rozbrat i w formie kwiatu – nad daszkiem od strony ul. Prusa). Przywrócono na podstawie historycznej dokumentacji oryginalny kształt i kamienną okładzinę kominą przy wieży zegarowej w miejscu wymurowanego z cegły w latach 70. XX w., wieżyczkę wentylacyjną nad aulą, a nawet powiązany z lokalizacją wież i kominów układ instalacji odgromowej z 1904 r. (ryc. 2).

replenishing the original glazed, fluted brown beaver tail tile laid in lime mortar. For this reason, mostly damaged tiles, in an incomplete range, have survived to the present day, in an amount representing about 25% of the roofing area. During dismantlement works, only a small number of original ridge tiles and their ends were found on the roof and in the attic, a few gable tiles from the dormers, wedge-shaped tiles for valleys, a small number of tower tiles, one tile of dark gray slate, with which the sides of the dormers were covered, and a fragment of glass tile roofing (it was reinstalled on the roof). The validity of the principle adopted in the design assumptions, namely to replace the entire roof cladding and the use of materials, colors, forms of detailing, methods of covering (“double running pattern,” “fish scale”) similar to the originals was confirmed. The color of the slip covering the ceramic tiles and slate, as well as the variety of ceramic details, were clarified. Flashing, gutters sheathed in corrugated sheet attics and downpipes were restored in their original form. For technical reasons, the flashing and roof drainage system were made using copper sheeting (instead of the original zinc or galvanized steel, painted in a ruddy red or black color). Rounded, wedge-shaped tile valleys were also not made. The copper sheet metal spires over the towers and ventilation turrets were restored, two were reconstructed (over the ventilation turret on the Rozbrat Street side and in the form of a flower—over the canopy on the Prusa Street side). The original shape and stone cladding of the chimney at

### Budynek E-1 – elewacje

Realizacja remontu elewacji rozpoczęła się w 2011 r. na podstawie projektu z 2008 wykonanego przed badaniami historycznymi i konserwatorskimi oraz sformułowaniem na ich podstawie wniosków. Wymagało to korekty projektu i przetestowania zapraw pod kątem ich faktury i barwy przed przewidywaną wymianą tynków, by uzyskać wygląd jak najbliższy oryginalnemu. Wcześniej wykluczono ich naprawę metodami konserwatorskimi. Przeprowadzono próby restauracji – uzupełnienia i scalenia kolorystycznego fragmentu elewacji, co przy dużych ubytkach powierzchni tynków, spękania, odspojeniu i wypłukaniu zewnętrznej warstwy czesanej, ze śladami korozji biologicznej, przyniosło niezadowolający efekt.

Na elewacjach oryginalnie pokrytych zaprawą wapienną (tzw. „czeskim” tynkiem wapiennym, *Böhmische Kalkmörtel*) z niewielką domieszką cementu portlandzkiego<sup>13</sup> wymieniono tynki, zachowując identyczny kolor i fakturę czesanej, barwionej w masie zaprawy konserwatorskiej na bazie wapienno-cementowej (w wierzchniej warstwie KEIM Universalputz z dodatkiem pigmentów mineralnych). Odtworzono wzór poziomych pasów, przypominających kamienne ciosy i kontynuujących podziały kamieniarki na elewacjach. Oryginalny tynk (świadek dawnej techniki), oczyszczony i scalony kolorystycznie z elewacją, zachowano na południowej elewacji wieży zegarowej.

Poddano naprawie i konserwacji elementy z piaskowca oraz uzupełniono ubytki gzymsu koronującego, nadproży i filarów międzyokiennych. Ubytki były uzupełniane metodą flekowania, w mniejszym zakresie – kitowania. Zostały odsłonięte, oczyszczone lub zrekonstruowane niemieckie napisy na elewacji północnej (od strony ul. Prusa).

Architektura gmachu szkoły zawodowej otrzymała na początku XX w. starannie opracowany wystrój elewacji i wnętrza, z powściągliwą, secesyjną dekoracją rzeźbiarską i malarską. Była przykładem wprowadzenia w życie artystycznego wychowania młodzieży (*Kunsterziehung*), idei niemieckiej pedagogiki na przełomie XIX i XX w. Dekoracja rzeźbiarska na elewacji frontowej prezentowała tematykę państwa, miasta, rzemiosł i szkolnych przedmiotów wykładowych, informując w ten sposób o znajdującej się we wnętrzu instytucji i jej przynależności, latach budowy i funkcji budynku. Uzupełniały ją wykute w kamieniu przez artystę rzeźbiarza napisy, mówiące o specjalności i usytuowaniu szkół w budynku, umieszczone na tle gałązek sosny, liści dębu, buku, bluszczu, kwiatów i liści kasztanowca, motywów niosących symbolikę siły, zdrowia i cnót. Inskrypcje te z różnorodną „starannością”, mozołem i poniesionymi kosztami zostały zniszczone w latach powojennych (prawdopodobnie w 1948), gdy celem polityki nowego państwa polskiego stało się wyparcie niemieckiej przeszłości miasta. Napisy były skuwane aż do ornamentalnego tła, starannie tynkowane po pokryciu niszczącą kamień cementową „obrzutką”, czasem tylko zakryte lekką, wapienną zaprawą. Metody te i stan zachowania

the clock tower were reconstructed based on historical documentation, in place of one that was built in brick in the 1970s, the ventilation turret above the auditorium, and even the lightning protection system from 1904, which is related to the location of the towers and chimneys (Fig. 2).

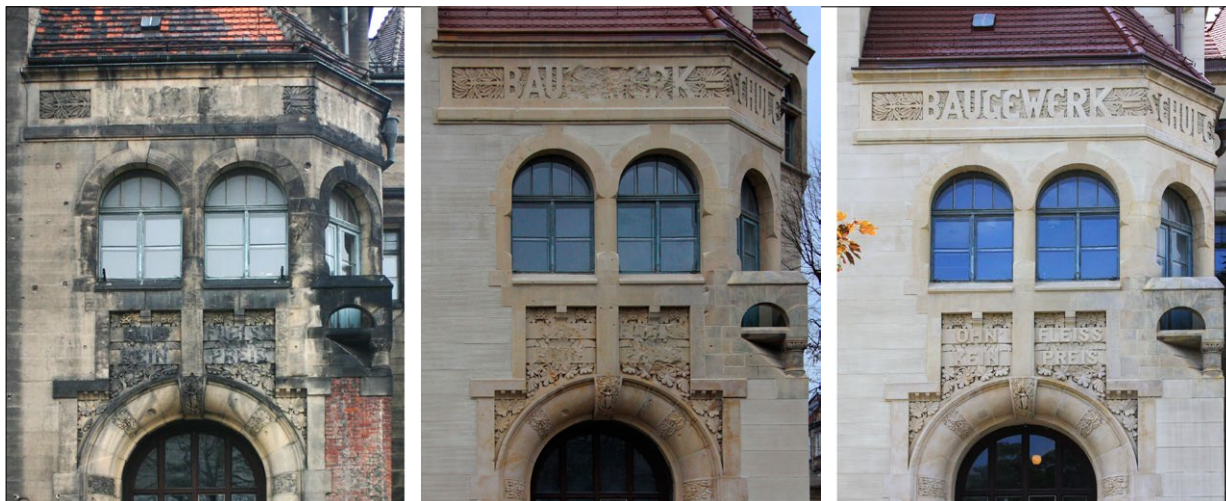
### Building E-1 – facades

Facade renovation works commenced in 2011, based on a 2008 design documentation prepared before the historical and conservation investigation and the formulation of guidelines on their basis. This required revising the design and testing the mortars for texture and color before the planned plaster replacement to ensure an appearance as close to the original as possible. Plaster repair using conservation method had been ruled out earlier. Restoration attempts were made—to fill in and blend a fragment of the facade in terms of color, which, in the face of significant damage to plastered surfaces, cracks, delamination and the washing out of the external textured plaster, with traces of biological corrosion, produced unsatisfactory results.

On facades originally covered with lime mortar (so-called “Bohemian” lime plaster, *Böhmische Kalkmörtel*) with a small admixture of Portland cement,<sup>12</sup> the plasters were replaced, maintaining an identical color and texture of the combed, integrally colored, lime-cement-based conservation mortar (top layer of KEIM Universalputz with mineral pigment additives). The pattern of horizontal strips which resemble stone blocks and continue the divisions of stonework on the facades, was recreated. The original plaster (a testament to the old technique), cleaned and merged in color with the facade, was preserved on the southern facade of the clock tower.

Sandstone elements were repaired and preserved, and damage in the crown cornice, lintels and inter-window pillars were restored. Defects were filled by plugging, and to a lesser extent by puttying. German inscriptions on the northern facade (from Prusa Street) were uncovered, cleaned or reconstructed.

The architecture of the vocational school building received a carefully crafted facade and interior design in the early twentieth century, with a modest Art Nouveau sculptural and painting decoration. It was an example of the implementation of artistic education of youth (*Kunsterziehung*), an idea of German pedagogy from the late nineteenth and early twentieth centuries. The sculptural decoration on the front facade presented themes of the state, the city, crafts and school subjects taught, thus informing about the institution inside and its affiliation, the years of construction and the building’s form of use. It was complemented by inscriptions carved in stone by a sculptor, stating the specialty and location of the schools in the building, placed against a background of pine branches, oak leaves, beech leaves, ivy, flowers and chestnut leaves, motifs carrying the symbolism of strength, health and virtues. These inscriptions, with varying degrees of



Ryc. 3. Portal dawnego wejścia do Szkoły Rzemiosł Budowlanych – stan napisów i dekoracji rzeźbiarskiej w 2008 (napisy skute i zatarte zaprawą ok. 1948); stan w 2011 (napisy po oczyszczeniu); stan w 2012 (po rekonstrukcji liter); fot. A. Gryglewska.

Fig. 3. The portal of the former entrance to the Building Crafts School – condition of inscriptions and sculptural decoration in 2008 (inscriptions hacked away and covered with mortar around 1948); condition in 2011 (inscriptions after cleaning); condition in 2012 (after letter reconstruction); photo by A. Gryglewska.

dekoracji zostały rozpoznane w 2011 r. podczas prac przy konserwacji kamiennych detali. Projekt remontu elewacji opierał się na założeniu, że inskrypcje się nie zachowały, i zawierał zapis o rekonstrukcji liter z odlewów. Te natomiast były uszkodzone w różnym stopniu i stanowiły dowód wydarzeń historycznych, jakie miały miejsce we Wrocławiu po 1945. Z punktu widzenia zasad praktyki konserwatorskiej zgodnych z dokumentami doktrynalnymi, takimi jak Karta Wenecka czy Karta ICOMOS [Karta ICOMOS 2003], relief jako dzieło artysty nie powinien być rekonstruowany<sup>14</sup>. Konsultacje z urzędem Miejskiego Konserwatora Zabytków i dyskusje akademickie nie przyniosły jednoznacznego rozstrzygnięcia, skute litery zostały odtworzone wiosną 2012 r. Zamiast zakładanych w projekcie odlewów wykonano litery z piaskowca dobranego do tła i wklejono w zachowaną kompozycję po wyrównaniu podłoża. Została zrekonstruowana w całości sentencja „OHN’ FLEISS KEIN PREIS” (poza oryginalnym apostrofem) i kilka liter ze znajdującego się nad nią napisu „BAUGEWERK =SCHULE” (ryc. 3).

#### Budynek E-1 – wnętrza

Maksyma „Bez pracy nie ma kołaczy”, ozdobiona kwiatami kasztanowca i dzięciołem, wieńczyła nieistniejące dziś wejście do dawnej Szkoły Rzemiosł Budowlanych od strony ul. Bolesława Prusa. Uczeń szkoły, po przejściu biegu schodów na osi wejścia, był motywowany kolejnym napisem w holu: „EIN TÜCHTIG GEWERKE DES VOLKES STÄRKE” („Zdolny rzemieślnik siłą narodu”) umieszczonym wśród zwojów wstęgi. Sentencja pojawiła się wcześniej w dokumentacji niezrealizowanego projektu wystroju auli Hansa Rumscha [Archiwum Państwowe we Wrocławiu, sygn. 18936] i tu ją skrzętnie wykorzystano. Napis ten, wykonany (wycięty) w zaprawie, został poddany konser-

“thoroughness,” labor and expense, were destroyed in the postwar years (probably in 1948), when the goal of the policy of the new Polish state became to expunge the city’s German past. The inscriptions were chiseled down to the ornamental background, then carefully plastered after being covered with a stone-damaging cement scratch coat, and sometimes merely covered with light, lime mortar. These methods and the state of preservation of the decoration were identified in 2011 during work on the restoration of the stone details. The facade restoration design documentation was based on the assumption that the inscriptions had not survived, and included a provision to reconstruct the letters from castings. These, however, were damaged to varying degrees and provided evidence of historical events that took place in Wrocław after 1945. By principle of conservation practice as stipulated in doctrinal documents such as the Venice Charter and the ICOMOS Charter [Karta ICOMOS 2003], the relief, as a work of an artist, should not be reconstructed.<sup>13</sup> Consultations with the office of the Municipal Conservation Officer and academic discussions did not produce a conclusive solution, and the letters that had previously been hacked away were reconstructed in the spring of 2012. Instead of the casts assumed in the design documentation, the letters were made of sandstone matched to the background and glued into the preserved composition after leveling the base. The phrase “OHN’ FLEISS KEIN PREIS” (except for the original apostrophe) and a few letters from the “BAUGEWERK =SCHULE” inscription above it were reconstructed in full (Fig. 3).

#### Building E-1 – interiors

The maxim “No work, no pay,” decorated with chestnut blossoms and a woodpecker, crowned no-longer-existing entrance to the former Building Crafts School



Ryc. 4. Wykonane w zaprawie reliefy z sentencjami odsłonięte na korytarzu I piętra i w holu na parterze budynku E-1 po ukończeniu prac konserwatorskich w styczniu 2019; fot. D. Oleś.

Fig. 4. Mortar reliefs with the maxims uncovered in the corridor of the second floor and in the lobby on the first floor of building E-1 after restoration work was completed in January 2019; photo by D. Oleś.

wacji w latach 2017–2019 w trakcie prac remontowych we wnętrzach gmachu szkoły (ryc. 4). Dwa podobne napisy wykonane metodami sztukatorskimi, znajdujące się na gurtach sklepienia na korytarzu I piętra, zostały również oczyszczone z wtórnie użytej zaprawy i farb. Prace konserwatorskie polegały na wzmocnieniu powierzchni roztworem paraloиду, podklejeniu, uzupełnieniu ubytków i delikatnym scaleniu farbą laserunkową. Lokalizacja sentencji „LEBE UM ZU LERNEN, LERNE UM ZU LEBEN” („Żyj, by się uczyć, ucz się, by żyć”) była znana od 2009 r., natomiast kolejny napis (naprzeciwko) okazał się niespodzianką. „WER FEST GEGRUEND'T FUERCHT KEINEN WIND” („Kto ma mocne fundamenty, nie obawia się wiatru”) – ta maksyma niosła uczniom przekaz o podwójnym znaczeniu, dotyczącym zarówno „sztuki budowania”, jak i budowania życia zgodnie z tradycją chrześcijańską<sup>15</sup>. Została odkryta „dzięki” wykonaniu bruzdowania pod przewody elektryczne przez kluczowe do odczytania reliefu litery.

Nieliczne prace konserwatorskie z przełomu lat 2018 i 2019 objęły również konserwację reliefu w holu przed aulą na III piętrze. Odlana przez sztukatorów gipsowa replika dekoracji z wyburzanego domu przy ul. Ruskiej 62 we Wrocławiu, przedstawiająca sztukę budowania w stylu antycznym, pasowała tematycznie

on the side of Bolesława Prusa Street. The school's students, after walking up a flight of stairs on the axis of the entrance, were motivated by another sign in the lobby: „EIN TUCHTIG GEWERKE DES VOLKES STÄRKE” („A capable craftsman is the strength of the nation”) placed among the scroll's folds. The sentence appeared earlier in the documentation of Hans Rumsch's unbuilt design for the auditorium's decoration [Archiwum Państwowe we Wrocławiu, sign. 18936], and here it was used meticulously. This inscription, made (cut) in mortar, was subjected to conservation in the years 2017–2019 during renovation work on the interior of the school building (Fig. 4). Two similar inscriptions made using stucco methods, located on the vault's transverse arches in the second-floor corridor, were also stripped of non-original mortar and paint. The conservation work consisted of reinforcing the surface with a paraloid solution, underpainting, repairing damage and gentle consolidation with glaze paint. The location of the maxim „LEBE UM ZU LERNEN, LERNE UM ZU LEBEN” („Live to learn, learn to live”) had been known since 2009, while the other inscription (opposite the first) came as a surprise. „WER FEST GEGRUEND'T FUERCHT KEINEN WIND” („Whoever has a firm foundation does not fear the wind”)—this maxim carried a message to the students with a double meaning,



Ryc. 5. Gipsowa replika reliefu z wyburzonego domu przy ul. Ruskiej 62 na III piętrze budynku E-1 po pracach konserwatorskich w grudniu 2018, 2019; fot. D. Oleś.

Fig. 5. A plaster replica of the relief from the demolished house at 62 Ruska Street on the fourth floor of building E-1, after conservation work in December 2018, 2019; photo by D. Oleś.

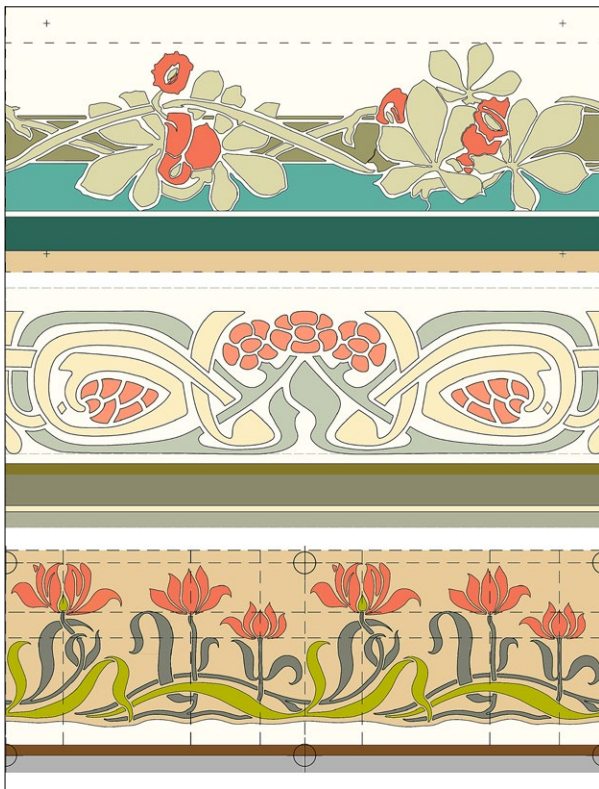
do specjalności szkoły. W 1904 r. została tu zamocowana i ujęta w nową ramę z napisem informującym o jej historii. W czasie montażu znajdującego się powyżej okna rama uległa uszkodzeniu, co zmusiło inwestora do przeprowadzenia prac naprawczych i konserwatorskich. Relief i napisy oczyszczono. Odlew, pokryty wieloma warstwami farby, musiał być po oczyszczeniu punktowo uzupełniony i wygładzony, następnie pomalowany kryjącą farbą z naniesieniem, jak w oryginale, ciemnego retuszu naśladowującego stary kamień, co uczyniło relief. Napis uzupełniono i pomalowano, a najlepiej zachowane miejsce z wyrazem GESETZT zostało jedynie zabezpieczone paraloidem jako świadek (ryc. 5). Zatem w przypadku dekoracji sztukatorskich zastosowano różne metody konserwacji w zależności od ich stanu, mniej lub bardziej ingerujące w zachowane dzieło.

Podczas prac remontowych we wnętrzu wykonano rekonstrukcję pierwotnej kolorystyki holów zachodniego skrzydła budynku. Uzupełnienie badań stratygraficznych z 2009 r., rozpoznanie zasad kompozycji kolorystycznej, również na podstawie zachowanej ikonografii i historycznych opisów technicznych, pozwoliły na rekonstrukcję kolorów ścian i sklepień po wzmocnieniu ich powierzchni i nałożeniu cienkowarstwowej szpachli wapiennej. Nie odtworzono przewidzianych w projekcie konserwatorskim wielobarwnych fryzów szablonowych nad lamperiami (z powodu braku środków). Lamperie zostały zakończone tylko ciemniejszym paskiem będącym podstawą ornamentu, a zachowane fragmenty oryginalnego fryzu – zabezpieczone. Na granicy kolorów, pod kamiennymi wspornikami wykonano pionowe pasy w kolorze piaskowca. Pastelowe odcienie złamanych bieli, kości słoniowej, bladego różu, oliwkowych i szmaragdowych zieleni wpisały się w gamę kolorystyczną użytego w budynku kamienia – piaskowca w kolorach od białego, przez

concerning both the “art of building” and building a life in accordance with Christian tradition.<sup>14</sup> It was discovered “thanks” to the making of grooves for electrical wires through the key letters for reading the relief, thus damaging them.

A small number of restoration works towards the end of 2018 and in the beginning of 2019 also included the conservation of a relief in the lobby in front of the auditorium on the fourth floor. The gypsum replica of the decoration from a now-demolished house on 62 Ruska Street in Wrocław that the stucco artists cast presented the art of building in the ancient style, and was seen as thematically fitting the school’s specialization. In 1904, it was fixed here and placed in a new frame with an inscription telling its history. During the installation of the window above, the frame was damaged, forcing the project owner to carry out repair and maintenance work. The relief and inscriptions were cleaned. The cast, covered with many layers of paint, had to be spot-filled and smoothed after cleaning, then painted with opaque paint with the application, as in the original, of a dark retouch to mimic old stone, which made the relief more legible. The inscription was completed and painted, and the best-preserved spot with the word GESETZT was only secured with a paraloid as a an original trace (Fig. 5). Therefore, for stucco decorations, different methods of conservation were applied depending on their condition, with varying degrees of invasiveness.

During the renovation work on the interior, the original color scheme of the halls of the west wing of the building was reconstructed. A supplementation of the 2009 stratigraphic survey, the identification of color composition precepts, also on the basis of preserved iconography and historical technical documentation, made it possible to reconstruct the colors of the walls and vaults after reinforcing their surfaces and applying



Ryc. 6. Rekonstrukcje fryzów nad lamperiami na podstawie zachowanych reliktyw – od góry: fryzy na parterze holu i na korytarzu II piętra budynku E-1, projekt rekonstrukcji fryzu klatki schodowej na podstawie zachowanych reliktyw w budynku E-5 (dawny dom dyrektorów, „tołpówka”); oprac. A. Gryglewska, A. Witkowska, D. Oleś, M. Rusnak.

Fig. 6. Reconstructions of friezes above the dado on the basis of preserved relics – from above: friezes on the first floor of the lobby and on the corridor of the third floor of building E-1, reconstruction design of the frieze of the staircase on the basis of preserved relics in building E-5 (former principals' house, "tołpówka"); by A. Gryglewska, A. Witkowska, D. Oleś, M. Rusnak.

beżowy, pomarańczowy po czerwony, granitu strzelińskiego i barwionego terazzo.

Forma fryzów znana była z fotografii z 1904 r. Podczas badań i prac remontowych od 2010 r. były wykonywane kopie i dokumentacja fotograficzna ich reliktyw, co umożliwiło rysunkową rekonstrukcję modułów fryzów na parterze i II piętrze budynku (ryc. 6). Dzięki badaniom konserwatorskich udało się odnaleźć fragment fryzu na parterze, wykonany wyjątkowo techniką olejną (ryc. 7), i ornament na II piętrze, pod ościeżnicą drzwi na korytarzu (zamontowanych ok. 1910), wykonany farbą klejową, bardzo delikatny i osypujący się. Został on wyeksponowany dzięki przesunięciu drzwi, uzupełniony i zabezpieczony. W czasie prowadzonych do początku 2019 r. prac nie poddano konserwacji kamiennych elementów konstrukcji klatek schodowych, stopni schodów, kolumn, żelaznych i kamiennych balustrad, powierzchni posadzek i okładzin ściennych z terazzo. Nie udało się też ukończyć rozpoczętej renowacji zażytkowej stolarki drzwiowej. Prac konserwatorskich nie wykonano w obrębie odkrytego w ostatniej fazie



Ryc. 7. Świadek fryzu w holu na parterze budynku E-1 po konserwacji ukończonej w styczniu 2019; fot. D. Oleś.

Fig. 7. Preserved original fragment of the frieze in the lobby on the first floor of building E-1 after conservation completed in January 2019; photo by D. Oleś.

a thin layer of lime putty. The multicolored stenciled friezes over the dado featured in the conservation design documentation were not restored (due to lack of funds). The dado was finished only with a darker strip that is the base of the ornament, and the preserved parts of the original frieze were protected. At the edge of the colors, underneath stone cantilevers, vertical strips in the color of sandstone were made. Pastel shades of off-whites, ivory, pale pink, olive and emerald greens were in keeping with the range of colors of the stone used in the building—sandstone in colors ranging from white to beige, orange to red, Strzelin granite and tinted terazzo.

The form of the friezes was known from a 1904 photograph. During the research and renovation work that began in 2010, copies and photographic documentation of their relics were made, which enabled the graphical reconstruction of the frieze modules on the first and third floors of the building (Fig. 6). The conservation investigation led to the finding a fragment of the frieze on the first floor, made, as an exception, in oil (Fig. 7), and an ornament on the third floor, under the door frame in the corridor (installed around 1910), made with distemper paint, very delicate and crumbling. It was exposed by moving the door, repaired and secured. During the works carried out before the beginning of 2019, the stone structural elements of the stairwells, stair treads, columns, iron and stone balustrades, and terrazzo floors and wall cladding were not subjected to conservation. The restoration of the historic doors, although initiated, was not completed. Conservation work was not done on the broad strip of frieze in sepia tones, with a carline leaf and flower motif that had been discovered in the last phase of the renovation (Fig. 8). The scope of the project and conservation work did not include the interior of the auditorium with its painting and woodcarving decoration.

#### Building E-5 – former principals' house

The residential building, slightly damaged in 1945 (within the attic section), inhabited by Professor Stanisław Tołpa after its repair, became the seat of the Chair of Botany of the Academy of Agriculture in the



Ryc. 8. Fryz malowany w kolorze sepia z motywem dziewięcisiła, odkryty podczas prac malarskich w latach 2018–2019 na ścianie klatki schodowej przy auli w budynku E-1, 2019; fot. A. Gryglewska.

*Fig. 8. Frieze painted in sepia color with a carline motif, discovered during painting work in the years 2018–2019 on the wall of the staircase next to the auditorium in building E-1, 2019; photo by A. Gryglewska.*

remontu, na ścianie klatki schodowej przy auli, malowanego w odcieniach sepia szerokiego pasa fryzu z motywem kwiatu i liści dziewięcisiła (ryc. 8). Zakres projektu i prac konserwatorskich nie objął wnętrza auli z jej dekoracją malarską i snycerską.

#### Budynek E-5 – dawny dom dyrektorów

Budynek mieszkalny, nieznacznie uszkodzony w 1945 r. (w obrębie poddasza), po odbudowie zamieszkały przez profesora Stanisława Tołpę, stał się w latach 70. XX w. siedzibą Katedry Botaniki Akademii Rolniczej i miejscem prowadzenia badań nad właściwościami torfu. Jego przebudowa na laboratorium spowodowała naruszenie konstrukcji (uszkodzone stropy Kleina), izolacji, doprowadziła do zawilgocenia budynku. Zakres prac remontowych z lat 2014–2016 obejmował całkowitą wymianę pokrycia dachu z rekonstrukcją kominów, opierzeń i systemu odwodnienia, wykonanie nowych tynków, uzupełnienie ubytków i naprawę elementów kamiennych, z zachowaniem metod i materiałów ustalonych przy remoncie elewacji i pokrycia dachu budynku E-1. Spod zaprawy odsłonięto napis informujący o roku ukończenia budowy. Poddano renowacji niemal 100% zabytkowych okien (z rekonstrukcją drewnianych rolet) i drzwi (ryc. 9).

Prace w obrębie zabytkowej klatki schodowej polegały na naprawieniu, oczyszczeniu z nawarstwień farby i pomalowaniu w oryginalnym kolorze wykonanych z żelaza elementów konstrukcji biegów. Zachowane zabytkowe dębowe stopnie i bukowe balustrady po oczyszczeniu i uzupełnieniu ubytków utrzymano w naturalnej kolorystyce na podstawie badań mikroskopowych powłok malarskich. Balustrady podwyższono zgodnie ze współczesnymi normami. Ujęta w kosztorysie projektu remontu i przebudowy domu rekonstrukcja pierwotnej

1970s and a place where the properties of peat were studied. Its adaptive reuse as a laboratory led to damage to its structure (Klein ceilings), and insulation, and led to the building becoming damp. The scope of the renovation work done in the years 2014–2016 included the complete replacement of the roof covering with the reconstruction of chimneys, flashing and the drainage system, the laying of new plasters, the repair and infilling of stone elements, while maintaining the methods and materials set for the renovation of the facade and roofing of building E-1. An inscription that informed about the building's completion year was uncovered from beneath a layer of mortar. Almost 100% of the historic windows (with reconstruction of wooden roller blinds) and doors were renovated (Fig. 9).

The work on the historic staircase consisted of repairing, stripping paint buildup from and painting over the stair run structural elements in their original colors. The preserved historic oak treads and beech balustrades, after cleaning and restoration, were kept in their natural colors based on microscopic examination of paint coatings. The balustrades were raised in accordance with contemporary standards. The reconstruction of the original color scheme of the stairwell's walls that had been included in the project's bill of costs was performed, apart from the multicolored stencil frieze above the dado, known from early-twentieth-century iconography. The thorough renovation of the building after the First World War, probably with the use of lye on the walls, led to it becoming completely washed away save for the strip crowning the dado. It was not possible to uncover traces either during stratigraphic studies or during renovation work.





Ryc. 9. Fragment elewacji zachodniej budynku E-5 w 1904 [Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, sygn. 1167]; stan po zakończeniu prac remontowych w 2016; fot. współczesna A. Gryglewska.

Fig. 9. Fragment of the west facade of building E-5 in 1904. [Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, sign. 1167]; state after completion of renovation works in 2016; contemporary photo by A. Gryglewska.

kolorystyki ścian klatki schodowej została wykonana poza wielobarwnym szablony fryzem nad lampierią, znanym z ikonografii z początku XX w. Gruntowny remont budynku po I wojnie światowej, prawdopodobnie z zastosowaniem ługowania ścian, doprowadził do jego całkowitego zmycia, poza paskiem kończącym lampierię. Nie udało się odkryć śladów ani podczas badań stratygraficznych, ani w czasie prac remontowych.

Odnalezienie na ścianie pokoju na I piętrze próbek użycia różnych szablonów dało szansę na odtworzenie fryzu z epoki na zasadzie analogii, z dużym prawdopodobieństwem autorstwa malarza-dekoratora Edmunda Görtza (ryc. 10). Wybrano fryz z tulipanami, najbliższy formie i wielkości oryginalnego. Jego barwy zostały zaprojektowane w kontekście potwierdzonych badaniami kolorów ścian. Był to jedyny przypadek kreacji konserwatorskiej podczas prowadzonych prac.

#### Budynek E-3 – dawne laboratorium maszynowe

Budynek laboratorium maszynowego służył uczniom Szkoły Budowy Maszyn. Odbywały się w nim zajęcia

The discovery of attempts to use various stencils on the wall of a second-floor room provided an opportunity to recreate a period frieze based on analogy, with the author being most probably painter and decorator Edmund Görtz (Fig. 10). A frieze with tulips was selected, the closest in form and size to the original. Its colors were designed in the context of colors confirmed via paint layer stratigraphy studies. This was the only case of a conservation creation during the project.

#### Building E-3 – former machine laboratory

The machine laboratory building was used by students of the Higher School of Machine Construction. It hosted shop classes using machining tools, lathes, and steam-powered milling machines. It consisted of several masses, varying in size, shape and use, such as a pump house with a water tower, a machine hall, a steam boiler room and a machining tool hall. With around 75% of it destroyed during the Easter bombing raids of 1945, it was partially rebuilt in the 1960s in a simplified form,



Ryc. 10. Próby użycia szablonów do wykonania fryzów z czasu budowy ok. 1903, odkryte w 2015 na ścianie pokoju na I piętrze budynku E-5; fot. A. Witkowska.

Fig. 10. Attempts to use stencils to make friezes from the time of construction circa 1903 discovered in 2015 on the wall of a room on the first floor of building E-5; photo by A. Witkowska.

warsztatowe z wykorzystaniem obrabiarek, tokarek, frezarek z napędem parowym. Składał się z kilku brył, zróżnicowanych pod względem wielkości, kształtu i funkcji, jak: pompownia z wieżą wodną, hala maszyn, kotłownia parowa i hala obrabiarek. Zniszczony w 75% w czasie nalotów wielkanocnych w 1945 r., został częściowo odbudowany w latach 60. w uproszczonej formie, bez wieży wodnej, jako hala warsztatowa Wydziału Łączności. Zlikwidowano wówczas jego dwuspadowy dach, rozebrano górne części szczytów, zwieńczenie wieży, zatynkowano odkute w kamieniu detale i napisy. W latach 2015–2016 zrekonstruowano zarys południowego szczytu i górną część wieży dawnej pompowni (ryc. 11). Została uzupełniona kamieniarka (nakrywy szczytu, narożniki z pinaklami, rzygacz, obramienia okien), wykonano tynki według metody opracowanej dla całego kampusu. Oczyszczono napis z datą budowy i wykonany na cokole wieży granitowy mur typu *opus quadratum* w trzech wariantach boniowania, zróżnicowanych pod względem ukształtowania ciosów, ich faktury i krawędzi, jako prezentacja dla uczniów szkoły budowlanej. Pozostała część bryły budynku otrzymała współczesną formę, przy zachowaniu jej gabarytów, kolorystyki i faktury materiałów historycznych.

### Podsumowanie

Zespół budynków obecnego Kampusu E Politechniki Wrocławskiej jeszcze do niedawna nosił ślady ponadstuletniej eksploatacji, uszkodzeń z końca II wojny światowej i pierwszych lat powojennych. Prowadzona przez ostatnie dziesięciolecie rewaloryzacja pozwoliła wyeksponować jego wartości zabytkowe (oryginalną substancję, jej autentyczną materię i technologię) i przywrócić pierwotny

without a water tower, as a shop hall for the Faculty of Communication. At that time, its gabled roof was removed, the upper parts of the gables and the tower top were demolished, and the details and inscriptions carved in stone were plastered over. In the years 2015–2016, the outline of the southern gable and the upper part of the tower of the former pumping station were reconstructed (Fig. 11). The stonework was repaired (gable caps, corners with pinnacles, a gargoyle, window frames), and plastering was done according to the method developed for the entire campus. The inscription with the date of construction and a granite wall of the *opus quadratum* type made on the tower's base in three variants of rustication, differing in terms of stonework, texture and edges, as a presentation for students of the construction school, were cleaned. The rest of the building's mass was given a contemporary form, while retaining its dimensions, colors and textures of historical materials.

### Conclusions

Until recently, the building complex of the current Campus E of the Wrocław University of Science and Technology bore the marks of more than a century of use, damage from the end of the Second World War and the initial postwar years. The revalorization carried out over the past decade made it possible to expose its historic values (original substance, its authentic matter and technology) and restore the original decoration and appearance of the buildings to the greatest degree possible, but also to adapt it to contemporary needs. The works performed are an example of a complex conservation process that combined



Ryc. 11. Laboratorium maszynowe (obecnie E-3, Biblioteka Architektury Politechniki Wrocławskiej) ok. 1907 [Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, sygn. 818] oraz po częściowej rekonstrukcji w latach 2015–2016, 2017; fot. A. Gryglewska.

Fig. 11. Machine laboratory (present-day E-3, Library of Architecture of the Wrocław University of Science and Technology) ca. 1907. [Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, sign. 818] and after partial reconstruction in 2015–2016, 2017; photo by A. Gryglewska.

wystrój i wygląd obiektów w możliwie największym stopniu, ale również przystosować do współczesnych potrzeb. Wykonane prace są przykładem skomplikowanego procesu konserwatorskiego, łączącego różne metody i doktryny. Wpływ na podejmowane decyzje, od zachowawczej konserwacji, przez renowację po rekonstrukcję pozwalającą na przywrócenie zniszczonych detali, miał zarówno rodzaj i zakres prac, jak i stan zachowania poszczególnych elementów. Unikano metody kreacji konserwatorskiej, a prace rekonstrukcyjne, polegające na wymianie materiału (pokrycie dachów, tynki, część stolarki okiennej), uwarunkowane były stopniem jego destrukcji. Decyzje podejmowano indywidualnie dla każdego obiektu, z uwzględnieniem aktualnego stanu wiedzy i wyników szczegółowych badań konserwatorskich.

Zachowana bogata dokumentacja archiwalna, badania konserwatorskie i dokumentowane podczas prac remontowych odkrycia weryfikujące dotychczasową wiedzę sprawiły, że zespół budynków szkolnych stał się skarbnicą informacji na temat materiałów, technik budowlanych oraz dekoracji architektonicznej przełomu XIX i XX w.

different methods and doctrines. Decisions ranging from conservative conservation, through renovation to reconstruction that would enable the recreation of previously destroyed details, were impacted both by the type and scope of the works and the state of preservation of each element. The method of new conservation design was avoided, and the reconstruction work, which consisted of replacing the material (roofing, plaster, part of the windows), was conditioned by the degree of its damage. Decisions were made individually for every building and accounting for the current state of knowledge and the results of a detailed conservation investigation.

The surviving rich archival documentation, the conservation investigation and findings documented during the renovation works that verified previous knowledge contributed to the school buildings complex becoming a treasure trove of information about the materials, construction techniques and architectural decoration from the end of the nineteenth and the early twentieth centuries.

<sup>1</sup> Tekst artykułu został oparty na referacie „Konserwacja i rekonstrukcja – relacja z prac prowadzonych w zespole budynków Kampusu E Politechniki Wrocławskiej w latach 2010–2019”, wygłoszonym na konferencji „Odbudowa i Konserwacja Zabytków Wrocławia po 1945 roku”, połączonej z jubileuszem 90-lecia urodzin prof. Olgierda Czernera, 15 kwietnia 2019 w Muzeum Architektury we Wrocławiu, organizatorzy: Komisja Architektury i Urbanistyki Wrocławskiego Oddziału Polskiej Akademii Nauk, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej.

<sup>2</sup> Rewaloryzacja – działanie mające na celu doprowadzenie zabytku nieruchomego do stanu umożliwiającego w pełni odbiór jego wartości zabytkowych. W procesie rewaloryzacji mają miejsce takie działania jak: adaptacja, konserwacja,

modernizacja, odsłonięcie, odtworzenie, rekonstrukcja, restauracja, zob. [Kurzątkowski 1989, s. 69–70].

<sup>3</sup> Autorki artykułu uczestniczyły w procesie inwestycyjnym w obrębie Kampusu E przy ul. Bolesława Prusa 53/55 (Lehndamm) we Wrocławiu. Agnieszka Gryglewska jest współautorką studium historycznego [Gryglewska, Brzezowski 2009]. Od 2009 pełniła funkcję koordynatora nadzoru konserwatorskiego z powołania Rady Wydziału, od 2012 funkcję pełnomocnika ds. opieki konserwatorskiej nad „Kampusem Prusa” w zakresie wspólnego i wyłącznego użytkowania przez Wydział Architektury; w latach 2010–2019 brała udział w imieniu użytkownika w ustalaniu programu inwestycyjnego, konsultacji projektów oraz nadzorowaniu i dokumentowaniu prac. Dominika Oleś odbyła praktykę budowlaną w 2018 podczas prac

remontowych budynku E-1, zajmując się również pracami dokumentacyjnymi.

- <sup>4</sup> Restauracja jako odnowienie, naprawa; w odróżnieniu od rekonstrukcji wyklucza się naśladowanie form historycznych, zob. [Kurzątkowski 1989, s. 68–69].
- <sup>5</sup> Tematyka prezentowanej pracy wiąże się z nieocenionym i życzliwym wsparciem pana profesora Olgierda Czernera (1929–2020) podczas prac na fasadzie budynku E-1 w marcu 2012 dla propozycji Agnieszki Gryglewskiej zaniechania rekonstrukcji uszkodzonych, lecz nadal czytelnych niemieckich napisów, które przez ponad 60 lat nie istniały w świadomości wrocławian. Ostatecznie zostały one odtworzone w tym samym roku na skutek decyzji władz PWr.
- <sup>6</sup> Opracowanie materiałów archiwalnych – źródeł historycznych i ikonograficznych, dokumentacji projektowej i realizacyjnej – zob. [Gryglewska, Brzezowski 2009]; badania stratygraficzne kolorystyki wnętrz, badania petrograficzne terazzo i zapraw dla budynków E-1 i E-5 zob. [Witkowska 2010]; programy konserwatorskie zob. [Witkowska 2011]. Agnieszka Witkowska przez cały okres trwania inwestycji w latach 2010–2019 uczestniczyła w weryfikacji badań pierwotnej kolorystyki wnętrz w budynkach E-1 i E-5 oraz interpretacji odkrywanych w czasie prac budowlanych i instalacyjnych pozostałości historycznych warstw malarskich.
- <sup>7</sup> Remont wykonany na podstawie: [„Remont pokrycia dachu” 2010].

<sup>8</sup> Według dokumentacji: [„Remont zabytkowej elewacji” 2008].

<sup>9</sup> Przebudowa i remont na podstawie: [„Przebudowa i remont” 2012].

<sup>10</sup> Przebudowa na podstawie: [„Nadbudowa wraz z przebudową” 2012].

<sup>11</sup> Do renowacji zostały wybrane nietypowe okna znajdujące się w przestrzeni komunikacyjnej. Z tej ilości stolarki okiennej przeznaczono następnie część do wymiany ze względu na jej funkcję oddymiania i brak możliwości montażu typowych siłowników w oknach skrzynkowych. Zob. [„Wymiana i renowacja” 2015].

<sup>12</sup> Prace prowadzone według dokumentacji: [„Zwiększenie potencjału dydaktycznego” 2016–2017]. Szczegółowy opis procesu remontu w latach 2010–2019, zwłaszcza od 2017, informacje dotyczące dokumentacji, przebiegu inwestycji i uczestników zawiera praca Pawła Kirschke [2019, s. 37–54].

<sup>13</sup> Na podstawie badań petrograficznych Wojciecha Bartza, zob. [Witkowska 2010].

<sup>14</sup> Zob. przyp. 5.

<sup>15</sup> Tekst sentencji powstał w nawiązaniu do księgi wyznaniowej luteranizmu ogłoszonej na sejmie Rzeszy w Augsburgu w 1530 autorstwa Filipa Melanchtona. Medal z Biberach z podobnym napisem został odlany z okazji 200-lecia tzw. wyznania augsburskiego w 1730 i jest przechowywany w Muzeum Melanchtona w Bretten [Global.museum-digital.org].

## Bibliografia / References

### Archiwalia / Archive materials

Archiwum Państwowe we Wrocławiu, Akta m. Wrocławia, sekcja 21, sygn. 18936, *Unterhaltung der Baugewerk- Maschinen Bauschule nebst Direktorhaus u. Maschinenlaboratorium*, t. 4 [1918–1921].

Archiwum Państwowe we Wrocławiu, Akta m. Wrocławia, sekcja 21, sygn. 26776, *Programm der Königl. Baugewerkschule*, [1899–(1916)].

Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Zbiorów Graficznych, Fotografie Wrocławia, sygn. 818, 1167, 1168.

### Teksty źródłowe / Source texts

*Breslauer Bürgerbuch. Sammlung städtischen Ortsrechts*, Breslau 1911.

Plüddemann Richard, *Baugewerkschulbauten*, „Deutsche Bauzeitung” 1906, R. 40.

### Opracowania / Secondary sources

Czerner Olgierd, *Architektury istnienie i zachowanie – z szuflady Profesora*, Wrocław 2004.

Czerner Olgierd, *Wartość autentyzmu w zabytkach*, „Ochrona Zabytków” 1974, nr 3(106).

Gryglewska Agnieszka, *Exemplary materials and building technologies in the hundred-year edifice of the former Construction Crafts School in Wrocław*, [w:] *Structural Analysis of Historical Constructions. Proceedings of the International Conference on Structural Analysis of Historical Constructions*, red. Jerzy Jasieńko, t. 2, Wrocław 2012.

Kirschke Paweł, *Rewaloryzacja gmachu Wydziału Architektury Politechniki Wrocławskiej*, [w:] *Dziedzictwo architektoniczne. W kręgu świata przyrodniczego i budowni miejskich*, red. Ewa Łuzyniecka, Wrocław 2019.

Kurzątkowski Mieczysław, *Mały słownik ochrony zabytków*, Warszawa 1989.

*Postanowienia i uchwały II Międzynarodowego Kongresu Architektów i Techników Zabytków w Wenecji w 1964 r. (Karta Wenecka 1964)*, „Ochrona Zabytków” 1966, nr 3(74).

Szmygin Bogusław, *Teksty doktrynalne w ochronie dziedzictwa – analiza formalna i propozycje*, [w:] *Współczesne problemy teorii konserwatorskiej w Polsce*, red. Bogusław Szmygin, Warszawa–Lublin 2008.

Szmygin Bogusław, *Teksty doktrynalne w ochronie dziedzictwa – analiza formalna, zasady tworzenia, dalsze działania*, [w:] *Vademecum konserwatora zabytków. Międzynarodowe Normy Ochrony Dziedzictwa Kultury*, Warszawa 2015.

### Dokumentacja / Documentation

Gryglewska Agnieszka, Brzezowski Wojciech, „Studium historyczne z wnioskami konserwatorskimi kompleksu dawnej Baugewerk- und Maschinenbauschule, obecnie budynków przy ul. Bolesława Prusa 53/55 we Wrocławiu”, mps w CWINT PWr., Wrocław 2009.

Witkowska Agnieszka, „Dokumentacja z badań konserwatorskich. Rozpoznanie konserwatorskie wybranych elementów wystroju wnętrz gmachu E-1

i E-5 Wydziału Architektury Politechniki Wrocławskiej, Wrocław, ul. B. Prusa 53/55”, mps na Wydziale Architektury PWr., Wrocław 2010.

Witkowska Agnieszka, „Program technologiczny remontu i konserwacji elementów wystroju wnętrz gmachu Wydziału Architektury Wrocławskiej”, mps na Wydziale Architektury PWr., Wrocław 2011.

### Projekty / Projects

„Nadbudowa wraz z przebudową i zmianą sposobu użytkowania budynku laboratorium E-3 na bibliotekę Wydziału Architektury PWr. przy ul. Chemicznej 4”, projekty PB i PW, 2012, „CREOPROJECT”, Bartosz Żmuda.

„Przebudowa i remont budynku E-5 PWr. wraz z instalacjami wewnętrznymi oraz zagospodarowaniem terenu przy ul. Rozbrat 7 we Wrocławiu”, projekty PB i PW, 2012, „CREOPROJECT”, Bartosz Żmuda.

„Remont pokrycia dachu budynku E-1 PWr.”, projekt PW, 2010, oprac. Przemysław Stobiecki, Waldemar Bober.

„Remont zabytkowej elewacji budynku WA E-1 PWr.

przy ul. B. Prusa 53/55 we Wrocławiu”, projekty PB i PW, 2008, „Vertigo” Margareta Jarczevska.

„Wymiana i renowacja okien i drzwi zewnętrznych zwiększająca termoizolacyjność budynku E-1 PWr. przy ul. B. Prusa 53/55 we Wrocławiu”, projekty PB i PW, 2015, „HEXAGON” Sp. z o.o., Jerzy Piskozub.  
„Zwiększenie potencjału dydaktycznego Wydziału Architektury Politechniki Wrocławskiej poprzez przebudowę budynku E przy ul. B. Prusa 53/55 we Wrocławiu”, projekty PB i PW, 2016–2017, „LOCUM M. Paszyn Sp. Komandytowa”.

### Akty prawne / Legal acts

*Karta ICOMOS. Zasady analizy, konserwacji i strukturalnej konserwacji dziedzictwa architektonicznego*, dokument XIV Zgromadzenia Generalnego ICOMOS, Victoria Falls/Zimbabwe 2003.

### Źródła elektroniczne / Electronic sources

Global.museum-digital.org, <https://global.museum-digital.org/singleimage?imagenr=213804> (dostęp: 1 IV 2024).

## Streszczenie

Celem artykułu jest prezentacja wyników badań oraz prac konserwatorskich i rekonstrukcyjnych przeprowadzonych w zespole budynków dawnej Szkoły Rzemiosł Budowlanych i Wyższej Szkoły Budowy Maszyn, obecnym kampusie E Politechniki Wrocławskiej, w latach 2010–2019. Kompleks, wybudowany w latach 1901–1907 według projektu Karla Klimma, był na początku XX w. jedną z najważniejszych inwestycji miejskich we Wrocławiu. Wyróżniał się bogactwem form i symboliki secesyjnej dekoracji, związanej z państwem, miastem, rzemiosłem budowlanym oraz funkcją oświatową budynku. Badania zrealizowane przed pracami remontowymi i w ich trakcie umożliwiły konserwację lub rekonstrukcję historycznej dekoracji rzeźbiarskiej i malarskiej, detalu architektonicznego, materiałów budowlanych. Odkrycia dokonane podczas prac, weryfikujące dotychczasową wiedzę, sprawiły, że zespół budynków szkolnych stał się skarbnicą informacji na temat technik budowlanych i dekoracji architektonicznej przełomu XIX i XX w.

## Abstract

The objective of this paper is to present the results of the investigation and conservation and restoration works done on the building complex of the former Building Crafts School and the Higher School of Machine Construction, the present-day campus E of the Wrocław University of Science and Technology, in the years 2010–2019. The complex, built in the years 1901–1907 to a design by Karl Klimm, was one of the most significant municipal projects in Wrocław in the early twentieth century. It stood out by its wealth of form and the symbolism of its Secession ornamentation, associated with the state, the city, building crafts, and the educational use of the building. An investigation performed before and during the renovation works allowed for the conservation or reconstruction of the building's historical sculptural and painterly ornamentation, architectural detail and construction materials. Findings made during the works, which verified previous knowledge, contributed to the building becoming a treasure trove of information about the construction techniques and architectural ornamentation from the end of the nineteenth and the early twentieth centuries.

Karolina Krawcewicz-Kotarak\*

orcid.org/0009-0007-4759-1935

Barbara Maria Gawęcka\*\*

orcid.org/0000-0002-3050-2234

## Konserwacja i restauracja armarium z kościoła parafialnego św. Mikołaja i św. Konstancji w Gniewkowie

### Conservation and Restoration of the Armarium of the Parish Church of St. Nicholas and St. Constance in Gniewkowo

**Słowa kluczowe:** szafa wnękowa, armarium, konserwacja, restauracja, Gniewkowo

**Keywords:** cupboard, armarium, conservation, restoration, Gniewkowo

#### Wprowadzenie

Gniewkowo jest położone w województwie kujawsko-pomorskim, w powiecie inowrocławskim. W tutejszym kościele św. Mikołaja i św. Konstancji w południową ścianę korpusu została wbudowana szafa wnękowa pochodząca z XVII w. Ten typ mebla, nazywanego armarium, znany był już od średniowiecza. W armariach przetrzymywano przedmioty kultu, określane mianem armariolum. Nazwa ta przejęta została zapewne od ściennej szafy służącej w starożytności do przechowywania broni [Słownik terminologiczny 2003, s. 20]. W języku staropolskim armarium znane było jako armarka lub armaria [Grzeluk 1998, s. 117].

#### Historia i wygląd gniewkowskiego armarium

Armarium, w kształcie zbliżonym do stojącego prostopadłościanu, o konstrukcji skrzyniowo-płycinowej, wmurowane jest w ścianę świątyni ok. 70 cm ponad posadzką. Jest jednoosiowe, dwukondygnacyjne (ryc. 1). Ma dwoje drzwi umieszczonych w jednej osi, wykonanych z pionowych desek, połączonych ze sobą szponkami i metalowymi okuciami. W obydwu skrzy-

#### Introduction

Gniewkowo is located in the Kujawsko-Pomorskie Voivodeship, in Inowrocław County. In the local church of St. Nicholas and St. Constance, a recessed cupboard was built into the southern wall of the main body, and dates back to the seventeenth century. This type of furniture, called armaria, had been known since the Middle Ages. Armaria held objects of worship, known as armariolum. This name was probably taken from a wall cupboard used to store weapons in antiquity [Słownik terminologiczny 2003, p. 20]. In Old Polish, an armarium was known as armarka or armaria [Grzeluk 1998, p. 117].

#### History and appearance of the Gniewkowo armarium

The armarium, shaped like a standing cuboid, with a box and panel construction, is built into the wall of the church about 70 cm above the floor surface. It is single-axis and has two levels (Fig. 1). It has two doors placed on one axis, made of vertical boards, joined together with wooden back rails and metal fittings. Metal locks are placed in both door leaves. In the lower part

\* mgr; Alla Prima Konserwacja Dzieł Sztuki Projektowanie Wnętrz Karolina Krawcewicz-Kotarak

\*\* dr, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Wydział Historyczny

\* M.A.; Alla Prima Konserwacja Dzieł Sztuki Projektowanie Wnętrz Karolina Krawcewicz-Kotarak

\*\* Ph.D., Kazimierz Wielki University, Faculty of History

**Cytowanie / Citation:** Krawcewicz-Kotarak K., Gawęcka B. Conservation and Restoration of the Armarium of the Parish Church of St. Nicholas and St. Constance in Gniewkowo. *Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation* 2024, 79:118–127

**Otrzymano / Received:** 28.02.2024 • **Zaakceptowano / Accepted:** 19.06.2024

**doi:** 10.48234/WK79GNIEWKOWO

Praca dopuszczona do druku po recenzjach

Article accepted for publishing after reviews



Ryc. 1. Armarium po wykonaniu prac konserwatorskich i restauratorskich, 2023; fot. K. Krawcewicz-Kotarak.

Fig. 1. The armarium after conservation and restoration work, 2023; photo by K. Krawcewicz-Kotarak.

dłach drzwiowych umieszczone są metalowe zamki. W dolnej partii szafy, w strefie cokołowej, na tle ornamentu floralnego znajduje się inskrypcja w języku łacińskim, brzmiąca:

Seniores fraternitatis S[anctae] Annae ad laudem Dei Omnipotentis curaverunt. Nobilis Kosinski Martin[us] et Albertus,

co w tłumaczeniu na język polski [tu i dalej: tłum. Robert Sochań] oznacza: „Starsi Bractwa św. Anny na chwałę Boga Wszchemogącego zatroszczyli się [tu w sensie: o wystawienie tego obiektu] szlachetny Kosiński Marcin i Wojciech”. Drzwi armarium flankowane są po bokach pilastrami hermowymi z ornamentem okuciowym. Trzony pilastrów udekorowane są ornamentem roślinnym, złożonym z kwiatów i owoców. W dolnych pilastrach ukazano wazony, w których znajdują się lilie. Pilastry zamknięte są od góry belkowaniem. We fryzie widać ornament złożony z uproszczonej plecionki. Od góry szafa zamknięta jest wklęsło-wypukłym, płaskim frontonem, zakończonym po bokach uproszczonymi esownicami. W centralnej części, na belkowaniu, umieszczony jest ryzalitowy trójkątny naczółek. Ściany mebla zdołi ornament roślinny. Od góry, poniżej belkowania, odmalowano cztery festony z przewiązanymi pośrodku



Ryc. 2. Fragment armarium z wyobrażeniem św. Mikołaja po wykonaniu prac konserwatorskich i restauratorskich, 2023; fot. B.M. Gawęcka.

Fig. 2. Fragment of the armarium with a depiction of St. Nicholas, after conservation and restoration work, 2023; photo by B.M. Gawęcka.

of the cupboard, in the pedestal area, against a background of a floral ornament, there is an inscription in Latin, which reads:

Seniores fraternitatis S[anctae] Annae ad laudem Dei Omnipotentis curaverunt. Nobilis Kosinski Martin[us] et Albertus,

which, when translated into Polish [here and hereafter: transl. Robert Sochań] means: “The elders of the Brotherhood of St. Anne, for the glory God Almighty, took care of [here in the sense of: furnishing this structure] by nobles Marcin and Wojciech Kosiński.” The armarium’s doors are flanked on the sides by herm pilasters with a fitting ornament. The shafts of the pilasters are decorated with floral ornaments which consist of flowers and fruits. The lower pilasters show vases containing lilies. The pilasters are topped with a beam. The frieze displays an ornament composed of a simplified braid. From the top, the cupboard ends with a concave-convex, flat pediment, which ends on the sides with simplified volutes. The central part, on the entablature, features a risalite, triangular pediment. The walls of the cupboard are decorated with floral ornamentation. From the top, below the entablature, four festoons were painted, with grapes tied in the middle. The flowers adorning the armarium are shown rather schematically and are not



Ryc. 3. Fragment armarium z przedstawieniem św. Wawrzyńca po wykonaniu prac konserwatorskich i restauratorskich, 2023; fot. B.M. Gawęcka.

Fig. 3. Fragment of the armarium with a depiction of St. Lawrence, after conservation and restoration work, 2023; photo by B.M. Gawęcka.

winogronami. Kwiaty zdobiące armarium ukazane są dość schematycznie i nie są umieszczone symetrycznie. W centralnej części dolnych drzwi, na tle struktury architektonicznej nawiązującej do łuku triumfalnego, zamkniętej od góry trójkątnymi naczółkami z trójwymiarowymi rozetami, znajduje się postać św. Mikołaja (ryc. 2). Trzyma on w lewej ręce kulę, w prawej zaś pastorał. Namalowany jest na osi centralnego półokrągłego portalu, flankowany przez dwa wazony z kwiatami (po jego prawej stronie wazon z białą lilią, po lewej – z czerwoną różą) umieszczone w niższych, boniowanych półokrągłych portalach. Lilia w sztuce chrześcijańskiej symbolizuje czystość, niewinność, dziewictwo, a czerwona róża – mądrość i męczeństwo [Forsner 1990, s. 187–189, 191–193]. Cechy te są atrybutami przedstawionych na meblu świętych. Ponad nimi znajdują się trójwymiarowe rozety, a jeszcze wyżej ryzalitowe, trójkątne naczółki.

Na osi lica górnych drzwi ukazany został św. Wawrzyniec ubrany w albę i dalmatykę, trzymający w lewej ręce ruszt, a w prawej palmę męczeństwa (ryc. 3). Znajduje się w półokrągłej arkadzie wspartej na kolumnach, które na cokółkach ornamentowane są trójwymiarowymi rautami. W dolnych częściach przedstawień świętych widnieją gorejące serca i litery: po bokach św. Mikołaja – IPC, GRC, św. Wawrzyńca – LPD, DGW. Po obu stronach serca, w przedstawieniu św. Wawrzyńca, wymal-

placed symmetrically. In the center of the lower door, against a background of an architectural structure reminiscent of a triumphal arch, closed from above by triangular pediments with three-dimensional rosettes, is the figure of St. Nicholas (Fig. 2). He holds a sphere in his left hand and a crozier in his right. He is painted on the axis of the central, semicircular portal, flanked by two vases with flowers (to his right a vase with a white lily, to his left a vase with a red rose) placed in lower, rusticated semicircular portals. In Christian art, the lily symbolizes purity, innocence, virginity, and the red rose symbolizes wisdom and martyrdom [Forsner 1990, pp. 187–189, 191–193]. These features are attributes of the saints depicted on the cupboard. Above them are three-dimensional rosettes, and even higher there are risalite triangular pediments.

On the axis of the face of the upper door is depicted St. Lawrence, dressed in an alba and dalmatic, holding a gridiron in the left hand, and in the right the palm branch of martyrdom (Fig. 3). He is placed in a semicircular arcade supported by columns that are ornamented with three-dimensional diamond-shaped ornaments on their pedestals. The lower parts of the representations of the saints show burning hearts and letters: on the sides of St. Nicholas these are IPC, GRC, and of St. Lawrence—LPD, DGW. On either side of the heart, in the depiction of St. Lawrence, the date 1638 is painted. The type of the cupboard, the way it was made and its ornamentation indicate that it can be dated to the first half of the seventeenth century, i.e., it can be assumed that the date 1638 indicates the time of its foundation and construction.

Similar formal solutions to the Gniewkowo armarium can be found in a Cracow cabinet from the early seventeenth century, kept in the Wawel collection. In this piece of furniture, a sort of portal with rustication was carved in the front wall, which showed a polychrome of a female figure symbolizing strength. Similar flanking pillars were also used, which in the Cracow specimen support a broken pediment [Gostwicka 1981, p. 21]. Formal solutions similar to the Gniewkowo armarium can also be found in a chest cabinet made towards the end of the sixteenth century [Betlejewska 2001, p. 37] and on the door of a wall cabinet found in the collection of the National Museum in Gdańsk [Betlejewska 2001, p. 55].

Descriptions of the furnishings of the Gniewkowo church can be found in the church visitations, whose documents are preserved in the Archdiocesan Archives in Gniezno. The sources are mostly silent about the armarium, only in *Visitatio Archidiaconatus Crusvicensis* of 1763–1764, written in Latin, do we find a reference to it, which reads: “The holy oils, as every year, were received from the illustrious local dean. They are stored in tin vessels, in a cupboard (Latin: *armario*) placed near the baptistery, hollowed out in the wall, well closed” [*Visitatio Archidiaconatus Crusvicensis*].

The inscription on the armarium shows that the piece of furniture was funded by the Brotherhood of



wano datę 1638. Rodzaj mebla, sposób jego wykonania i ornamentyka wskazują, że może być on datowany na 1. połowę XVII w., czyli można przyjąć, że data 1638 wskazuje czas jego fundacji i powstania.

Podobne rozwiązania formalne jak w armarium gniewkowskim można odnaleźć w szafce krakowskiej z początku XVII w., przechowywanej w zbiorach na Wawelu. W meblu tym w ścianie przedniej wyrzeźbiono jakby portal z boniowaniem, w którym ukazano polichromowaną postać kobiecą symbolizującą siłę. Zastosowano także podobne flankujące filary, które w krakowskim meblu podtrzymują łamany przyczołek [Gostwicka 1981, s. 21]. Rozwiązania formalne zbliżone do gniewkowskiego armarium można również znaleźć w szafie skrzyniowej wykonanej pod koniec XVI w. [Betlejewska 2001, s. 37] i na drzwiach szafy ściennej znajdujących się w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku [Betlejewska 2001, s. 55].

Opisy wyposażenia kościoła w Gniewkowie znajdują się w wizytacjach kościoła, których dokumenty zachowały się w Archiwum Archidiecezjalnym w Gnieźnie. Źródła w większości milczą na temat armarium, jedynie w *Visitatio Archidiaconatus Crusvicensis* z lat 1763–1764 napisanej po łacinie znajdujemy wzmiankę dotyczącą powyższego obiektu o treści: „Święte oleje, tak jak każdego roku, tak i obecnie otrzymano od znakomitego dziekana miejscowego. Przechowywane są one w cynowych naczyniach, w szafie (łac. *armario*) umieszczonej w pobliżu baptysterium, wydrążonej w ścianie, dobrze zamkniętej” [*Visitatio Archidiaconatus Crusvicensis*].

Z inskrypcji na armarium wynika, że mebel został ufundowany przez Bractwo św. Anny. Z późniejszych dokumentów archiwalnych, a dokładnie z wizytacji z lat 1779–1780, dowiadujemy się, że w kościele gniewkowskim „nie ma żadnych bractw erygowanych na mocy władzy apostolskiej lub biskupiej, są tylko 3 stowarzyszenia [łac. *contubernium*] powstałe z pobożności, św. Anny, św. Józefa i św. Barbary; ich konfratry zwykli brać udział w procesjach i mają powierzoną opiekę nad 3 ołtarzami” [Akta wizytacyjne archidiaconatu kruszwickiego]. Wcześniejsze informacje o bractwach, jeszcze przed powstaniem mebla, znajdują się w wizytacjach archidiaconatu kruszwickiego z lat 1582–1597 [Wizytacje archidiaconatu kruszwickiego]. Można przyjąć, że pomiędzy latami 1582/1597 a 1763/1764, czyli też w interesującym nas roku 1638, istniało przy kościele gniewkowskim Bractwo czy Stowarzyszenie św. Anny, którego członkowie mogli ufundować armarium.

Elementy konstrukcyjne armarium wykonano z drewna iglastego, sosnowego (analiza mikroskopowa). Powierzchnię drewna przeklejono i bez zastosowania zaprawy pokryto brązową warstwą malarską, zawierającą prawdopodobnie czerwień organiczną, czerń – sadzę i w niewielkich ilościach ziemne brązy żelazowe. Brązowa warstwa malarska stanowi tło dla przedstawień świętych w arkadach i bardzo bogatej, wielobarwnej dekoracji, a także inskrypcji łacińskiej w dolnym polu drzwi. W partii drzwi szafy brąz jest jaśniejszy z większym dodatkiem czerwieni, natomiast na

St. Anne. From later archival documents, specifically from the visitation of 1779–1780, we learn that in the Gniewkowo church [there are no brotherhoods erected by apostolic or episcopal authority, there are only 3 associations [Latin *contubernium*] formed out of piety, those of St. Anne, of St. Joseph and St. Barbara; their confratres used to take part in processions and are entrusted with the care of 3 altars” [Akta wizytacyjne archidiaconatu kruszwickiego]. Earlier information about the brotherhoods, even before the furniture was made, can be found in the visitations of the Kruszwica archdeaconry from 1582–1597 [Wizytacje archidiaconatu kruszwickiego]. It can be assumed that between the years 1582/1597 and 1763/1764, i.e., also in the year 1638, which is of interest to us, there was a Brotherhood or Society of St. Anne at the Gniewkowo church, whose members could have funded the armarium.

The structural elements of the armarium were made of pine softwood (microscopic analysis). The surface of the wood was reglued and, without the use of mortar, covered with a brown paint layer, probably containing organic red, black (soot) and small amounts of earthy iron oxide browns. The brown paint layer provides the backdrop for the depictions of saints in the arcade and for the very rich, multicolored decoration, as well as the Latin inscription in the lower section of the door. In the part of the cabinet door, the brown is lighter with more red, while in the background it is slightly darker, with a greater addition of black. The figures of saints in the arcade of the closet doors are painted schematically. Simplified chiaroscuro modeling is evident in the robe part. Complexions are painted completely flat, facial features and fingers are drawn very schematically with thick black lines. The paint was laid down as a fairly thick layer. The resulting shapes are sophisticated, precise and decorative. The artist mixed colors on a palette and applied color patches. They whitened the highest lights and painted the deepest shadows with a darker color. The colored thin lines were also used to paint details. The decorations are painted in multiple layers, individual brushstrokes and patches are isolated, painted after the previous layer had dried [“Dokumentacja prac konserwatorskich” 2021, p. 9]. The palette used here is varied. The base of the white paint layer is lead white. The most important yellow is orpiment, nevertheless the use of massicot cannot be ruled out. The yellows are complemented by ocher. The reds are built on a base of minia and organic red, the latter especially in parts of the dark contours of St. Nicholas’s robe and Laurence’s dark attire, where they are further cooled by the addition of azurite. In the blue parts it appears as a leading organic blue, most likely indigo placed on a chalk-based carrier. It seems to be complemented in places by a small addition of smalt, also in shades of green and in the now-black, and earlier perhaps slightly lighter and bluish in tone, St. Laurence’s mitre. The greens are based on copper compounds. In

jej tle nieco ciemniejszy, z większym dodatkiem czerni. Postacie świętych w arkadach drzwi szafy malowane są schematycznie. Dostępnym uproszczonym modelem światłocieniowy widoczny jest w partii szat. Karnacje malowane są zupełnie płasko, elementy twarzy i palce dłoni narysowane są bardzo schematycznie grubą czarną kreską. Farba kładzona jest w dość grubej warstwie. Uzyskane kształty są wyszukane, precyzyjne i dekoracyjne. Artysta mieszał kolory na palecie i nakładał plamy barwne. Najwyższe światła rozbielał, a najgłębsze cienie podmalowywał ciemniejszym kolorem. Cienką barwną kreską wymalowane są również szczegóły. Dekoracje malowane są wielowarstwowo, poszczególne pociągnięcia pędzla i plamy są wyodrębnione, malowane po wyschnięciu wcześniejszej warstwy [„Dokumentacja prac konserwatorskich” 2021, s. 9]. Zastosowana paleta jest urozmaicona. Podstawę białej warstwy malarskiej stanowi biel ołowiowa. Najważniejszą żółcień stanowi aury pigment, niemniej niewykluczone jest także użycie masykotu. Żółcienie uzupełnia ugię. Czerwień budowana są na bazie minii i czerwieni organicznej, tej ostatniej zwłaszcza w partiach ciemnych konturów szaty Mikołaja i ciemnej sukni Wawrzyńca, w której dodatkowo schładzane są dodatkiem azurytu. W partiach błękitnych występuje jako wiodący błękit organiczny, najprawdopodobniej indygo osadzone na nośniku na bazie kredy. Wydaje się, że uzupełnia je miejscami niewielki dodatek smalty, także w cieniach zieleni i w obecnie czarnej, a wcześniej być może nieco jaśniejszej i błękitnawej w tonie mitry św. Wawrzyńca. Zielenie oparte są na związkach miedzi. Ponadto w ciemniejszych tonach jako dodatek zastosowane było indygo lub również zawierający miedź azuryt<sup>1</sup>.

Pierwotną warstwę malarską wykonano najprawdopodobniej w technice tempery. (Niestety nie udało się tego jednoznacznie potwierdzić w analizie FTIR-ATR). Warstwę malarską pokryto kilkoma warstwami werniksu o nieznanym pochodzeniu. Badania FTIR-ATR, analiza mikroskopowa i obserwacje podczas prowadzonych prac pozwalają na przypuszczenie, że pierwotnie zastosowano werniks białkowy [„Dokumentacja prac konserwatorskich” 2021, s. 88–89]. Oryginalne opracowanie malarskie armarium zostało pięć razy wtórnie przemalowane w technice olejnej (analiza wizualna). Pierwsza warstwa przemalowań, wykonana w dwóch etapach, tworzyła popularną w XIX w. dekorację imitującą rysunek drewna, zwaną mazerunkiem. Z odkrywek wykonanych w różnych miejscach armarium wynika, że takie opracowanie w tym samym kolorze pokrywało wszystkie elementy szafy. Kolejne warstwy przemalowań są monochromatyczne i również położone całościowo, utrzymane w beżowoszarej kolorystyce. Trójkątne zwieńczenie armarium wykonane jest wtórnie. Wskazuje na to nieco inny sposób opracowania powierzchni i zastosowanie innych profili. Podobnie jak oryginał wykonane jest z drewna iglastego. Występują na nim prawie wszystkie warstwy stratygraficzne co w oryginale, łącznie z pierwszą w kolorze brązowym leżącą bezpośrednio na podłożu drewnianym.

addition, indigo or copper-containing azurite<sup>1</sup> were used as an additive in darker tones.

The original paint layer was most likely made in tempera. (Unfortunately, this could not be fully confirmed by ATR-FTIR spectroscopy). The paint layer was covered with several layers of varnish of unknown origin. ATR-FTIR spectroscopy, microscopic analysis and observations during restoration work allowed us to assume that a protein varnish was originally applied [“Dokumentacja prac konserwatorskich” 2021, pp. 88–89]. The original paint treatment of the armarium was repainted five times in oil (visual analysis). The first layer of repainting, done in two stages, created a decoration popular in the nineteenth century that imitated the pattern of wood, called graining. From the stratigraphic surveys made in various places of the armarium, it appears that this treatment was applied to all elements of the cupboard. Subsequent layers of repainting are monochromatic and also full in scope, maintained in a beige-gray color scheme. The triangular top of the armarium is dated to a later period than the rest. This is indicated by a slightly different method of surface treatment and the use of different profiles. Like the original, it is made of softwood. It exhibits almost all the stratigraphic layers as in the original, including the first in brown lying directly on the wood base. It was probably made in imitation of the original layer, but in a technique similar to that of repainting. Unlike the original, the brown paint layer is not protected by varnish and is strongly integrated with the graining on top of it [“Dokumentacja prac konserwatorskich” 2021, p. 11].

#### **State of preservation and causes of damage to the cupboard**

The built-in cupboard, for an artifact dating back to the seventeenth century, is well preserved. The armarium underwent various types of repair and renovation work on several occasions. This is evidenced by a thick layer of repainting (Fig. 4), the replacement of metal fittings in the lower door and non-original wooden elements, i.e., the molding of the upper door, the rail above the door and the top section. Interference inside the cupboard are also visible: a shelf was added and additional nails were hammered in. There are also missing and damaged wooden elements, i.e., the mold that covers the top of the plane of the cupboard in the upper part, a fragment of the lower rail, elements of the base of the pilaster and the rail, most likely molded, enclosing the cupboard at the bottom. Also missing are small decorative elements or fragments in the form of flower petals, a molding from the central part of the pilaster or round carved tabs. The state of preservation of the wood is good, although exit holes left by feeding insects were noted. Greater damage was found inside the armarium, where there were more exit holes and the edges of the boards were worn to a rounded shape. The damage to the wood was caused by the high humidity

Sporządzone zostało zapewne na wzór oryginalnej warstwy, ale w technice zbliżonej do techniki przemalowań. W odróżnieniu od oryginału brązowa warstwa malarska nie jest zabezpieczona werniksem i jest silnie zintegrowana z leżącym na niej mazerunkiem [„Dokumentacja prac konserwatorskich” 2021, s. 11].

### Stan zachowania i przyczyny zniszczeń szafy wnekowej

Szafa wnekowa, jak na zabytek pochodzący z XVII w., jest dobrze zachowana. Armarium poddawane było wielokrotnie różnego rodzaju pracom naprawczym i renowacyjnym. Świadczy o tym gruba warstwa wtórnych przemalowań (ryc. 4), wtórne okucia metalowe w dolnych drzwiach i wtórne elementy drewniane, tj. profil górnych drzwi, pozioma listwa ponad drzwiami oraz zwieńczenie. Widoczne są również ingerencje wewnątrz szafy: dobudowana półka, wbite gwoździe. Występują także ubytki elementów drewnianych, tj. profil wieńczący płaszczyznę szafy w górnej części, fragment dolnej listwy, elementy bazy pilastra i listwy, najprawdopodobniej oprofilowanej, ujmującej szafę u dołu. Brakuje również drobnych elementów dekoracyjnych lub fragmentów w postaci płatków kwiatów, profilu z środkowej części pilastra lub okrągłych rzeźbionych wypustek. Stan zachowania drewna jest dobry, mimo że występują otwory wylotowe po zerowaniu owadów. Większą destrukcję można zaobserwować wewnątrz armarium, gdzie jest więcej otworów wylotowych i krawędzie desek są wyoblone. Zniszczenia drewna wynikają z podwyższonej wilgotności wewnątrz armarium, pochodzącej zapewne od zawilgocenia murów kościoła. Część listew i profili jest rozklejona i wypaczona, między niektórymi elementami tworzą się dość duże szpary.

Nie zachowało się oryginalne zwieńczenie szafy. Obecne jest wtórne, ale wykonane jeszcze przed pierwszym przemalowaniem. Można przypuszczać, że zostało ono sporządzone na wzór pierwotnego. Przyczyna wymiany zwieńczenia jest nieznana. Powierzchnię armarium z zewnątrz (od środka jest surowe drewno) pokrywa gruba powłoka wtórnych farb olejnych. Wierzchnia warstwa jest jednolicie szara, uwydatnia wszelkie ubytki i nierówności powierzchni, sprawia, że profile i podziały architektoniczne są mniej czytelne. Całość pozbawiona jest blasku, źle wpływa na odbiór estetyczny mebla. Oryginalna warstwa malarska, o dużej wartości artystycznej, zachowana jest dosyć dobrze. Jej stan w poszczególnych partiach jest zróżnicowany, ale niemal wszędzie czytelne są kształty dekoracyjnej kompozycji (ryc. 5). Najlepiej zachowany jest brązowocarny kolor tła, leżący bezpośrednio na podłożu drewnianym. Warstwa malarska w tle miejscami jest jedynie przetarta, szczególnie w dolnej części szafy i na profilowanym elemencie powyżej przedstawienia św. Wawrzyńca. Dekoracyjne wici roślinne, namalowane wielowarstwowo, miejscami zachowane są w stanie nienaruszonym. W niektórych fragmentach modelunek końcowy jest przetarty i czytelne jest jedynie podmalowanie w gamie szarości, a w innych

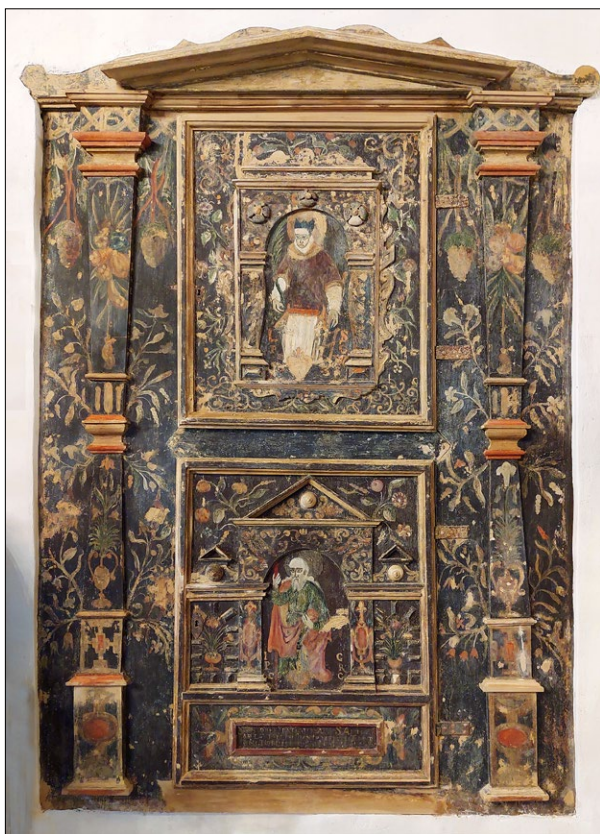


Ryc. 4. Armarium podczas usuwania wtórnych warstw malarskich, 2023; fot. K. Krawcewicz-Kotarak.

Fig. 4. The armarium during the removal of non-original paint layers, 2023; photo by K. Krawcewicz-Kotarak.

inside the armarium, probably due to the dampness of the church's walls. Some of the slats and profiles were dislodged and warped, with rather large gaps forming between some of the elements.

The original topmost part of the cupboard did not survive. The current one is from a later period, but made before the first repainting. It can be assumed that it was modeled after the original. The reason for replacing the top section is unknown. The surface of the armarium from the outside (the inside is raw wood) is covered with a thick coating of non-original oil paints. The top layer is uniformly gray, and accentuates any surface cavities and irregularities, and makes architectural profiles and divisions less legible. The entirety is devoid of gloss, which adversely affects the aesthetic perception of the cupboard. The original paint layer, of high artistic value, is quite well preserved. Its condition varies between sections, but the shapes of the decorative composition are legible almost everywhere (Fig. 5). The brownish-black background color, lying directly on the wooden base, was in the best condition. The background paint layer is only rubbed in places, especially in the lower part of the cabinet and on the molded element above the depiction of St. Lawrence. Decorative vines, painted in multiple layers, are preserved intact in places. In some parts, the final modeling is rubbed off and only



Ryc. 5. Armarium po oczyszczeniu z przemalowań i uzupełnieniu ubytków drewna, 2023; fot. K. Krawcewicz-Kotarak.

Fig. 5. The armarium after the removal of repainting layers and the repair of missing wood fragments, 2023; photo by K. Krawcewicz-Kotarak.

partiach zarys pierwotnego kształtu. Najgorzej zachowana jest czerwona warstwa malarska, występująca głównie w obrębie górnych drzwi. Widoczna jest w partii wici roślinnej, na architekturze okalającej postać Wawrzyńca, pokrywała nimb świętego, gorejące serce i umieszczoną w dolnej części przedstawienia datę. Oryginalna czerwona warstwa malarska jest mocno przetarta. Farba na profilach zachowana jest w różny sposób: na części listewek w bardzo dobrym stanie, na innych mocno przetarta. Stan warstwy malarskiej pozwala na odtworzenie oryginalnego opracowania kolorystycznego wszystkich zachowanych listew i daje wskazówkę do wykonania rekonstrukcji malarskiej w miejscach odtwarzanych fragmentów. Werniks pokrywający oryginalną warstwę malarską utracił przejrzystość. Tworzy mleczną, grubą i zabrudzoną powłokę, która zmienia pierwotną kolorystykę i sprawia, że dekoracja malarska jest nieczytelna. Wnętrze szafy jest mocno zabrudzone [„Dokumentacja prac konserwatorskich” 2021, s. 11–12].

### Opis prac konserwatorskich i restauratorskich armarium

Prace konserwatorskie i restauratorskie miały na celu zahamowanie postępu zniszczeń, jakim ulega szafa, oraz przywrócenie jej pierwotnej wartości estetycznej. Zabiegi wykonano z należytą dokładnością i dbałością

the underpainting in the gray range is legible, while in other parts the outline of the original shape is visible. The red paint layer, present mainly in the upper section of the doors, was in the worst condition. It could be seen in the part of the vines, on the architecture surrounding the figure of Laurence, covered the saint's nimbus, the burning heart and the date placed in the lower part of the depiction. The original red paint layer was heavily worn. The degree of preservation of the paint on the moldings differed: on some of the slats it was very well preserved, while in others it was heavily worn. The condition of the paint layer enabled a reproduction of the original color treatment of all the preserved moldings and gave an indication of the paint reconstruction in the areas of the fragments slated for restoration. The varnish covering the original paint layer had lost its transparency. It formed a milky, thick and dirty coating that changed the original color and made the painting decoration unreadable. The interior of the cupboard was heavily soiled [„Dokumentacja prac konserwatorskich” 2021, pp. 11–12].

### Overview of the conservation and restoration works done on the armarium

The conservation and restoration works were aimed at halting the progression of damage to the cupboard and restoring its original aesthetic value. The treatments were carried out with due care and attention to the historic substance. Before the commencement of conservation work, a preliminary stratigraphic survey was conducted to investigate the object. Samples were taken for cross-section testing. Initial attempts to remove repaints were also made (Fig. 6). The best results were obtained by removing the repaints mechanically. On the surface of the original paint layer on the face of the cupboard, the varnish remained intact, along with glued-in dirt. The varnish was inspected under UV light. Initially, an attempt was made to clean the surface of the varnish from dirt and remnants of repainting and to regenerate it, but the desired effect was not achieved. The thickness of the coating made it difficult to read the decorative elements of the armarium. It was decided to partially remove the varnish via thinning. The best effect was obtained by using acetone with a small addition of an ammonia solution (1:10). The treatment was controlled under UV light. The treatments were done to make the armarium's ornamentation more legible and to leave a portion of the varnish to produce the effect of a natural, noble patina. Pigments were examined during the removal of repaints and varnish thinning. Due to the high artistic value of the research material, it was decided to study it using Skyray's Genius 7000 XRF spectrometer [„Dokumentacja prac konserwatorskich” 2021, pp. 55–90].

The raw wood of the cupboard interior was cleaned of surface dirt. In very heavily soiled areas,

o materię zabytkową. Przed przystąpieniem do prac konserwatorskich przeprowadzono wstępne badania odkrywkowe, które pozwoliły na rozpoznanie obiektu. Pobrano próbki do badań na przekrojach. Wykonano również pierwsze próby usuwania przemałowań (ryc. 6). Najlepsze wyniki uzyskano, usuwając przemałowania mechanicznie. Na powierzchni oryginalnej warstwy malarskiej na licu szafy pozostał nienaruszony werniks wraz z wklejonymi zabrudzeniami. Werniks obejrzano w świetle UV. Początkowo próbowano oczyścić powierzchnię werniksu z zabrudzeń i resztek przemałowań i poddać go regeneracji, jednak nie osiągnięto zamierzonego efektu. Gruba warstwa powłoki utrudniała odczytanie elementów dekoracji armarium. Zdecydowano o częściowym usunięciu, ścienieniu werniksu. Najlepszy efekt uzyskano, stosując aceton z niewielkim dodatkiem wody amoniakalnej (1:10). Zabieg był kontrolowany w świetle UV. Działania prowadzono w taki sposób, by uczynić dekorację armarium, ale też pozostawić część werniksu w celu otrzymania efektu naturalnej, szlachetnej patyny. Podczas usuwania przemałowań i ścieniania werniksu zbadano pigmenty. Ze względu dużą wartość artystyczną materiału badawczego zdecydowano się na badania przy użyciu spektrometru Genius 7000 XRF firmy Skyray [„Dokumentacja prac konserwatorskich” 2021, s. 55–90].

Surowe drewno wnętrza szafy oczyszczono z zabrudzeń powierzchniowych. W miejscach bardzo silnie zabrudzonych usuwano warstwę brudu na sucho za pomocą skalpeli i szczoteczek. Pozostały brud rozmiękczano parą wodną, czyszczono szczoteczkami i ścieraczkami do uzyskania odpowiedniego efektu. Następnie wykonano dezynfekcję i dezynsekcję obiektu, nasączając wnętrze szafy 10-procentowym roztworem PREVENTOL RI 80 oraz PER-XIL 10. Fragmenty osłabionego drewna we wnętrzu szafy zaimpregnowano 3-procentowym roztworem paraloidu B 72 w toluenie. Środek aplikowano miejscowo metodą iniekcji.

Oczyszczoną z werniksu powierzchnię warstwy malarskiej ustabilizowano, stosując 1-procentowy roztwór paraloidu B 72. Elementy drewna armarium wymagały różnych napraw stolarskich. Część listewek skleiono, zniwelowano również szczeliny między elementami. Konieczne było wykonanie rekonstrukcji i uzupełnienie ubytków niektórych fragmentów dekoracji. Uzupełnienia większych ubytków elementów drewnianych, tj. listwy profilowe i ubytek w dolnej krawędzi mebla, wykonywano z listew drewna sosnowego. Niektóre kształty profili i miejsca połączeń wymagały korekcji, którą wykonano przy użyciu epoksydowego kitu do drewna Araldite SV/HV36. Ubytki okrągłych elementów dekoracyjnych w dolnej części i kwiatów w górnej partii zrekonstruowano za pomocą wyżej wymienionego kitu epoksydowego. Drobne ubytki drewna, szczeliny, wgłębienia uzupełniono kitem akrylowym do drewna COLOWOOD Water-bone putty (Tikkurila). Tak przygotowaną powierzchnię oryginalnej warstwy malarskiej i wykonanych rekonstrukcji elementów drewnianych zabezpieczono cien-



Ryc. 6. Fragment armarium podczas usuwania wtórnych warstw malarskich, 2023; fot. K. Krawcewicz-Kotarak.

Fig. 6. The armarium during the removal of non-original paint layers, 2023; photo by K. Krawcewicz-Kotarak.

a layer of dirt was removed in dry conditions using scalpels and brushes. The remaining dirt was softened with steam and cleaned with brushes and cloths to the desired effect. Disinfection and disinestation of the object was then performed by soaking the interior of the cabinet with a 10% solution of PREVENTOL RI 80 and PER-XIL 10. Fragments of weakened wood in the interior were impregnated with a 3% solution of Paraloid B 72 in toluene. The agent was applied locally via injection.

The surface of the paint layer, cleaned of varnish, was stabilized using a 1% solution of Paraloid B 72. The wood elements of the armarium required various carpentry repairs. Some of the slats were glued together, and the gaps between the elements were also leveled. It was necessary to reconstruct and restore some of the damaged decoration fragments. The restorations of larger instances of damage to wooden elements, i.e., the molding trims and the damage in the lower edge of the object were made of pine wood strips. Some profile shapes and joining points required correction, which was done using Araldite SV/HV36 epoxy wood putty. Missing fragments of round decorative elements in the lower part and flowers in the upper part were reconstructed with the above-mentioned epoxy putty. Small wood defects, cracks, and damage sites were filled with COLOWOOD Water-bone putty (Tikkurila). The surface of

ką warstwą matowego werniksu. Uzupełnienia ubytków warstwy malarskiej dokonano techniką mieszaną. W pierwszym etapie wykonano punktowania akwarelą Rembrandt, poszczególne warstwy utrwalano cienką warstwą zastosowanego wcześniej werniksu. Uzupełnienia ubytków warstwy malarskiej wykończono w technice żywicznej mastyksowymi farbami Maimeri Restauro. Uzupełnienia ubytków warstwy malarskiej sporządzono bardzo lekko, dostosowując się do charakteru zniszczeń (ryc. 1). Nie wykonywano żadnych rekonstrukcji, jedynie je zasugerowano, wzmacniając delikatnie przetarte kształty. Następnie powierzchnię warstwy malarskiej zabezpieczono matowym werniksem. Metalowe okucia i zawiasy oczyszczono z przemalowań, tak jak w przypadku elementów drewnianych, czyli w sposób mechaniczny rozmiękczając warstwę olejną przy użyciu mikroopalarki. Rdzę usuwano za pomocą sztyftu z włókna szklanego. Oczyszczone elementy metalowe zabezpieczono preparatem INCRAL 44. Wtórne zawiasy i wkręty pozostawiono. Głównki współczesnych wkrętów mocujących wymodelowano na kształt kutych łepków gwoździ zastosowanych oryginalnie. Do tego celu użyto kitu epoksydowego Araldite SV/HV36. Elementy metalowe wymalowano farbami żywicznymi. Wnętrze armarium wyrównano rozcieńczoną bejcą w kolorze orzecha [„Dokumentacja prac konserwatorskich” 2021, s. 15–16].

### Podsumowanie

Niepozorna, pomalowana na szaro farbą olejną szafa wnętrza z kościoła parafialnego świętych Mikołaja i Konstancji w Gniewkowie nastawiała wiele pytań dotyczących struktury, historii i oryginalnego wyglądu. Prace konserwatorskie i restauratorskie przywróciły jej pierwotne wartości estetyczne. Dzięki kwerendzie archiwalnej i analizie formalnej mogliśmy poznać jej historię, fundatorów, a także określić, do czego służyła, natomiast badania fizyczne i chemiczne umożliwiły precyzyjne określenie większości materiałów, z których została wykonana.

the original paint layer and the reconstructions of wooden elements was protected with a thin layer of matte varnish. Repairs to the paint layer were made using a mixed technique. In the first stage, pointing was done with Rembrandt watercolor, individual layers were fixed with a thin layer of varnish applied earlier. Repairs to the paint layer were finished in resin technique with Maimeri Restauro mastic paints. The restorations of the paint layer damage were made very lightly, adapting to the nature of the damage (Fig. 1). No reconstructions were made, only suggested, emphasizing the gently worn shapes. Then the surface of the paint layer was secured with matte varnish. Metal fittings and hinges were cleaned of repainting, as in the case of wooden elements, i.e., by mechanically softening the oil layer using a micro-burner. Rust was removed with a fiberglass stick. The cleaned metal parts were proofed with INCRAL 44. Non-original hinges and screws were left in place. The heads of the modern fastening screws were modeled after the original, forged nail heads. For this purpose, Araldite SV/HV36 epoxy putty was used. Metal parts were painted with resin paints. The interior of the armarium was leveled with diluted walnut-colored stain [“Dokumentacja prac konserwatorskich” 2021, pp. 15–16].

### Conclusions

An inconspicuous, oil-painted gray cupboard from the parish church of Saints Nicholas and Constance in Gniewkowo raised many questions about its structure, history and original appearance. The conservation and restoration works performed on it were aimed at halting the progression of damage to the cupboard and restoring its original aesthetic values. Through archival queries and formal analysis, we were able to learn about its history, its founders, and determine what it had been used for, while physical and chemical tests made it possible to precisely identify most of the materials from which it had been made.

<sup>1</sup> Interpretacja widm i tabel z ilościowym zestawieniem pierwiastków została wykonana przez dra hab. M. Wachowiaka, *Dokumentacja badań przenośnym spektroskopem XRF składu pierwiastkowego polichromii XVII-wiecznej szafy wnętrza w kościele św. Mikołaja i św. Konstancji w Gniewkowie* [„Dokumentacja prac konserwatorskich” 2021, s. 50–89]. Do badań użyto spektrometru Genius

7000 XRF firmy Skyray Instrument, z detektorem SDD o rozdzielczości powyżej 139eV, w którym źródło pobudzenia stanowi lampa rentgenowska srebrowa operująca w przedziałach napięcia do 40 kV oraz natężenia 100  $\mu$ A. Spektrometr ma zakres analityczny od Mg do U, w koncentracjach w zależności od pierwiastka od 1 do kilkunastu ppm.

### Bibliografia / References

#### Archiwalia / Archive materials

Akta wizytacyjne archidiaconatu kruszwickiego, Wizytacje z lat 1779–1780, sygn. A Cons, E 19, k. 416 v., Archiwum Konsystorza Generalnego w Gnieźnie, Archiwum Archidiecezjalne w Gnieźnie.

*Visitatio Archidiaconatus Crusvicensis*. Wizytacje z lat 1763–1764, sygn. A Cons, E 16, k. 179–180, Archiwum Konsystorza Generalnego w Gnieźnie, Archiwum Archidiecezjalne w Gnieźnie.

Wizytacje archidiaconatu kruszwickiego. Wizytacje z lat 1582–1597, sygn. A Cons, E 1, k. 178, Archiwum Konsystorza Generalnego w Gnieźnie, Archiwum Archidiecezjalne w Gnieźnie.

#### Opracowania / Secondary Sources

Betlejewska Czesława, *Meble gdańskie od XVI do XIX wieku*, Warszawa–Gdańsk 2001.

Forstner Dorothea, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński, Wanda Zakrzewska, Warszawa 1990.

Gostwicka Janina, *Dawne szafy*, Warszawa 1981.

Grzeluk Izidor, *Słownik terminologiczny mebli*, Warszawa 1998.

*Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, wyd. 4, red. Krystyna Kubalska-Sulkiewicz, Monika Bielska-Łach, Anna Manteuffel-Szarota, Warszawa 2003.

#### Dokumentacja / Documentation

„Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich renesansowa szafa wnętkowa – armarium z XVII w. z kościoła parafialnego pod wezwaniem św. Mikołaja i św. Konstancji w Gniewkowie”, autor prac konserwatorskich i restauratorskich: mgr Karolina Krawcewicz-Kotarak, autorki dokumentacji: mgr Karolina Krawcewicz-Kotarak, dr Barbara Gawęcka, autorzy badań specjalistycznych: dr hab. Mirosław Wachowiak, dr Barbara Gawęcka, Gniewkowo 2021.

---

## Streszczenie

Przedmiotem opracowania jest armarium z kościoła parafialnego św. Mikołaja i św. Konstancji w Gniewkowie. Z pozoru niepozorna, pomalowana na szaro farbą olejną szafa wnętkowa nasuwała wiele pytań dotyczących struktury, historii i oryginalnego wyglądu. Dzięki pracom konserwatorskim i restauratorskim przywrócone zostały jej pierwotne wartości estetyczne. Dziś możemy podziwiać wmurowane w ścianę świątyni bogato zdobione armarium o konstrukcji skrzyniowo-płycinowej. Na szafie, oprócz namalowanych świętych Mikołaja i Wawrzyńca, roślinności i innych ornamentów, znajduje się inskrypcja, pojedyncze litery i data 1638. Z inskrypcji dowiadujemy się, że mebel został ufundowany przez Bractwo św. Anny. Dokumenty archiwalne, analiza formalna mebla, sposób jego wykonania i ornamentyka wskazują, że może być on datowany na 1. połowę XVII w., czyli można przyjąć, że data 1638 wskazuje czas jego fundacji i powstania.

## Abstract

The subject of this study is an armarium from the parish church of St. Nicholas and St. Constance in Gniewkowo. This seemingly inconspicuous, oil-painted, gray built-in closet raised many questions about its structure, history and original design. Thanks to conservation and restoration work, its original aesthetic values were restored. Today we can admire the richly decorated armarium with a box and panel structure, built into the wall of the church. On the cupboard, in addition to painted depictions of Saints Nicholas and Laurence, vegetation and other ornaments, there is an inscription, singular letters and the date 1638. The inscription on the armarium shows that the piece of furniture was funded by the Brotherhood of St. Anne. Archival documents and a formal analysis of the piece of furniture, the way it was made and its ornamentation, indicate that it can be dated to the first half of the seventeenth century, i.e., it can be assumed that the date 1638 indicates the time of its foundation and construction.

Dobrosława Horzela\*

orcid.org/0000-0002-7040-4030

## Ukryty kształt. Pytania o formę, funkcję i przeznaczenie obrazu Jana Wielkiego w Kurozwiękach

### A Hidden Shape: Questions about the Form, Function, and Use of a Painting by Jan Wielki in Kurozwięki

**Słowa kluczowe:** malarstwo tablicowe, sztuka ok. 1500 r., Kraków, Jan Wielki, retabulum ołtarzowe

**Keywords:** panel painting, art around 1500, Cracow, Jan Wielki, altarpiece

#### Wprowadzenie

„Należał do twórców samodzielnych, niewiele korzystał z graficznych wzorów i niełatwo poddawał się wpływowi” – tak Jerzy Gadomski [1988, s. 152] scharakteryzował Jana Wielkiego, malarza będącego jedną z najsilniejszych osobowości artystycznych Krakowa końca XV w. W kontekście tradycyjnego, opartego na pojęciach repetycji i wzorów dyskursu na temat sztuki średniowiecznej odwoływanie się do twórczej niezależności było nieco ryzykowne, mogło bowiem być postrzegane jako wynik słabości wywodu badacza, a nie akcentowania siły twórczości artystycznej. Dziś chyba bardziej niż w ubiegłym stuleciu dopuszcza się w dyskusji naukowej nad sztuką wieków średnich argument kreatywności, historycy sztuki wyrażają też świadomość, że tylko niewielki odsetek dzieł tamtej epoki przetrwał do naszych czasów. Mimo to z trudem przychodzi się godzić z niemożnością wskazania tzw. analogii, zwłaszcza w czasach cyfrowej humanistyki, niemal nieograniczonego dostępu do materiału porównawczego. Konfrontacja z nietypowością dzieła sztuki nader często wiąże się z odkryciami czynionymi w toku prac konserwatorskich. Do niedawna sądzono np., że w Małopolsce u kresu epoki średniowiecznej nie powstawały obrazy na płótnie i dopiero badania konserwatorskie wizerunku Chrystusa Salwatora w katedrze

#### Introduction

“He was an independent artist, hardly ever making use of prints in his compositions, and he was not easily influenced.” This is how Jerzy Gadomski [1988, p. 152] characterized Jan Wielki, a painter who counted among the strongest artistic personalities in Cracow at the end of the fifteenth century. Within the context of traditional art-historical discourse of medieval art, based on the notions of models and their repetition, a reference to artistic independence must have been a bit risky, as it could have been understood as attesting to the scholar’s poor argument, instead of being a means of emphasizing the strength of the painter’s artistic individuality. Nowadays, an argument of creativity is probably more permissible in scholarly discussion about the art of the Middle Ages than it used to be in the previous century; furthermore, art historians express their awareness of the fact that only a small percentage of artworks originating from that period has survived to the present. Nevertheless, it is always difficult to reconcile oneself to the inability to identify the so-called analogies, especially in the era of the digital humanities and an almost unlimited access to comparative material. More often than not, a confrontation with an atypical artwork is related to discoveries made in the course of a conservation treatment. For instance, until very recently, it was believed that no paintings on

\* dr hab., Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki

\* Ph.D. D.Sc., Jagiellonian University, Institute of Art History

**Cytowanie / Citation:** Horzela D. A Hidden Shape: Questions about the Form, Function, and Use of a Painting by Jan Wielki in Kurozwięki. *Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation* 2024, 79:128–149

**Otrzymano / Received:** 27.03.2024 • **Zaakceptowano / Accepted:** 21.06.2024

**doi:** 10.48234/WK79SHAPE

Praca dopuszczona do druku po recenzjach

Article accepted for publishing after reviews



krakowskiej z lat ok. 1470–1480 zaprzeczyły temu przekonaniu, wykazując – ku zaskoczeniu konserwatorów i historyków sztuki – że jest to właśnie obraz namalowany temperą na płótnie bez zaprawy, jedyny z tego okresu zachowany w Polsce [Wawel 1000–2000 2000, s. 75–76; Schuster-Gawłowska 2006; Łanuszka 2017].

Jednym z dzieł, które w związku z konserwacją odsłoniły swoje tajemnice, jest znajdujący się w kościele parafialnym w Kurozwękach obraz przedstawiający Chrystusa Bolesnego, Matkę Boską Bolesną i św. Jana Ewangelistę z fundatorem polecanym przez św. Jakuba Starszego. Został najpewniej namalowany przez Jana Wielkiego w Krakowie ok. 1490–1495 r. Dzieło, pochodzące z kościoła Bożego Ciała kanoników regularnych laterańskich w niegdysiejszym mieście Kazimierzu (obecnie dzielnicy Krakowa), było wielokrotnie przekształcane w związku ze zmianami sposobu i miejsca ekspozycji, co skutecznie zatarało jego pierwotną formę. Obserwacje poczynione w trakcie konserwacji przeprowadzonej w roku 2020 przez mgr Ewelinę Gruszczyńską zmuszają do ponownego rozpatrzenia kwestii pierwotnego wyglądu i sposobu prezentacji tego obrazu.

### Stan badań

Jedno z najznakomitszych dzieł późnogotyckiego malarstwa małopolskiego od dawna jest przedmiotem zainteresowania historyków sztuki, a do literatury przedmiotu wprowadził je Feliks Kopera już w 1926 r. Jego uwagi oparte były na znajomości obrazu poważnie przemalowanego, ale właśnie dlatego przedstawiony przezeń opis i dwie fotografie dokumentujące jego stan sprzed i po konserwacji wykonanej krótko przed wydaniem książki mają obecnie ogromną wartość, pozwalając odtworzyć dzieje zabytku [Kopera 1926, s. 105–106, il. 113, tabl. 20]. Pod tym względem znacząca jest też wzmianka w *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* z 1957 r., uzupełniono ją bowiem o fotografię dzieła wykonaną po kolejnej konserwacji, która odsłoniła pierwotną warstwę malarską, co dopiero wtedy umożliwiło badaczom malarstwa dalsze studia [*Katalog zabytków* 1957, s. 29, il. 78].

Większość historyków sztuki [Walicki 1938, s. 188; *Katalog zabytków* 1957, s. 29; Walicki 1961, s. 330; Dobrowolski 1965, s. 100; Łomnicka-Żakowska 1965, s. 32; Dobrzeński 1969, s. 43; Samek 1977, s. 21] określała obraz jako dzieło anonimowego mistrza krakowskiego z początku XVI w. Przełomem stały się dopiero prace Jerzego Gądomskiego, który wskazał autora obrazu – Jana Wielkiego, malarza, który krakowskie prawo miejskie przyjął w 1466, a zmarł w 1497. Z twórcą tym Gądomski związał grupę dzieł, z których najstarszymi są *Matka Boska z Dzieciątkiem* z Tumu pod Łęczycą (ok. 1473) i *Koronacja Marii* w kościele parafialnym w Krośnie (ok. 1473), a kolejnymi: obraz z kaplicy Kuśnierzy w kościele Mariackim w Krakowie (obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie, ok. 1470–1480), tryptyk z Węclawic (obecnie w kaplicy w Kurii Metropolitalnej w Krakowie, 1477), skrzydła tryptyku

canvas had been executed in Lesser Poland at the end of the medieval period, and it was not until the conservation treatment of the image of the Salvator Mundi from Cracow Cathedral, dating from around 1470–1480, that this belief was challenged, the results of the treatment demonstrating—to the astonishment of both conservators and art historians—that it was precisely a painting executed in tempera on unprimed canvas, the only such example surviving from that period in Poland [Wawel 1000–2000 2000, pp. 75–76; Schuster-Gawłowska 2006; Łanuszka 2017].

An image representing the Man of Sorrows accompanied by the Virgin Mary and St. John the Evangelist, with a donor presented by St. James the Great, in the parish church at Kurozwęki, is one of the works that revealed its secret in the course of a conservation treatment. It was most likely painted by Jan Wielki, in Cracow, around 1490–1495. The painting, originating from Corpus Christi church of the Canons Regular of the Lateran in Kazimierz, once Cracow's satellite town, and now one of its districts, underwent numerous alterations as a result of its changing locations and ways of display, which effectively obliterated its original form. Observations made by Ewelina Gruszczyńska, M.A., during the conservation treatment of the painting she carried out in 2020, have prompted a re-examination of the problems of the painting's original appearance and display.

### The state of research

One of the most exquisite works of late Gothic painting in Lesser Poland, the work under discussion has long been a subject of scholarly interest of art historians, and it was as early as 1926 that it was first discussed by Feliks Kopera. His observations were based on a heavily repainted artwork, but nowadays his description of the painting as well as the two photographs, recording its appearance before and after a conservation treatment carried out shortly before Kopera's book was published, are of enormous value, as they enable to reconstruct the history of the artwork [Kopera 1926, pp. 105–106, Fig. 113, Pl. 20]. For the same reason, a short entry in *Katalog zabytków sztuki w Polsce* from 1957 is also of significance, as it was illustrated with a photograph of the painting taken after another conservation treatment it underwent, which revealed the original paint layer, thus enabling the scholars of painting an in-depth study of the artwork [*Katalog zabytków* 1957, p. 29, Fig. 78].

Most of art historians [Walicki 1938, p. 188; *Katalog zabytków* 1957, p. 29; Walicki 1961, p. 330; Dobrowolski 1965, p. 100; Łomnicka-Żakowska 1965, p. 32; Dobrzeński 1969, p. 43; Samek 1977, p. 21] considered the painting to be a work of an anonymous master dating from the beginning of the sixteenth century. It was not until the groundbreaking studies of Jerzy Gądomski that the maker of the painting was identified as Jan Wielki, a painter who acquired the rights of citizenship of Cracow in 1466 and died in 1497. Gądomski has

w Zborówku (ok. 1480), kwatery ze św. Jerzym i św. Zofią z córkami w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie (ok. 1480), polptyk w kościele św. Andrzeja w Olkuszu (1485) oraz Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny z kościoła Bernardynów w Warcie (obecnie w katedrze we Włocławku, ok. 1490). Najpóźniejszym dziełem w *oeuvre* Jana Wielkiego jest – według Gadomskiego – właśnie obraz w Kurozwękach, datowany przez niego na lata ok. 1490–1495. Podstawą atrybucji tej grupy obrazów jednemu malarzowi była analiza porównawcza, a źródłem tezy, że mistrzem był Jan Wielki – przekonanie o jego udziale w tworzeniu polptyku olkuskiego wywiedzione z analizy źródeł pisanych dotyczących tej nastawy [Gadomski 1988, s. 145–152; Gadomski 2005].

W dawnej literaturze przyjmowano, że obraz powstał dla kościoła w Kurozwękach, przy którym w 1487 r. osadzono kanoników regularnych laterańskich, tworząc tam filię klasztoru w Kazimierzu/Krakowie. Dopiero Agnieszka Wozowicz [2007] zwróciła uwagę na przekaz, którym jest wydane w Krakowie w 1617 dzieło Krzysztofa Łoniewskiego pt. *Żywot, sprawy y cudowne boskie wstawienie pobożnego kapłana B. Stanisława Kazimirczyka...* Zawiera ono opis obrazu, znajdującego się wówczas w kazimierskim kościele Bożego Ciała, który to opis ewidentnie odnosi się do omawianego dzieła, z czego wynika, że do Kurozwęk zostało ono przekazane wtórnie.

Istotną kwestią związaną z pochodzeniem obrazu jest identyfikacja klęczącej postaci ukazanej u dołu kompozycji, polecanej przez św. Jakuba Starszego. Autorzy *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* uważali, że jest to zmarły w opinii świętości w 1489 r. w kazimierskim klasztorze kanonik Stanisław Kazimirczyk [Katalog zabytków 1957, s. 29]. Wozowicz [2007, s. 111–114] słusznie zauważyła jednak, że polecana przez św. Jakuba postać niewątpliwie nosiła imię tego świętego, swego patrona. To Jakuba z Wadowic (zwanego też Vadoviusem), prepozyta klasztoru kanoników regularnych laterańskich przy kościele Bożego Ciała w podkrakowskim Kazimierzu w latach 1464–1495/1496, wyobrażono na tablicy<sup>1</sup>. Ikonografia obrazu budziła poza tym raczej marginalne zainteresowanie. Walicki [1938, s. 188] określił temat jako *Misericordia Domini*, Dobrzeńiecki [1971, s. 43] jako *Mąż Boleści*, tak też przedstawienie zaklasyfikowała Grażyna Jurkowlaniec [2001, s. 204–205].

### Opis stanu obecnego

Przed zrelacjonowaniem dzieł obrazu konieczne jest przedstawienie opisu jego stanu obecnego, gdyż oprócz źródeł archiwalnych, wiele informacji o jego przeszłości wynika wprost z obserwacji, które umożliwiły ostatnie prace konserwatorskie. Dzieło (ryc. 1, 2) składa się z dwóch elementów: późnogotyckiej tablicy drewnianej malowanej dwustronnie temperą i ujmującej ją nowożytną konstrukcję z desek malowanej na awersie.

associated a number of artworks with this painter, the oldest of them being the *Virgin and Child* from Tum near Łęczycza (c. 1473), and the *Coronation of the Virgin* in the parish church at Krosno (c. 1473), followed by a picture in the Furriers' Chapel in St. Mary's Church in Cracow (c. 1470–1480, currently in the National Museum in Cracow), a triptych from Więclawice (1477; currently in the chapel of the Cracow Metropolitan Curia), the wings of the triptych at Zborówek (c. 1480), a panel depicting St. George and St. Sophia with her Three Daughters (c. 1480) at the Jagiellonian University Museum in Cracow, a polyptych in St. Andrew's church at Olkusz (1485), and the *Assumption of the Virgin* from the Observant Franciscan church at Warta (c. 1490; currently in Włocławek Cathedral). According to Gadomski, it is precisely the painting at Kurozwęki, dated by him to the period around 1490–1495, that counts as the latest work in the output of Jan Wielki. The attribution of the entire group of pictures to a single painter was based on comparative analysis, while the identification of the master with Jan Wielki followed from a belief that he had participated in the production of the Olkusz polyptych, which was, in turn, supported by an examination of written archival evidence related to the polyptych's execution [Gadomski 1988, pp. 145–152; Gadomski 2005].

In earlier scholarship it was assumed that the painting under discussion had been intended for the church at Kurozwęki, where a priory of the Canons Regular of the Lateran was established in 1487, as a daughter-house of the canonry at Kazimierz (Cracow). It was only Agnieszka Wozowicz [2007] who had discovered an important written record, namely a work by Krzysztof Łoniewski, published in Cracow in 1617, entitled *Żywot, sprawy y cudowne boskie wstawienie pobożnego kapłana B. Stanisława Kazimirczyka...*, containing a description of a painting, at that time held in Corpus Christi church in Kazimierz, evidently identical with the artwork under discussion, which means that it must have been removed to Kurozwęki at a later date.

An important question related to the origin of the painting concerns the identity of the kneeling figure depicted at the bottom of the picture, presented by St. James the Great. The authors of the entry in *Katalog zabytków sztuki w Polsce* identified this figure as the canon Stanisław Kazimirczyk who died in the canonry in Kazimierz in an aura of sanctity in 1489 [Katalog zabytków 1957, p. 29]. However, Wozowicz [2007, pp. 111–114] has astutely observed that the figure presented by St. James the Great would have borne the name of his patron saint. Consequently, it is Jakub of Wadowice (also known as Vadovius), a provost of the house of the Canons Regular of the Lateran at the church of Corpus Christi in Kazimierz near Cracow from 1464 to 1495/1496, that has been depicted on the panel.<sup>1</sup> Otherwise, the iconography of the painting did not arouse any special interest of scholars. Walicki [1938, p. 188] determined the subject matter as "*Misericordia Domini*," Dobrzeńiecki [1971, p. 43] as the Man of Sorrows,



Ryc. 1. *Chrystus Bolesny, Matka Boska i św. Jan Ewangelista*, awers obrazu w kościele parafialnym w Kurozwałkach (stan po konserwacji w 2020); fot. D. Podosek.

Fig. 1. *Man of Sorrows, the Virgin Mary, and St. John the Evangelist*, obverse of the painting in the parish church at Kurozwałki (after a conservation treatment conducted in 2020); photo by D. Podosek.

Tablica późnogotycka ma kształt owalu o ściętych prostobokach (wys. 163 cm, szer. 100 cm). Jej krawędzie są od góry i dołu obustronnie (awers i rewers) sfazowane, natomiast nie wiadomo, czy fazowane są także niewidoczne obecnie boki. Owalna tablica jest wtórnie osadzona w wykonanym z drewna prostokątnym polu, zamkniętym łukiem nadwieszonym, którego lico zostało zrównane z licem owalu. W ten sposób obraz został wtórnie powiększony do wymiarów 195 x 150 cm i ujęty wąskim półwałkiem obramowania (ryc. 1, 2). Gotycka tablica przedstawia stojącego na złotym tle (gładkim, z widocznym fragmentarycznie pierwotnym, z wytłaczanym motywem rombu z dekoracją ornamentalną) (ryc. 3) na zamkniętym wieku sarkofagu Chrystusa Bolesnego, wskazującego ranę w boku i odzianego w purpurowy płaszcz. Po bokach zwracają się ku niemu Matka Boska i św. Jan Ewangelista. Poniżej na ukwieconej ziemi klęczy niewielka postać fundatora odzianego w chórowy strój kanonika regularnego laterańskiego w towarzystwie swego patrona św. Jakuba Starszego, który poleca go Zbawcy.

Kompozycja jest po obu stronach ucięta tak, że nie można zobaczyć granic postaci Marii i św. Jana, niewidoczne są też boki sarkofagu. Na nowszych deskach namalowane zostały: fragment brunatnoszarej ziemi, a powyżej szarawobeżowy mur, w dolnej części wzniesiony z uwidocznionych ciosów szarego kamienia,



Ryc. 2. *Chrystus Bolesny, Matka Boska i św. Jan Ewangelista*, rewers obrazu w kościele parafialnym w Kurozwałkach (stan po konserwacji w 2020); fot. D. Podosek.

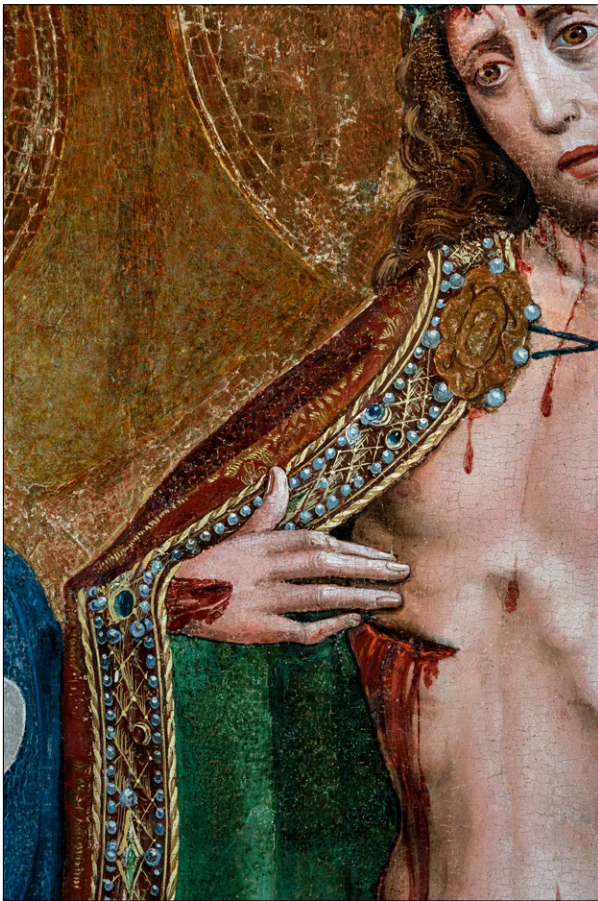
Fig. 2. *Man of Sorrows, the Virgin Mary, and St. John the Evangelist*, reverse of the painting in the parish church at Kurozwałki (after a conservation treatment conducted in 2020); photo by D. Podosek.

and the same term was used by Grażyna Jurkowlaniec [2001, pp. 204–205].

### Description of the painting's present state

Before recounting the history of the painting, it is necessary to present a description of its current state, since a great deal of evidence related to its past has been drawn—apart from the archival material—directly from observations made during its most recent conservation treatment. The artwork (Fig. 1, 2) consists of two elements: a late Gothic wooden panel, painted on both sides in tempera, and an early modern construction made of wooden planks, painted on the obverse, within which the Gothic panel is set.

The late Gothic panel is oval-shaped, with its vertical sides cut straight (height: 163 cm, width: 100 cm). Its edges, on the top and at the bottom, are beveled on both sides (on the obverse and on the reverse), while it is not known whether the same treatment has been applied to the sides, which are currently concealed. The oval-shaped panel is set within a secondary wooden, convex-arch-headed construction, whose surface is flush with the surface of the oval-shaped panel. Thus, the painting has been enlarged to measure 195 x 150 cm, and the enlarged whole is surrounded by a narrow half round moulding (Fig. 1, 2). The Gothic panel depicts the Man of Sorrows stand-



Ryc. 3. Fragment obrazu z widocznymi wtórnymi zmianami w obrębie tła; fot. D. Podosek.

Fig. 3. Detail of the painting showing alterations to the background; photo by D. Podosek.

odciętych pasem akantu, ponad którym na zewnątrz owalnego zamknięcia gotyckiej tablicy domalowano arkadę o wyraźnych ciosach. Resztę kompozycji wypełniono jednolicie szarawobeżową farbą. Na takim tle, w górnej partii kompozycji, na jej osi ukazano otwarte niebo z gołębicą Ducha Świętego okoloną chmurami, a po bokach dwa, przedstawione w silnym skrócie perspektywicznym, anioły grające na instrumentach (po lewej stronie na flecie, po prawej – na nieokreślonym instrumencie podobnym do fletu).

Odwrocie gotyckiej tablicy jest wtórnie zabezpieczone parkietażem, co tylko częściowo pozwala dostrzec kompozycję namalowaną na rewersie. Na cienkiej zaprawie widnieje zielona wić roślinna, o wyginających się dynamicznie bujnych, pierzastych, zawiąjących kłęczach, uzupełniona miejscami strzępiastymi odroślami o czerwonej barwie (ryc. 2, 4, 5). Motyw, ukazany na całej powierzchni tablicy, namalowano pobieżnie, „z wolnej ręki”, jednak na uprzednio położonym gruncie, ponadto miejscami motyw nachodzi na sfazowane brzegi obrazu.

### Dzieje

Dzieje obrazu możliwe do odtworzenia na podstawie zapisów archiwalnych zostały gruntownie zbadane

ing on the cover of a closed tomb, wearing a purple cope, and pointing to a wound in his side (Fig. 3). He is shown against a smooth gold background (with fragments of original lozenge-shaped tooling and ornamental decoration visible). The figures of the Virgin Mary and St. John the Evangelist, standing to Christ's either side, are turned towards him. Beneath, a small figure of the donor wearing the choir dress of a Canon Regular of the Lateran, kneels on a flower-strewn meadow, accompanied by St. James the Great, his patron saint, who presents him to the Saviour.

The painting has been trimmed on either side so that the external borders of the figures of the Virgin and St. John disappeared; the sides of the tomb cannot be seen, either. The painting on the newer planks forming the frame of the picture represents a portion of brownish-grey soil at the bottom, followed above by a greyish-brown wall, with clearly distinguished blocks of grey ashlar masonry in its lower part, in the upper part cut off by a frieze of curled fleshy acanthus leaves and a length of string course, culminating in a round-headed arch, with clearly articulated voussoirs, above the oval-shaped top of the Gothic panel. The rest of the surface of this newer frame has been uniformly painted in greyish-brown hues. Against this background, the top part of the arch depicts the heavens with the Dove of the Holy Spirit surrounded by clouds, and two musical angels shown in strong foreshortening, to its either side (the one on the left playing the flute, and the one on the right, an unidentified flute-like instrument).

The reverse of the Gothic panel has been secured with cradling, which prevents the pattern painted on the panel's back from being seen in its entirety. There is a thin vegetal scroll painted on a thin ground, dynamically curving and bending, with lush, fluffy, scrolling shoots, partly supplemented with fluffy sprouts coloured red (Fig. 2, 4, 5). This decorative motif, covering the entire surface of the panel's back, has been painted roughly, freehand, yet on a previously primed surface; furthermore, in places, the painted motif intrudes over the bevelled edges of the panel.

### History

The history of the painting, as far as it was possible to be reconstructed with the aid of archival evidence, was thoroughly examined by Agnieszka Wozowicz, who has demonstrated that the panel was painted for the parish church of Kazimierz, dedicated to Corpus Christi, and administered by the Canons Regular of the Lateran, and it was from there, as late as the seventeenth century, that it was removed to Kurozwęki. Conclusive evidence in this regard is provided by a passage in Krzysztof Łoniewski's work, entitled *Żywot, sprawy y cudowne boskie wstawienie pobożnego kapłana B. Stanisława Kazimirczyka...*, published in Cracow in 1617. The author writes about canons who—similar to the blessed Stanisław Kazimirczyk—



Ryc. 4 a–c. Fragmenty dekoracji roślinnej na rewersie; fot. D. Podosek.

Fig. 4a–c. Details of the vegetal decoration on the reverse of the panel; photo by D. Podosek.

przez Agnieszkę Wozowicz, która dowiodła, że obraz namalowano dla kościoła farnego Kazimierza Bożego Ciała zarządzanego przez kanoników regularnych laterańskich, skąd dopiero w XVII w. został przekazany do Kurozwęk. Rozstrzygający tę kwestię jest fragment wydany w 1617 r. w Krakowie dzieła Krzysztofa Łoniewskiego pt. *Żywot, sprawy y cudowne boskie uślawienie pobożnego kapłana B. Stanisława Kazimirczyka*. Autor wspomina w nim kanoników, którzy tak samo jak Stanisław Kazimierczyk są godni czci ze względu na świątobliwe życie. Ostatnim z wymienionych jest Jakub Oleśnicki, który miał być krewnym kardynała Zbigniewa Oleśnickiego, znany autorowi z wizerunku znajdującego się w kazimierskiej farze:

Naostatek zostawiam inkszym / y onego także pewnie pobożności kapłana Jakuba Oleśnickiego brata rodzzonego / wielkiego i czulego Zbigniewa Krakowskiego Biskupa herbu Dembno / z którego on wzór wziął swej świątobliwości / którego y po ołtarzach z Chrystusem Panem jakoby od niego widzianym / y z Najświętszą Panną / y z janem Świątym malowali Oycowie. Co możesz widzieć na ołtarzu Omnium Sanctorum przy ścianie południowej w Wielkim Chórze u drzwi [...]. Acz tyło ten któryby nie czytał pasterskich, gorących i świątobliwych dzielnych spraw Zbigniewa iego rodzzonego przez lat 32 na biskupstwie / tenby sam tak y o tym pobożnym kanoniku zakonnym potrzebował pisma [Łoniewski 1617, s. 64].

Zacytowany tekst niewątpliwie dotyczy omawianego obrazu, zawiera jednak – jak wywiodła Wozowicz – błędną identyfikację osoby fundatora. W istocie pokazany na nim Jakub to nie brat kardynała Oleśnickiego (nieznany poza tym z jakichkolwiek źródeł), lecz Jakub z Wadowic (Vadovius), prepozyt klasztoru w latach 1464–1495/1496, czyli w okresie, gdy – jak wynika z analizy stylu – powstał obraz [Wozowicz 2007, s. 108–114].

Ołtarz Wszystkich Świętych, na którym na początku XVII w. znajdował się obraz, stoi przy ścianie południowej nawy kościoła Bożego Ciała i należy do grupy ołtarzy wzniesionych dopiero za prepozytury Andrzej-



Ryc. 5. Przerys dekoracji roślinnej na rewersie; rys. E. Gruszczyńska.

Fig. 5. Tracing of the vegetal decoration on the reverse of the panel; drawing by E. Gruszczyńska.

were worthy of veneration because of the saintly life they had led. The last-mentioned canon he deals with is Jakub Oleśnicki, reportedly a relative of Cardinal Zbigniew Oleśnicki, known to the author from his image held in Corpus Christi church:

Finally, I leave it to others [to describe the life of] Jakub Oleśnicki, a priest of possibly equal piety, an own brother of the great and tender Zbigniew, the Bishop of Cracow, of Dębno coat of arms, on whom he had modelled his pious life, and who can be seen painted in altarpieces [commissioned] by the Fathers, accompanied by Christ the Lord, who reportedly appeared to him, and the Virgin Mary, and St. John. Which can be seen in the altar of Omnium Sanctorum [All Saints] at the south wall of the chancel, next to the door [...]. Yet, only those who did not

ja (1495–1505) [Łatak 1999, s. 118; Wozowicz 2007, s. 114]. Z tego powodu Wozowicz [2007, s. 114] podkreśla, że obraz powstały z fundacji Jakuba, poprzednika Andrzeja na tym urzędzie, nie mógł być pierwotnie przeznaczony do tego miejsca. Do kwestii pierwotnego przeznaczenia obrazu powrócę dalej, gdyż wymaga ona uwzględnienia łącznie danych historycznych i wniosków z analizy dzieła.

Z kościoła Bożego Ciała obraz został przekazany do Kurozwęk ok. 1615–1617 r., gdy przekształceniu uległ ołtarz Wszystkich Świętych, lub w 1637, gdy prepozyturę kurozwęcką objął Krzysztof Łoniewski [Wozowicz 2007, s. 115]. Nie wiadomo, gdzie i jak wyeksponowano dzieło po przekazaniu do Kurozwęk<sup>2</sup>. Na początku XVIII stulecia obraz, określany jako „ten, przy którym liczni łaski doznają” [Wozowicz 2007, s. 108], zaaranżowano na nowo, montując pośrodku drewnianej tablicy o kształcie prostokąta zamkniętego łukiem nadwieszonym. W ten sposób dostosowano go do pola środkowego wzniesionej w 1696 nastawy ołtarza w kaplicy Pięciu Ran Chrystusa<sup>3</sup>. W 2020 r. w toku konserwacji dokonano odkrywek w dolnej części XVIII-wiecznego pola. Na ich podstawie nie była możliwa pełna rekonstrukcja ówczesnej aranżacji malarskiej, można jednak stwierdzić, że dolną część kompozycji pokrywała dekoracja ornamentalna o formach mięsistego, późnobarokowego akantu.

Nie znamy źródeł pisanych, które pozwoliłyby określić, kiedy dokonano kolejnej zmiany aranżacji obrazu. Z pewnością nastąpiło to w XIX w., można przypuszczać, że po 1828, gdy kościół, opuszczony przez kanoników, zaczął pełnić funkcję parafialną. Zakres ówczesnego przekształcenia jest znany dzięki czarno-białej fotografii opublikowanej przez Feliksa Kopere [1926, il. 113] (ryc. 6c). Obraz został w całości przemalowany, tło i postaci św. Jakuba z fundatorem zamalowano ciemną barwą. Trzy główne postaci gruntownie przemalowano.

Następna restauracja dzieła odbyła się w związku z remontem generalnym kościoła prowadzonym w latach 1919–1929, z pewnością przed 1926, gdyż w tym właśnie roku ukazała się publikacja Kopery, a w niej reprodukcja dzieła po dokonanej konserwacji [Kopera 1926, tabl. 20] (ryc. 6d). Badacz określił błędnie efekty prac jako odsłonięcie pierwotnej warstwy malarskiej. W rzeczywistości zlikwidowano wprawdzie ciemne, XIX-wieczne tło, wydobywając spod niego postaci św. Jakuba Starszego i adoranta, ale przy tym dokonano kolejnych przekształceń: zmieniono częściowo grunty i przemalowano całość raz jeszcze. Wykonano srebrne tło w XV-wiecznej partii obrazu, a wokół głów trzech głównych postaci – złote nimby z rytą obwódka. Górną część starej kompozycji ukształtowano w lekko zaostrzony łuk, rysując ciemną granicę partii starej i nowszej. Kompozycję figuralną zaaranżowano w całkiem nowy sposób. Postaci stanęły na tle arkady w murze z malowanymi aniołami i gołębicą Ducha Świętego – ta część aranżacji przetrwała do dziś. Nie dotrwała zaś jej dolna partia. Niewątpliwie podczas ówczesnych

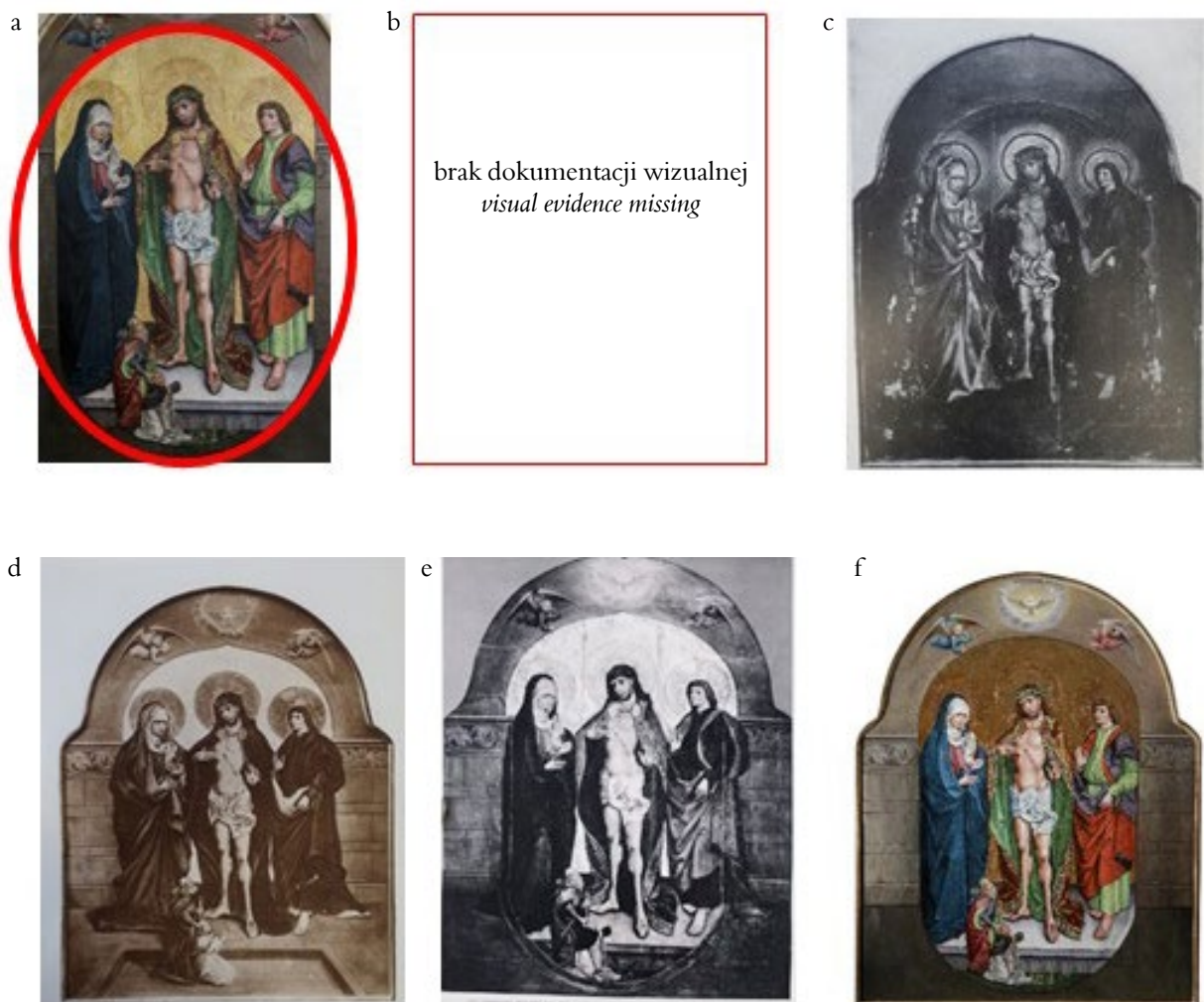
read the ardent and saintly pastoral writings by Zbigniew, his own [brother], a bishop of thirty-two years, would have needed an account of [the life of] this pious canon and priest [Łoniewski 1617, p. 64].

The quoted passage undoubtedly refers to the painting under discussion, but—as Wozowicz has demonstrated—it is marred by an incorrect identity of the donor. In fact, the Jakub depicted in it was not the brother of Cardinal Oleśnicki (a person otherwise not recorded in any known documentary materials), but Jakub of Wadowice (Vadovius), a provost of the Cracow canonry from 1464 to 1495/1496, that is, in the period in which—as follows from the stylistic analysis—the painting under discussion originated [Wozowicz 2007, pp. 108–114].

The altar of All Saints, on which the painting was mounted at the beginning of the seventeenth century, stands in the south aisle, at the wall, and is one of the altars that had not been erected until the provostship of Andrzej (1495–1505) [Łatak 1999, p. 118; Wozowicz 2007, p. 114]. Therefore Wozowicz [2007, p. 114] has noted that a painting, commissioned by Jakub, Andrzej's predecessor as the provost, could not have been initially intended for that altar. The problem of the painting's original destination will be dealt with in what follows, since it requires a simultaneous consideration of historical evidence and the results of an examination of the painting itself.

The panel must have been removed from Corpus Christi church to Kurozwęki around 1615–1617, when the altar of All Saints underwent remodeling, or in 1637, when Krzysztof Łoniewski became the provost at Kurozwęki [Wozowicz 2007, p. 115]. It is not known, however, where and how the artwork was displayed after it was removed to its new location.<sup>2</sup> At the beginning of the eighteenth century, the painting, described as “one at which numerous graces have been obtained” [Wozowicz 2007, p. 108], received a new display: it was mounted within a rectangular panel with a convex-arch head. In this form it was fitted into the central part of an altar, built in 1696, in the Chapel of the Five Wounds of Christ.<sup>3</sup> Samples taken from the bottom part of the eighteenth-century addition in the course of the conservation treatment in 2020, revealed that it was covered with painted ornamental decoration in the form of fleshy, late-Baroque acanthus leaves, but the samples were not sufficient to fully reconstruct the painted decoration of the framing panel from this period.

No written evidence is known that might help to establish a date when another alteration to the painting's display took place. It surely occurred in the nineteenth century, possibly after 1828, when the church, abandoned by the Canons Regular, became a parish. The extent of the remodelling carried out at that time is known thanks to a black-and-white photograph published by Feliks Kopera [1926, Fig. 113] (Fig. 6c). The panel was entirely repainted: the background as well as the figures of St. James and the donor were covered



Ryc. 6. Przemiany aranżacji obrazu: a) ok. 1490–1495, b) XVIII w., c) XIX w., d) ok. 1919–1926, e) przed 1957, f) 2020.  
 Fig. 6. Transformations of the painting's arrangement: a) c. 1490–1495, b) 18th c., c) 19th c., d) c. 1919–1926, e) before 1957, f) 2020.

prac odkryto nie tylko postaci adoranta i św. Jakuba Starszego, lecz także sarkofag. Trudno dociec, z jakiego powodu ten element zamalowano ponownie, być może celem było po prostu ujednolicenie kompozycji. W każdym razie pod stopami trzech głównych postaci wymalowano kamienną podłogę, a adoranta ze świętym patronem (jego atrybut – laskę – odczytano wtedy jako świecę) ulokowano w prostokątnej płycinie ujętej perspektywicznie. Wszystkie szaty przemalowano kolejny raz, zmieniając – jak wynika z opisu Kopery [1926, s. 106] – kolorystykę (suknia Marii, tak samo jak jej płaszcz, po przemalowaniu była niebieska). Nie było to ostatnie radykalne przekształcenie, jakiemu poddano dzieło.

Przed 1957 r. obraz był raz jeszcze konserwowany (w 1957 jego fotografię już w nowej aranżacji opublikowano w *Katalogu zabytków*) (ryc. 6e). W tym czasie wykonano parkietaż na rewersie XV-wiecznej tablicy i ujawniono oryginalną warstwę malarską awersu. Odsłonięcie sarkofagu, na którym stoją główne postaci, i łąki, gdzie klęczy adorant i stoi św. Jakub Starszy, wymusiło ponowną zmianę aranżacji XVIII-wiecznej

under a layer of dark paint. The three main figures were extensively repainted.

The next conservation treatment of the painting was occasioned by a comprehensive refurbishment of the church, conducted between 1919 and 1926, and it surely occurred before 1926, when Kopera's book with a photograph of the painting after conservation appeared [Kopera 1926, Pl. 20] (Fig. 6d). The scholar incorrectly described the result of the treatment as the uncovering of the original paint layer. In fact, although the dark, nineteenth-century background was removed, and the figures of St. James the Great and of the donor were revealed, other alterations have been made: the priming was partly replaced and the entire panel was repainted yet again. The background of the fifteenth-century panel was silvered, and the haloes around the heads of the three principal figures were gilt and tooled. The upper part of the old panel was shaped into a slightly pointed round-headed arch, with a drawn dark line separating the old panel from the new addition. The figurative part was arranged completely anew: the figures now appeared to stand under

tablicy. Zdecydowano wtedy o pozostawieniu górnej części kompozycji z lat 20. XX w. i o zmianie części dolnej – zamalowano płyty podłogowe i płycinę na kolor szarobeżowy (zachowano to w 2020 r.). Odślonięcie pierwotnej partii malarskiej tablicy z XV w. wymagało dostosowania do nich tych partii szat Marii i św. Jana, które co najmniej od XIX stulecia były domalowane na nowych deskach. Granicę między tablicami z XV i XVIII w. wyraźnie zaznaczono. Dodatkowo srebrne tło z lat 20. XX w. ujednolicono kolorystycznie z nimbami. W toku konserwacji w 2020 r. podjęto kolejne decyzje dotyczące wyglądu obrazu, które zmierzają przede wszystkim do jednoznacznego, wizualnego odgraniczenia części XV-wiecznego malowidła od elementów późniejszych, przy jednoczesnym respektowaniu kultowego charakteru dzieła, umieszczonego w XVIII-wiecznym ołtarzu (ryc. 1, 6f).

### **Problem pierwotnego kształtu, funkcji i przeznaczenia**

Podstawową kwestią wymagającą dyskusji w świetle niedawnej konserwacji jest pierwotna forma, funkcja i miejsce ekspozycji obrazu w przestrzeni kościoła Bożego Ciała na Kazimierzu. W literaturze przedmiotu zaprezentowano (bez głębszej dyskusji) trzy poglądy na temat pierwotnego wyglądu obrazu. Dobrzeńcicki [1969, s. 43] uważał, że obraz był okrągły, Walicki [1938, s. 330] sądził, że był on owalny. Obie opcje wykluczał Gadomski, uznając najpierw, że możliwy jest tylko kształt prostokąta [Gadomski 1988, s. 150, przyp. 225], a potem, że prawdopodobne jest też, iż tablica była u góry zamknięta półkolem (na podobieństwo szafy Ołtarza Mariackiego) lub łukiem w osi grzbiet [Gadomski 2005, s. 54, przyp. 105]. Po autorytatywnym stwierdzeniu Gadomskiego sprawa wydawała się zamknięta, aż do momentu, gdy w toku konserwacji na rewersie obrazu ujawniono dekorację ornamentalną, namalowaną na cienkiej warstwie zaprawy kredowej, a miejscami (ewidentnie przypadkowo) pokrywającą sfazowane krawędzie tablicy: górną i dolną (ryc. 2, 4a–c). Wynika z tego, że dekoracja ta malowana była na tablicy zamkniętej od góry i dołu w kształt łuku. Tym samym to od datowania dekoracji rewersu zależy wskazanie czasu, w którym tablicy nadano ten nietypowy kształt.

O ile krawędzie górna i dolna są – jak wyżej stwierdzono – widoczne, o tyle krawędzie boczne schowane są za parkietem, którego podczas ostatniej konserwacji nie zdecydowano się demontować. Obserwacje poczynione w takich warunkach nie pozwalają jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, czy obraz był owalny, czy też do owalu zbliżony (obie wersje są prawdopodobne) (ryc. 6a). Zapewne gotycka tablica była niegdyś nieco szersza niż obecnie. W XIX w., gdy obraz gruntownie przekształcono, tak że zamalowano nawet adoranta i św. Jakuba Starszego, namalowano boczne części szat Marii i św. Jana. Można przypuszczać, że elementy te istniały ok. 1700 r., a ich namalowanie na nowych deskach mogło wynikać z chęci zachowania kompozycji

an arch in a wall, decorated with angels and the Dove of the Holy Spirit—a portion that has survived to the present day. What has not survived is the decoration of the lower part of the panel. Undoubtedly, during the conservation treatment conducted at that time, not only the figures of St. James and the donor, but also an image of the tomb was uncovered. It is difficult to determine why the last-mentioned element was painted over again; perhaps, the intention was simply to unify the composition. In any event, a stone floor was painted under the feet of the three main figures, and the donor, along with his patron saint (whose attribute—a pilgrim's staff—had been interpreted as a candle) were depicted within a sunken rectangular recess showed in perspective. All of the garments were repainted yet again, and their colours—as follows from Kopera's [1926, p. 106] description—were changed (after the repainting, the dress of the Virgin, as well as her cloak, were blue). And it was not the last significant transformation to which the panel was subjected.

Before 1957 the painting underwent yet another conservation treatment (in 1957 its photograph, already in a new arrangement, was published in *Katalog zabytków*) (Fig. 6e). It was also at that time that the cradling was attached to the reverse of the fifteenth-century panel, and the original paint layer on the reverse was revealed. The uncovering of the tomb, on which the main figures stand, and of the meadow, on which the kneeling donor and St. James the Great have been depicted, prompted another change to the eighteenth-century framing panel. Its upper part was retained in the form dating from the 1920s, while the bottom portion was modified: the floor tiles and the rectangular recess were overpainted in greyish-brown tones (an arrangement that was left unchanged during the 2020 treatment). After uncovering the original paint layer on the fifteenth-century panel, it was necessary that the colours of the portions of the garments of the Virgin and St. John—that were added on the framing panel no later than in the nineteenth century—matched the original ones. A border line between the fifteenth- and eighteenth-century panels was clearly delineated. Additionally, the color of the silver background, added in the 1920s, was made uniform with the colour of the haloes. In the course of the 2020 conservation treatment further decisions about the painting's appearance had to be taken. They were intended, above all, to make the distinction between the fifteenth-century panel and the later additions clear-cut and visually distinct, at the same time respecting the devotional function performed by the painting mounted within an eighteenth-century altarpiece structure (Fig. 1, 6f).

### **The Problem of the Original Shape of the Panel, its Function and Destination**

The main question that has to be discussed in light of the recent conservation treatment is the painting's original form, function, and the location in which it was



głównej grupy w ujęciu znanym sprzed przekształcenia formatu i kształtu oraz nowego montażu. Jeśli to rozumowanie jest prawidłowe, to z kształtu górnej i dolnej krawędzi wynika, że w momencie malowania rewersu obraz miał kształt owalu lub był do owalu zbliżony.

Biorąc pod uwagę dzieje obrazu, malowany ornament na rewersie gotyckiej tablicy mógł hipotetycznie powstać: w tym samym czasie co malowidło na awersie; w 1. połowie XVII w. – gdy obraz przeniesiono do Kurozwęk; na początku XVIII w. – w związku z montażem w ołtarzu w kaplicy Pięciu Ran Chrystusa. Ostatnią możliwość trzeba wykluczyć, gdyż malowanie dekoracji na rewersie w związku z powiększeniem formatu obrazu i montażem w polu głównym późnobarokowej nastawy nie miałoby sensu. Ponadto dekoracja rewersu jest diametralnie odmienna w formie od cechującego się modelunkiem światłocieniowym ornamentu zastosowanego w XVIII stuleciu na awersie, który ujawniły odkrywki w roku 2020.

Nie jest też prawdopodobne, by pierzasta wic na rewersie obrazu w Kurozwękach została namalowana w związku z przekazaniem obrazu do Kurozwęk. W 1. połowie XVII w. małopolskie warsztaty posługiwały się ornamentem małżowinowym, małżowinowo-chrząstkowym, względnie okuciowym lub rollwerkowym. Jeśli w tym czasie szukać zastosowania form akantowych, to jedynie w tych dziełach, które reprezentują późnorenesansową groteskę, ta jednak stosowana była w układach symetrycznych. Szczególnie instructywne w tym zakresie jest porównanie roślinnych motywów na odwrociu obrazu w Kurozwękach ze zdecydowanie odmienną ornamentyką arkady ołtarza Wszystkich Świętych w kościele Bożego Ciała, wykonanej ok. 1615–1617 r.

Pod względem formy pierzasta wic na obrazie w Kurozwękach odpowiada ornamentom obecnym w różnych typach dzieł sztuki przez cały wiek XV. Płaskim ornamentem tego rodzaju posługiwano się zwłaszcza w tłach miniatur, witraży, obrazów tablicowych czy w dekoracjach ścian i sklepień, generalnie tam, gdzie sprawdzały się formy traktowane płasko. Systematyka tego rodzaju dekoracji jest prowadzona w badaniach nad malarstwem witrażowym i w witrażach łatwo wskazać liczne podobne rozwiązania z końca XV w. Jak wspomniano, ten rodzaj dekoracji stosowano też w malarstwie ściennym XV i początków XVI stulecia, przykładowo w prezbiterium kościoła parafialnego w śląskich Ziębicach [Domasłowski et al. 1984, s. 439, il. 123]. Szczególnie interesujące w kontekście obrazu w Kurozwękach są przykłady użycia takiej wici na rewersach obrazów. Wykonane w Ulm ok. 1465–1470 r. retabulum ołtarza głównego kościoła Cysterek w Lichtenstern (obecnie w Landesmuseum Württemberg, Stuttgart) to poliptyk o dwóch parach skrzydeł, z których zewnętrzne są nieruchome i dekorowane wicią roślinną o czerwonych i zielonych kłęczach, malowanych na cienkiej warstwie gruntu (ryc. 7, 8)<sup>4</sup>. Dekoracja obrazu w Kurozwękach jest zbliżona do szwabskiej zarówno pod względem formy,

displayed within Corpus Christi church in Kazimierz. Three different opinions about the painting's original appearance have been presented so far (although without any substantial argumentation) in the scholarship. Dobrzeniecki [1969, p. 43] believed that initially the panel was round, while Walicki [1938, p. 330] thought it was oval-shaped. Both possibilities were excluded by Gadomski, who decided that only a rectangular shape would have been conceivable [Gadomski 1988, p. 150, n. 225], adding later that the panel may have been round-headed (similar to the shape of the central shrine in Veit Stoss's *St. Mary's Altarpiece*), or ogee-headed [Gadomski 2005, p. 54, n. 105]. After Gadomski's authoritative statement, the discussion seemed to have been closed once and for all, until the discovery—made in the course of the most recent treatment on the reverse of the panel—of a vegetal ornamental decoration painted on a thin layer of gesso ground, in places—evidently by accident—covering also the beveled edges of the panel at the top and the bottom (Fig. 2, 4a–c). It follows from the above that the decoration was painted on a panel whose top and bottom edges were rounded. Thus, it is the dating of the decoration on the reverse that determines the period in which the panel was given this unusual shape.

Although, as stated above, the top and bottom edges of the panel are visible, the side edges are concealed behind the cradling which was not dismantled during the most recent treatment. Observations made under such circumstances do not allow to draw unequivocal conclusions about whether the painting was oval-shaped, or closely resembling an oval (both possibilities are valid) (Fig. 6a). The Gothic panel probably used to be slightly wider than it is now. In the nineteenth century, the panel underwent very significant alterations, with the figures of the donor and St. James the Great having been painted over, and parts of the garments of the Virgin and St. John added. It may be assumed that these elements had been in place around 1700, and their addition on the new planks may have resulted from an intention to retain the appearance of the main group in the form known from before the trimming of the panel, which changed its shape, and its new mounting. If this reasoning is correct, it follows from the shape of the top and bottom edges of the painting that at the time when the decoration of the reverse was painted, the panel was oval-shaped, or closely resembled an oval.

Taking into consideration the history of the picture, the painted ornament on the reverse of the Gothic panel may have hypothetically originated either contemporary with the painting on the obverse, or in the first half of the seventeenth century, when the painting was removed to Kurozwęki, or at the beginning of the eighteenth century, in connection with its installation in an altarpiece structure in the Chapel of the Five Wounds of Christ. The last-mentioned possibility has to be excluded, since the execution of a painted decoration on the reverse of a picture in connection with



Ryc. 7. Retabulum ołtarza głównego kościoła Cysterek w Lichtenstern, Landesmuseum Württemberg, Stuttgart; fot. Landesmuseum Württemberg.

Fig. 7. High altarpiece from the church of the Cistercian nuns at Lichtenstern, Landesmuseum Württemberg, Stuttgart; photo by Landesmuseum Württemberg.

wąskiej gamy barwnej, jak i sposobu wykonania cechującego się pobieżnością traktowania formy, wynikającą z mało reprezentacyjnego umiejscowienia dekoracji. Ze względu na szkicowy sposób malowania warto wspomnieć dekorację rewersów skrzydeł retabulum św. Marty (1517) w jednej z bocznych kaplic południowych w kościele św. Wawrzyńca w Norymberdze (ryc. 9). Poliptyk pochodzi z kościoła tej świętej w Norymberdze, a do kościoła św. Wawrzyńca przeniesiono go dopiero w 1826/1829 r. z ołtarza głównego [Funk 1938; Bammessel 2009]. Choć pod względem stylu wić nosi inne, już wczesnonowoczesne cechy, pobieżny sposób jej opracowania jest podobny jak na małopolskim obrazie, wskazując na istnienie w tym względzie powszechnie przyjętych rozwiązań praktycznych.

Najbardziej prawdopodobne jest, że malowane odwrocie obrazu w Kurozwękach powstało w tym samym czasie co scena główna. Na to wskazuje też analiza pigmentów i spoiw. Ornament na rewersie tablicy namalowano na cienkiej warstwie zaprawy kredowej. Wić namalowana została zielenią miedziową i czerwienią żelazową o spoiwie temperowym. Te same pigmenty występują w warstwie malarskiej na licu<sup>5</sup>. Wprawdzie w malarstwie Jana Wielkiego nie można poza tym wskazać partii dekorowanych wicią roślinną, są jednak w jego *oeuvre* partie, w których pojawiają się swobodnie, płasko nanoszone miękkie linie czy esy (np. dekoracja nimbu Chrystusa na kwaterze poliptyku olkuskiego z Niesieniem Krzyża lub dekoracja szaty św. Apolonii na tryptyku z Więclawic). Wydaje się, że wybór motywu dekoracyjnego dla obrazu przeznaczonego do fary Kazimierza mógł wynikać z dostosowania się do istniejących już elementów dekoracji kościoła. Zbliżonym motywem pierzastej wici pokryto sklepienie apsydy kościoła Bożego Ciała prawdopodobnie już na początku XV w. (ryc. 10)<sup>6</sup>. Pierwsza jej war-

its enlargement and installation in the central panel of a late Baroque altarpiece structure would have been pointless. Furthermore, the forms of the decoration on the reverse diametrically differ from the ornament employed in the eighteenth century on the obverse of the added frame, which exhibits tonal modelling, as was revealed by samples uncovered during the 2020 conservation treatment.

It is also very unlikely that the fluffy vegetal scroll on the reverse of the painting at Kurozwęki had been executed on the occasion of the panel's removal to its new location. In the first half of the seventeenth century, painting workshops in Lesser Poland would have rather employed auricular and cartilaginous ornament, or strapwork, roll-work, or scroll-work. The only acanthus-leaf forms that can be found in that period appear in artworks decorated with late-Renaissance grotesque ornament, but these were used only in symmetrical arrangement. A comparison of the vegetal motifs on the reverse of the painting at Kurozwęki and the diametrically different ornamentation of the arch of the altar of All Saints in Corpus Christi church in Cracow, executed around 1615–1617, is particularly instructive in this regard.

As far as its form is concerned, the fluffy scroll on the reverse of the painting at Kurozwęki resembles ornaments appearing in various types of artworks during the entire fifteenth century. A flat ornament of this kind was encountered mainly in the backgrounds of miniatures, stained-glass images, panel paintings and in decorations of walls and vaulted ceilings, that is, wherever flat forms worked well. Systematic research on this kind of decorations has been conducted in the study of stained glass, and it is in the domain of stained glass that one can identify numerous similar examples dating from the end of the fifteenth century. As already mentioned, this kind of decoration also appeared in wall paintings of the fifteenth and early sixteenth centuries, for instance in the chancel of the parish church at Ziębice in Silesia [Domasłowski et al. 1984, p. 439, Fig. 123]. Particularly interesting in the context of the painting at Kurozwęki are examples of such vegetal scrolls decorating reverses of paintings. The high altarpiece from the church of the Cistercian nuns at Lichtenstern (currently in the Landesmuseum Württemberg, Stuttgart), executed at Ulm around 1465–1470, has the form of a polyptych with two pairs of wings, of which the outer one is fixed and has been decorated with vegetal scrolls with red and green shoots, painted on a thin ground layer (Fig. 7, 8).<sup>4</sup> The decoration of the painting at Kurozwęki resembles the Swabian one both with regard to the form, limited colour range and the manner of execution which is rather rough, because of the decoration's inconspicuous location. With regard to their sketchy execution, it is worthy to note the reverses of the wings of the altarpiece of St. Martha (1517) in one of the south side chapels of the church of St. Lawrence in Nuremberg (Fig. 9). The polyptych comes from the saint's eponymous church in Nuremberg, and it was not until 1826/1829 that it was taken



Ryc. 8. Retabulum ołtarza głównego kościoła Cysterek w Lichtenstern (fragment), Landesmuseum Württemberg, Stuttgart; fot. Landesmuseum Württemberg.

Fig. 8. High altarpiece from the church of the Cistercian nuns at Lichtenstern (detail), Landesmuseum Württemberg, Stuttgart; photo by Landesmuseum Württemberg.

stwa, zapewne z okresu budowy sklepienia, ma formę skromnego fryzu arkadkowego umieszczonego wzdłuż żeber sklepiennych. Na nieco późniejszej warstwie pojawiły, w obrębie pięciu wysklepek zamknięcia prezbiterium odnaleziono w toku badań konserwatorskich pozostałości malowideł przedstawiających strzępiastą wić roślinną. Na osi zamknięcia prezbiterium wić jest błękitna, a na pozostałych czterech wysklepkach przemienne zielona i czerwona. Kolorystyka i ornamentyka dekoracji malarskiej odpowiadały tłom scen figuralnych witraży powstałych do okien zamknięcia prezbiterium ok. 1414 r. (ryc. 11) i w latach 1420–1430<sup>7</sup>.



Ryc. 9. Retabulum św. Marty w kościele św. Wawrzyńca w Norymberdze (widok rewersu skrzydła); fot. D. Podosek.

Fig. 9. Altarpiece of St. Martha the church of St. Lawrence in Nuremberg (reverse of a lateral wing); photo by D. Podosek.

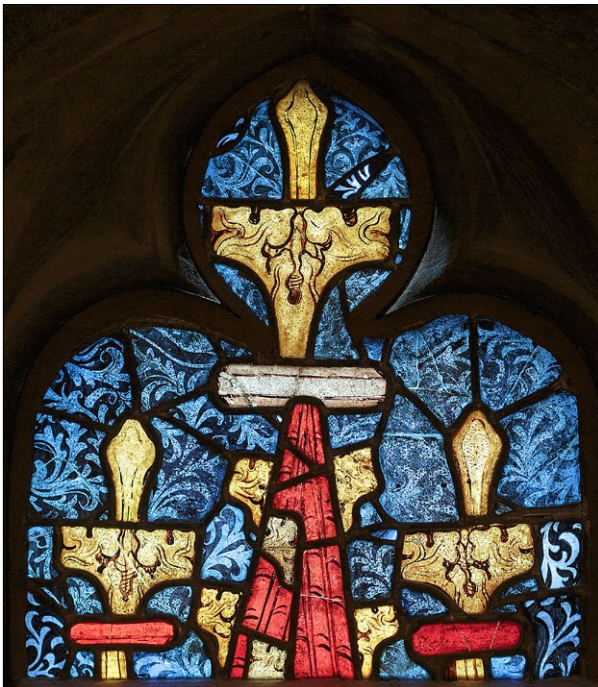
out from the high altar and removed to the church of St. Lawrence [Funk 1938; Bammessel 2009]. Although stylistically this scrolling ornament belongs already to the early modern period, its rough execution is reminiscent of the decoration on the painting under discussion, suggesting that there must have been universally employed practical methods of execution of this kind of decorations.

What is most likely is that the painted decoration on the reverse of the panel at Kurozweki had been executed at the same time as the main image on its obverse. This is additionally indicated by an examination of the



Ryc. 10. Dekoracja sklepienia prezbiterium kościoła Bożego Ciała w Krakowie, rekonstrukcja na podstawie reliktyw z początku XV w.; fot. D. Podosek.

Fig. 10. Decoration of the vaulted ceiling in the chancel of Corpus Christi church in Cracow, reconstruction based on relics from the beginning of the fifteenth century; photo by D. Podosek.



Ryc. 11. Motyw architektoniczny na tle wici roślinnej, witraż w oknie IV prezbiterium kościoła Bożego Ciała w Krakowie (pierwotnie w oknie wschodnim prezbiterium), ok. 1414; fot. D. Podosek.

Fig. 11. Architectural motif against a background filled with vegetal scroll, detail of a stained-glass panel in window sIV in the chancel of Corpus Christi church in Cracow (originally in the chancel's east window), c. 1414; photo by D. Podosek.

pigments and binders. The ornament on the reverse of the panel was painted on a thin layer of chalk ground. The vegetal scroll has been executed using verdigris and iron oxide red (Venetian red) in egg tempera binder. The same pigments appear in the paint layer on the obverse.<sup>5</sup> Although no paintings decorated with vegetal scrolls can be found in the output of Jan Wielki, there appear areas covered with soft, flowing curves and flourishes (e.g. in the decoration of Christ's halo in a panel representing the Carrying of the Cross in the Olkusz polyptych, or on the garment of St. Apollonia in the triptych of Więclawice). It seems that the choice of an ornamental motif for a painting destined for the parish church of Kazimierz may have resulted from an intention to integrate it into the existing decoration of the church. A comparable motif of a fluffy vegetal scroll was used as a decoration on the vaulted ceiling of the chancel apse in Corpus Christi church probably as early as the beginning of the fifteenth century (Fig. 10).<sup>6</sup> The earliest layer of the ceiling decoration, dating possibly from the period of its construction, is in the form of a modest arcading running along the ribs. Remnants of painted decoration representing a jagged vegetal scroll were discovered during a conservation treatment on a slightly later layer of whitewash, in the five cells of the vaulting that terminate the apse ceiling. In the cell on the axis of the apse termination the scroll is blue, and in the remaining four cells of the vault it is

Konsekwencję datowania ornamentu na ten sam okres, w którym został namalowany obraz główny, stanowi uznanie, że łukowaty kształt dolnej i górnej krawędzi gotyckiej tablicy, na który w niektórych miejscach warstwa malarska jest nałożona, jest pierwotny.

W sztuce późnego średniowiecza dominowały obrazy tablicowe o kształcie prostokąta, ale do naszych czasów dotwały też nieliczne przykłady północnoeuropejskich XV-wiecznych tond i kompozycji wpisanych w owal. Obrazy koliste znane były we Francji na początku XV w. Wczesnym przykładem tonda są tam dwa obrazy Jeana Malouela, znane jako *Mala* i *Duża Okrągła Pietà* (oba w zbiorach paryskiego Luwru), datowane odpowiednio na 1410 i ok. 1400 [Johan Maelhvael 2017, s. 125–127, nr 22, s. 113–115, nr 17]. Pierwszy z nich to mierzący ledwie 22,8 cm (wraz z integralną ramą) obraz dekorowany na rewersie wizerunkiem korony cierniowej i gwoździ. Większa z tablic wraz z integralną ramą ma 64,5 cm średnicy, a jej odwrocie jest dekorowane malowanym herbem księcia Burgundii Filipa Śmiałego i złotą bordiurą. Uważa się, że obraz służył jako przenośne retabulum, a zwykle przechowywany był w specjalnym futerale. Choć kuszące ze względu na ikonografię omawianego obrazu byłoby powiązanie tematyki pasyjnej i kształtu, trzeba zaznaczyć, że formę tonda wybierano na początku XV w. także dla obrazów maryjnych (np. *Madonna z piszczącym Chrystusem*, 22,3 cm średnicy, Baltimore, The Walters Art Museum, lub *Koronacja Marii*, 20,5 cm średnicy, Berlin, Staatliche Museen) [The Road to van Eyck 2012, s. 136–137, nr 11, s. 140–141, nr 13]. Nie zostało jak dotąd przekonująco wyjaśnione, czy sztuka francuska i niderlandzka wpłynęły na kształt, jaki nadano epitafium Bartłomieja Boreschowa, lekarza i kanonika fromborskiego (1426, katedra we Fromborku). Na obrazie o imponujących rozmiarach (150 cm średnicy) zmarłego przedstawiono jako adoranta przed Marią z Dzieciątkiem. Jiří Fajt sugerował, że kształt ma w tym wypadku znaczenie symboliczne i odnosi się do doskonałości rajy, a ponadto wiązał go z antyczną tradycją *imagines clipeatae*. Pod uwagę brać jednak trzeba, jak sądzę, także to, że kształt taki nadawano tzw. *Totenschilddom*, a więc podobnym pod względem rozmiarów obrazowi Boreschowa tablicom epitafijnym z przedstawieniem herbów zmarłego i odpowiednią sentencją, jakie wieszano na ścianach i filarach kościołów w krajach niemieckojęzycznych. Wiadomo, że epitafium Boreschowa zostało zawieszane na filarze w pobliżu grobu zmarłego kanonika [Obłak 1957, s. 72].

Kształt owalny lub do owalu zbliżony wydaje się znacznie mniej popularny. Braciom Limbourg lub Jeanowi Malouelowi przypisywany jest obraz ukazujący Chrystusa Umęczonego (ok. 1400), który został zakupiony do Luwru w 2012 r. Wtórnie ucięta u dołu tablica o wymiarach 102 x 77,5 cm ma wydłużony kształt, zamknięty u góry półkole. Przypuszcza się, że pierwotnie tablica była tak samo zamknięta od dołu (ryc. 12) [The Road to van Eyck 2012, s. 36–37; Thiebaut 2012; Stirnemann 2018, s. 27, 30–32, 34]. Jeśli

alternately green and red. The colour and form of the painted decoration on the ceiling corresponded to the backgrounds of figurative stained-glass panels made for the apse windows around 1414 (Fig. 11) and in 1420–1430.<sup>7</sup>

If we assume that the ornamental decoration on the reverse of the panel is contemporary with the main representation on its obverse, it follows that the arched shape of the upper and lower edge of the Gothic panel, covered in places with the paint layer, is original.

In the art of the late Middle Ages panel paintings on rectangular supports were predominant, but there also survives a handful of examples of North-European round-shaped paintings and compositions enclosed within an oval, dating from the fifteenth century. Circular paintings were known in France at the beginning of the fifteenth century, among the earliest examples being two works by Jean Malouel, known as the *Small* and *Large Round Pietà* (both in the collection of the Louvre, in Paris), dated to 1410 and around 1400, respectively [Johan Maelhvael 2017, pp. 125–127, cat. no. 22, pp. 113–115, cat. no. 17]. The former panel, measuring barely 22.8 cm in diameter (including the integral frame), is decorated on the reverse with an image of a crown of thorns and nails. The larger panel measures 64.5 cm in diameter, including its integral frame, and its reverse is decorated with a painted coat of arms of Philip the Bold, Duke of Burgundy, and a gold border. The painting is believed to have served as a portable altarpiece, and was normally kept in a special case. Although, in view of the iconography of the painting under discussion, it would be tempting to associate the Passion subject matter with the shape of the support, it must be noted that at the beginning of the fifteenth century also Marian subjects were represented on supports in circular shape (e.g., *Madonna with the Christ Child Writing*, 22.3 cm in diameter, Baltimore, The Walters Art Museum, or the *Coronation of the Virgin*, 20.5 cm in diameter, Berlin, Staatliche Museen) [The Road to van Eyck 2012, pp. 136–137, cat. no. 11, pp. 140–141, cat. no. 13]. However, it has not been convincingly explained so far, whether French and Netherlandish art had influenced in any way the shape of the memorial picture of Bartholomew Boreschow, a physician and canon of Frombork (1426, Frombork Cathedral). The painting, of imposing size (measuring 150 cm in diameter), shows the deceased canon kneeling in front of the Virgin and Child. Jiří Fajt has suggested that the shape of the panel has a symbolic meaning here, referring to the perfection of Paradise, and has associated it with the ancient tradition of the *imagines clipeatae*. Yet, it has to be taken into consideration that, in German-speaking countries, circular shape was given to the so-called *Totenschilddom*, or funerary hatchments, that is, memorial panels, similar to the Boreschow's as far as their size was concerned, bearing the coats of arms of the deceased accompanied by a suitable motto, and hung on walls and piers in Central-European churches. It is known that Boreschow's memorial picture was hung



Ryc. 12. Chrystus Umęczony podtrzymywany przez św. Jana i anioły w obecności Marii, początek XV w., Luwr, Paryż; fot. © 2018 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Adrien Didierjean.

Fig. 12. *Man of Sorrows Supported by St. John and Angels, in the Presence of the Virgin Mary, early fifteenth century, Louvre, Paris; photo by © 2018 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Adrien Didierjean.*



Ryc. 13. Israhel van Meckenem, Mąż Boleści, dekoracja inicjału O, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin; fot. Atelier Schneider, © Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

Fig. 13. *Israhel van Meckenem, Man of Sorrows, decoration of initial "O," Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin; photo by Atelier Schneider, © Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.*

on a pier in the vicinity of the tomb of the deceased canon [Obłąk 1957, p. 72].

An oval, or an almost oval shape, seems to have been far less popular. An image representing Christ as the Man of Sorrows (c. 1400), acquired by the Louvre in 2012, has been attributed to the Limbourg Brothers or Jean Malouel. The panel, measuring 102 × 77.5 cm, its bottom trimmed at a later date, has the shape of an elongated rectangle with semi-circular head. It has been conjectured that originally it was similarly shaped at the bottom (Fig. 12) [*The Road to van Eyck* 2012, pp. 36–37; Thiebaut 2012; Stirnemann 2018, pp. 27, 30–32, 34]. If it was indeed the case, the painting would have been the closest comparable example for the panel at Kurozwęki as far as its shape is concerned. An oval shape frequently appears in works of small format, for instance, the *Descent from the Cross* at the Rijksmuseum, Amsterdam (beginning of the fifteenth century) [*The Road to van Eyck* 2012, p. 143] or in prints by Israhel van Meckenem from around 1465–1500, e.g. initial “D” with the *Annunciation* (IX.15.12), or initial “O” with an image of the Man of Sorrows (L. IX.173.162.I) (Fig. 13) [Lehrs 1934, p. 15, cat. no. 12, p. 173, cat. no. 162; Rudy 2019, p. 226, e-fig. 81, 82]. Finally, in the late fifteenth and early sixteenth century, a format of an elongated oval set within a rectangle was employed by the workshop of Jan Borman (c. 1479–1520), active in Brussels and Leuven. At the beginning of the sixteenth century, the workshop executed an altarpiece for the cathedral at Strängnäs in Sweden, whose crowning panels are provided with rectangular shutters decorated with painted images enclosed within ovals.<sup>8</sup> This shape appeared also in the circle of Hieronymus Bosch, as attested by a work by his follower (formerly attributed to Bosch himself)—a Passion triptych at Valencia (c. 1530–1540 and 1540–1550, Museo de Bellas Artes de Valencia) [Ilsink, Kodewej 2016, pp. 64–67]. Images of the *Mass of Saint Gregory*, widespread in Northern Europe, featuring a figure of the Man of Sorrows enclosed within an oval aureole, appearing on the altar table (as for instance in the *Mass of Saint Gregory*, a painting by the Master of the Aachen Altarpiece in the collection of Walker Art Gallery at Liverpool, c. 1500) (Fig. 14), may have theoretically been an inspiration for employing this shape—indeed rare, yet not entirely absent in fifteenth-century art.

The fact that the edges of the panel at Kurozwęki have been bevelled on both sides suggests that it had formed part of a structure which included a two-sided frame, in the shape imposed by the function of the painting, impossible to be reconstructed now. As far as the original function of the painting is concerned, there are two working hypotheses to be considered: it may have served as an altarpiece, or as an independent painting (perhaps a memorial picture). Both possibilities entail mounting the panel in a position in which the reverse was visible, which prompted the execution of its back-side decoration.

tak faktycznie było, to obraz stanowiłby pod względem kształtu najbliższy materiał porównawczy dla dzieła w Kurozwękach. Kształt owalu nietrudno odnaleźć w dziełach małego formatu, by wymienić *Zdjęcie z Krzyża* w Rijksmuseum w Amsterdamie (początek XV w.) [The Road to van Eyck 2012, s. 143] czy odbitki graficzne Israhela van Meckenem z lat ok. 1465–1500, jak inicjał D ze sceną Zwiastowania (IX.15.12) czy inicjał O z wizerunkiem Męża Boleści (L. IX.173.162.I) (ryc. 13) [Lehrs 1934, s. 15, nr 12, s. 173, nr 162; Rudy 2019, s. 226, e-fig. 81, 82]. Wreszcie na przełomie XV i XVI w. kompozycje o kształcie wydłużonego owalu wpisane w prostokąt stosował działający w Brukseli i Leuven warsztat Jana Bormana (ok. 1479–1520). Na początku XVI w. wykonał on retabulum do katedry w Strängnäs w Szwecji, którego zwieńczenie zamykają prostokątne skrzydła z wpisanymi w owal malowanymi przedstawieniami<sup>8</sup>, owal był też stosowany w kręgu Hieronima Boscha, o czym może świadczyć dzieło naśladowcy tego artysty (niegdyś uznawane za jego własnoręczne), tryptyk pasyjny w Walencji (ok. 1530–1540 i 1540–1550, Museo de Bellas Artes de Valencia) [Ilsink, Kodewej 2016, s. 64–67]. Rozpowszechnione w północnej Europie przedstawienia *Mszy Świętego Grzegorza*, z postacią Męża Boleści ukazującą się na ołtarzu i ujętą owalną mandorlą (przykład: *Msza św. Grzegorza*, obraz Mistrza Ołtarza z Akwizgranu w zbiorach Walker Art Gallery w Liverpoolu, ok. 1500) (ryc. 14), mogły potencjalnie także stanowić element inspirujący wybór formy wprawdzie nietypowej, ale jednak w sztuce XV w. obecnej.

Obustronne fazowanie obrazu w Kurozwękach świadczy o tym, że owalna tablica stanowiła część jakiejś aranżacji, której elementem była dwustronnie ją ujmująca rama o kształcie niemożliwym dziś do odtworzenia, a narzuconym przez funkcję obrazu. Roboczo można rozważyć dwie hipotezy dotyczące pierwotnej funkcji: obraz ołtarzowy lub obraz samodzielny (być może o charakterze epitafijnym). Obie wersje zakładają montaż tablicy w miejscu, w którym odwrócić było widoczne lub częściowo widoczne, co spowodowało decyzję o jego ozdobieniu.

Pojedyncze obrazy pełniły nieraz funkcję samodzielnych nastaw ołtarzowych. Źródła ikonograficzne poświadczają, że na takich jednoczęściowych nastawach przedstawiano także Męża Boleści [Jurkowlanec 2001, s. 132–133]. Wiązanie tematu z ołtarzem wynikało nie tylko z zawartych w nim treści eucharystycznych, lecz także z niezwykle popularnej opowieści o objawieniu się Chrystusa Umęczonego papieżowi Grzegorzowi podczas odprawiania mszy. Na wielu obrazach z przełomu XV i XVI w. prezentujących temat *Mszy św. Grzegorza* Chrystus objawia się papieżowi na tle retabulum w formie pojedynczej tablicy, z której zdaje się ku niemu wychodzić.

W Małopolsce nastawy w formie pojedynczej tablicy były popularne przez cały wiek XV. Gadomski zwrócił uwagę, że w XV stuleciu montaż takich obrazów na stałe nie był zasadą ściśle przestrzeganą, o czym



Ryc. 14. Mistrz Ołtarza z Akwizgranu, *Msza św. Grzegorza*, ok. 1500, obraz tablicowy w Walker Art Gallery w Liverpoolu; fot. domena publiczna (Google Art Project).

Fig. 14. Master of the Aachen Altarpiece, *Mass of Saint Gregory*, c. 1500, panel painting, Walker Art Gallery, Liverpool; photo in public domain (Google Art Project).

Single paintings sometimes served as independent altarpieces. Visual records attest to the fact that also the subject of the Man of Sorrows would have been represented in such single-panel altarpieces [Jurkowlanec 2001, pp. 132–133]. Association of the above subject matter with the function of an altarpiece resulted not only from the Eucharistic message it carried, but also from an extremely popular account about the apparition of the Man of Sorrows to Pope Gregory during a mass he celebrated. Numerous paintings from the late fifteenth and early sixteenth century, representing the *Mass of Saint Gregory*, depict Christ appearing to the

świadczą obrazy dwustronne, jak lwowska *Walka Jerzego ze smokiem* z umieszczonym na rewersie przedstawieniem Chrystusa w sarkofagu [Gadomski 1981, s. 78]. Obrazy takie mogły być w zależności od aktualnych potrzeb kultowych ustawiane na ołtarzu lub wieszane na ścianie. System montażowy jest nam właściwie nieznan, gdyż o obyczaju ustawiania pojedynczych tablic na ołtarzu wiadomo głównie z lakonicznych opisów w wizytacjach biskupich, a same tablice nie zachowały oryginalnych ram. Źródła pisane niestety ograniczają się do stwierdzenia, że „struktura jest prosta”, a wyjątkiem jest opis ołtarza głównego w Kętach (1644), dzięki któremu wiadomo, że w rzeźbionej strukturze zamontowany był obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem [Gadomski 1981, s. 76–78; Gadomski 1988, s. 109–111]. Obraz w Kurozwękach musiałby być zamontowany w ramie o prostej dolnej krawędzi (tak jak w przypadku obrazów zamkniętych łukiem lub trójkątnie), by mógł pełnić funkcję stojącej na ołtarzu nastawy.

Wiele późnogotyckich nastaw ołtarzowych miało malowane odwrocia. Dwa przykłady: z Norymbergi i Lichtenstern wspomniane zostały już wyżej w kontekście motywu roślinnej wici. Takie rozwiązanie stosowano wówczas, gdy ołtarz ustawiony był tak, że tył retabulum pozostawał widoczny. Przykładami mogą być retabulum w kościele Franciszkanów w Bolzano (ok. 1500), kościele parafialnym w Niederlana (1503), farze w Schwabach (retabulum Zdjęcia z Krzyża, 1505) [Kahsnitz 2006, s. 208–213, 254–261, 276–281, il. 93, 115, 119] czy też tryptyk z kolegiaty w Wormacji (Spira, Historisches Museum der Pfalz) z końca XV w. [Marcinkowski, Klincewicz-Krupińska 2017, s. 282, il. 30]. Ponieważ starano się zwracać ołtarze boczne ku wschodowi, problem ekspozycji tylnej części retabulum był częsty i dotyczył zwykle ołtarzy w nawach bocznych, które, co do zasady, przylegały do ścian budowli krótszą ścianą. Ustawienie mens ołtarzowych wzdłuż ścian północnych i południowych orientowanych kościołów należało w średniowieczu do wyjątków, wśród których Justin Kroesen [2010, s. 70] wymienia gotyckie mensy w nawach bocznych kazimierskiego kościoła Bożego Ciała. W powszechny w średniowieczu sposób, tzn. ku wschodowi, są do dziś ustawione dwa gotyckie ołtarze po bokach ołtarza głównego w chórze kościoła Mariackiego, głównej fary Krakowa. Wiadomo, że w kościele parafialnym Kazimierza, niegdyś odrębnego miasta, pod wieloma względami naśladowano główną świątynię stołecznego Krakowa i dotyczyło to również usytuowania ołtarzy w chórze. W prezbiterium kościoła Bożego Ciała znajdowało się kilka ołtarzy, a z relacji Stefana Ranatowicza, który pozostawił opis kościoła sprzed jego XVII-wiecznej modernizacji, wynika jednoznacznie, że ustawione były one ku wschodowi, a nie wzdłuż ścian bocznych w płycinach, jak to jest obecnie: „[...] ołtarzy S.M. Magdaleny, nie w murze, ale tak stojący przeciwko na kościół, który także x. Marcin Kłoczyński zniósł, a te w murze dał wykonać” [Ranatowicz, *Casimiria civitatis*, k. 143 v.]. Drugi z ołtarzy bocznych w chórze, znajdujący się naprzeciwko ołtarza św. Marii Magdaleny, po stronie północnej miał za czasów Ranatowicza wezwanie Salwatora.

pope against an altarpiece in the form of a panel painting, from which he seems to be emerging and stepping onto the altar table.

Altarpieces consisting of a single panel were popular in Lesser Poland throughout the entire fifteenth century. Gadomski has noted that permanent installation of such paintings was a rule that was not strictly adhered to in the fifteenth century, as attested by two-sided panels, for instance, the *Saint George and the Dragon* from Lviv, with the depiction of Christ in the Sepulchre on the reverse [Gadomski 1981, p. 78]. Depending on current devotional practices, such paintings may have been set upon an altar or hung on walls. The way they were mounted is virtually unknown to us, because the practice of displaying single panels on top of altars is known only from laconic accounts contained in church visitation records, and the original frames of such panels have not survived. Regrettably, written evidence is limited merely to a statement that ‘the structure is simple’, an exception being the description of the high altarpiece at Kęty (1644), which informs that an image of the Virgin and Child was mounted within a carved structure of the altarpiece [Gadomski 1981, pp. 76–78; Gadomski 1988, pp. 109–111]. In order that the painting at Kurozwęki could serve as an altarpiece, it would have had to be set in a frame with a straight bottom edge (as was the case of paintings with round-headed, or triangular tops).

Numerous late-Gothic altarpieces featured painted decoration on their back. Two examples—from Nuremberg and Lichtenstern—have been already mentioned in the context of the vegetal scroll motif. Reverses would have been painted, if the location of the altarpiece made its back visible. Among such examples are altarpieces in the Franciscan church at Bolzano (c. 1500), in the parish church at Niederlana (1503), in the parish church at Schwabach (altarpiece of the Descent from the Cross, 1505) [Kahsnitz 2006, pp. 208–213, 254–261, 276–281, Fig. 93, 115, 119], or a triptych from the collegiate church at Worms (Speyer, Historisches Museum der Pfalz) from the end of the fifteenth century [Marcinkowski, Klincewicz-Krupińska 2017, p. 282, Fig. 30]. Since side altars were usually turned towards the east, the problem of the visibility of the back part of altarpieces was fairly frequent and usually affected those standing on altars located in the aisles, which in principle would have touched the wall with their shorter side. Altar tables situated parallel to the north and south walls in orientated churches would have been quite exceptional in medieval churches. Among such exceptions Justin Kroesen [2010, p. 70] mentions Gothic altar tables in the aisles of Corpus Christi church in Kazimierz. A typical medieval orientation—towards the east—has been retained to this day by two Gothic altar tables flanking the high altar in the chancel of St. Mary’s church in Cracow, the city’s main parish church. It is well known that the parish church of Kazimierz, once a separate town, in many respects emulated the main church of Poland’s capital city, and this emulation would apply to the position of altars in the chancel as well. There were several altars in the chancel of Corpus Christi church,



Był on ulokowany w pobliżu pierwotnego grobu Stanisława Kazimierczyka: „Grób Błogosławionego Stanisława Kazimierczyka był in minori choro, przy tej stronie muru, gdzie Zakryścia, w rogu ołtarza Salvatoris, kratą obwiedziony” [Ranatowicz, *Casimiria civitatis*, k. 143 v.]. Jakkolwiek nie zawsze wezwania ołtarzy i ikonografia nastaw były zgodne, trzeba zwrócić uwagę, że obraz z przedstawieniem Męża Boleści w purpurowym płaszczu, a więc o ikonografii akcentującej królewską godność Zbawcy, pasowałby doskonale do tego wezwania. Obecnie w tym przeniesionym pod ścianę ołtarza znajduje się manierystyczny obraz Zdjęcia z Krzyża. Ustawienie obrazu w Kurozwękach na ołtarzu bocznym skierowanym ku wschodowi wyjaśniałoby potrzebę wprowadzenia dekoracji rewersu. Najczęściej takie odwrócenie dekorowano właśnie zieloną wicią roślinną (kwestię symboliki wici – Drzewa Życia pozostawiam na uboczu, jest to element szerszego problemu wymagającego odrębnego studium) lub przedstawieniami figuralnymi z dekoracją roślinną, o których mowa była wyżej. Wojciech Marcinkowski i Regina Klincewicz-Krupińska [2017, s. 282] takiej aranżacji odwrócenia części głównej domyślali się, co ciekawe, w przypadku retabulum ołtarza głównego pobliskiego kościoła Augustinianów na Kazimierzu (Mikołaj Haberschrack, 1468): pośrodku rewersu obrazu centralnego miał się znajdować Mąż Boleści (zachowany fragmentarycznie, jest to obraz znany jako tablica z Niegowici, obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie), a wokół – wic roślinna.

Obraz w Kurozwękach może być pozostałością tablicy ołtarzowej, ale jest także inna możliwość: mógł on funkcjonować bez związku z ołtarzem. Obrazy zawieszano np. na kratkach, jak w kaplicy Krzyża Świętego w katedrze krakowskiej, na której kracie, według inwentarza z 1563 r., zawieszono one były licznie („tabulae pictae inferius et supra cratae capellae”) [Inwentarz katedry 1979, s. 131]. Nie wykluczałabym zatem ewentualnej przynależności obrazu do pierwszej aranżacji grobu Stanisława Kazimierczyka (zm. 1489), która powstała krótko po jego śmierci przy północnej ścianie prezbiterium. Elementem aranżacji grobu była krata wykonana najpóźniej w 1503 [Łatak 1999, s. 122]. Z Kazimierczykiem szybko zaczęto wiązać cuda, a jego kult rozwijał się już w czasach prepozytury Jakuba z Wadowic. Innym potencjalnym miejscem takiej ekspozycji obrazu mogło być lektorium lub oratorium, o którym wiemy, że było ażurowe: „było na śród kościoła, pod pasyą, in Minori Choro, ku wielkiemu ołtarzowi zbudowane iako pudło iakie, w którym były kraty drewniane, że mógł y ku wielkiemu ołtarzowi, y na kościół patrzeć” [Krasnowolski 2012, s. 275]. Najbardziej prawdopodobne wydaje się, że pierwotnie obraz umieszczony był w chórze kościoła Bożego Ciała (ryc. 15). To tam, w sposób niezwykle konsekwentny, począwszy od końca XIV w., lokowano wyobrażenia związane z promowanym w kazimierskiej farze kultem Eucharystii. Erygowany ok. 1340 kościół parafialny od początku poświęcony był Bożemu Ciału, a wybór wezwania pozostawał w bezpośrednim związku z wprowadzeniem w diecezji krakowskiej, na mocy statutów biskupa Nankera z 1320, święta Bożego Ciała

and it follows unequivocally from the account of Stefan Ranatowicz, who described the appearance of the church interior before its refurbishment in the seventeenth century, that the altars were turned towards the east, and did not stand along the side walls, within recesses, as is the case today: “[...] the altar of St. Mary Magdalene not inserted into the wall, but standing opposite the church [nave], which Fr. Marcin Kłoczyński had demolished, and ordered those inserted into the wall to be constructed” [Ranatowicz, *Casimiria civitatis*, fol. 143v]. The other of the two side altars in the chancel, standing opposite the altar of St. Mary Magdalene, on the north, was dedicated, in Ranatowicz’s time, to Christ the Saviour (Salvator Mundi). It was situated in the vicinity of the original location of the tomb of Stanisław Kazimierczyk: “The tomb of the blessed Stanisław Kazimierczyk was located in the chancel, at this side of the wall where there is Sacristy, at the corner of the altar of Christ the Saviour, surrounded by a parclose screen” [Ranatowicz, *Casimiria civitatis*, fol. 143v]. Although dedications of altars were not always congruous with the iconography of the altarpieces they carried, it has to be noted that a painting depicting the Man of Sorrows dressed in a purple cope, that is, emphasizing the royal dignity of the Saviour, would have perfectly fitted the above dedication. Currently, the structure of this altar holds a Mannerist-style altarpiece depicting the Descent from the Cross. A display of the panel at Kurozwęki in a side altar turned towards the east would have explained the need for its reverse to be decorated. Usually, the reverses in such situation would have been decorated with green vegetal scrolls (the question of the symbolic meaning of the scroll—as a Tree of Life—must be left aside here, as it is part of a broader problem that would require a separate treatment), or figurative representations accompanied by vegetal motifs, as noted above. Interestingly, Wojciech Marcinkowski and Regina Klincewicz-Krupińska [2017, p. 282] suggested that such a decoration may have appeared on the reverse of the main shrine of the high altarpiece in the church of the Augustinian friars in Kazimierz (Nicolaus Haberschrack, 1468), located not far from Corpus Christi church: the Man of Sorrows (surviving in fragments, known as a panel from Niegowic, currently in the National Museum in Cracow) would have been depicted in the middle on the reverse of the central panel, surrounded by vegetal scrolls.

The painting at Kurozwęki may be a remnant of an altarpiece, but there is also another possibility: it may have functioned with no relation to an altar whatsoever. Paintings would have been hung, for instance, on grilles, as in the Chapel of the Holy Cross in Cracow Cathedral, whose grating, according to an inventory of 1563, was hung with numerous pictures (“tabulae pictae inferius et supra cratae capellae;” “painted panels below and above the grille of the chapel”) [Inwentarz katedry 1979, p. 131]. Thus, a possibility that the painting belonged to the original surrounds of the tomb of the blessed Stanisław Kazimierczyk (d. 1489), arranged shortly after his death at the chancel’s north wall, should not be excluded. A part of



Ryc. 15. Prezbiterium kościoła Bożego Ciała w Krakowie; fot. D. Podosek.

Fig. 15. Chancel of the Corpus Christi church in Cracow; photo by D. Podosek.

i włączenia go do świąt głównych. Fundacja kościoła dokonana przez Kazimierza Wielkiego wiązana jest w tradycji z cudem eucharystycznym. Od schyłku XIV aż po wiek XVI ogromne znaczenie w utrwalaniu pobożności eucharystycznej w farze odgrywało stopniowe nasycanie jej przestrzeni dziełami sztuki, których funkcja i forma w różny sposób odnosiła się do Ciała Chrystusa, wśród nich szczególne miejsce zajmowały przedstawienia Chrystusa Bolesnego, wskazującego na ranę w boku. Przed 1387 r. do wznoszonego prezbiterium ufundowano witraż z takim przedstawieniem, umieszczony w głównym oknie na osi chóru [Horzela 2020, s. 25, il. 12]. Nieco później zaczęto używać pieczęci konwentualnej z przedstawieniem Męża Bolesci (odciski pieczęci, od najstarszego z początku XV w., są w zbiorach klasztornej archiwum). Na początku XV stulecia powstały kolejne witraże z tym wizerunkiem [Horzela 2022, s. 224, il. 34]. Także w późniejszym okresie przedstawienie Męża Bolesci w purpurowym płaszczu sytuowano w miejscu wywyższonym; przedstawienie takie znalazło się ok. 1460–1470 w zwieńczeniu nowej, okazałej nastawy ołtarza głównego, będącej wówczas jedną z największych w aglomeracji krakowskiej. Umieszczono tam zachowaną do dziś figurę Chrystusa Męża Bolesci odzianego w purpurowy płaszcz i kierującego dłonie ku ranie

this arrangement was a grille, executed no later than in 1503 [Łatak 1999, p. 122]. Shortly after his death, miracles started to be associated with Kazimierczyk, and his veneration grew already during the provostship of Jakub of Wadowice. Another possible place of the painting's display could have been the chancel screen or an oratory, the latter known to have had an openwork form: "it [the oratory] was located in the middle of the church, below the Rood, in the chancel, extending towards the high altar, in the form of a sort of box, with wooden grating that enabled the high altar and the church interior to be seen [from within]" [Krasnowolski 2012, s. 275]. What seems most likely is that originally the painting was located in the chancel of Corpus Christi church (Fig. 15). It was there that, starting from the fourteenth century, very consistently, images related to the cult of the Eucharist, specially promoted in the church, had been located. Founded around 1340, the church had from the beginning been dedicated to Corpus Christi, and the choice of the patronage was directly related to the introduction of the feast of Corpus Christi as one of the holy days of obligation in the Diocese of Cracow, on the strength of the statutes of Bishop Nanker of 1320. The foundation of the church, by King Casimir the Great, has been traditionally associated with a Eucharistic miracle. From the end of the fourteenth, up until the sixteenth century, an important role in consolidating the Eucharistic piety in the church was played by gradual saturation of its interior with artworks whose function and form were in various ways related to the Body of Christ, the foremost among them being depictions of the Man of Sorrows pointing to a wound in his side. Before 1387, a stained-glass panel with such a representation was executed for the axial window in the chancel, then still under construction [Horzela 2020, p. 25, Fig. 12]. Slightly later, a seal of the canonry with an image of the Man of Sorrows started to be used (seal impressions, starting from the earliest example dating from the beginning of the fifteenth century, have been held in the canonry's archive). Further stained-glass panels with the same image originated at the beginning of the fifteenth century [Horzela 2022, p. 224, Fig. 34]. Also later, representations of the Man of Sorrow, clad in a purple cope, were located in elevated places: such an image appeared around 1460–1470 in the crowning of the new, impressive high altarpiece—at that time counting as one of the largest in the area of Cracow—in the form of a figure of the Man of Sorrows clad in a purple cope, who points with his hands towards a wound in his side in a gesture known as the *ostentatio vulnerum*, or display of the wounds (the figure, surviving to this day, is currently held in the parish church at Wolbrom) [Horzela 2009, pp. 271–280; Horzela 2012, pp. 150–156]. A stone carving in relief with an image of a similarly depicted Man of Sorrows appears also on the façade of the church. The high altarpiece, the painting currently held at Kurozwęki, and the

w boku w geście *ostentatio vulnerum* (obecnie figura znajduje się w kościele parafialnym w Wolbromiu) [Horzela 2009, s. 271–280; Horzela 2012, s. 150–156]. Kamienna płaskorzeźba z podobnie ukazany Mężem Bolesci znalazła się także na fasadzie kościoła. Nastawa ołtarza głównego, obraz przechowywany dziś w Kurozwękach i wyobrażenie na fasadzie powstały w okresie prepozytury Jakuba z Wadowic. Dzieła te można rozpatrywać jako istotne elementy w podnoszeniu rangi kościoła Bożego Ciała jako sanktuarium poświęconego kultowi Eucharystii, a z drugiej strony jako ewidentny dowód szczególnego, osobistego zaangażowania w ten kult samego Jakuba, z którym Wozowicz zidentyfikowała adoranta ukazanego u stóp Męża Bolesci. Wydaje się, że forma i kolorystyka dekoracji ornamentalnej obrazu w Kurozwękach nieprzypadkowo zestrojone są z ornamentyką dekoracji malarzkiej sklepienia i witraży chóru kościoła.

### Podsumowanie

Namalowany przez Jana Wielkiego ok. 1490–1495 r. z fundacji prepozyta Jakuba z Wadowic obraz jest dwustronnie malowaną tablicą, której rewers wykonany równocześnie z awersem dekorowany jest ornamentem roślinnym. Wskazuje to, że obraz był pierwotnie eksponowany w sposób pozwalający oglądać jego odwrocie. Tablica miała pierwotnie nietypowy kształt owalu lub zbliżony do owalu. Być może demontaż parkietu pozwoliłby w przyszłości na jednoznaczne ustalenie tej kwestii. Zaprezentowane wyżej argumenty pozwalają stwierdzić, że obraz nie był, jak dotąd uważano, eksponowany w bocznej nawie kościoła Bożego Ciała, lecz w jego chórze. Stan zachowania tablicy nie pozwala obecnie na kategoryczne stwierdzenie, czy stanowił on element aranżacji jednego z bocznych ołtarzy, czy też był prezentowany samodzielnie, w innym miejscu prezbiterium.

★ Tekst jest pokłosiem współpracy z mgr Ewelina Gruszczyńską, która przeprowadziła konserwację obrazu w Kurozwękach w 2020 r. W trudnym okresie pandemii spotkania przy obrazie Jana Wielkiego były wyjątkową okazją do żywej dyskusji przy dziele sztuki, jestem za tę możliwość ogromnie wdzięczna. Materiał porównawczy do artykułu został po części zebrany przy okazji realizacji projektu badawczego „Wit Stwos – nowy rozdział badań”, finansowanego ze środków programu Inicjatywa Doskonałości Uniwersytetu Jagiellońskiego, realizowanego pod moim kierunkiem na Wydziale Historycznym UJ.

image on the façade originated during the provostship of Jakub of Wadowice. All of these works may be considered as important elements contributing to the elevation of the rank of Corpus Christi church as a shrine devoted to the veneration of the Eucharist, and at the same time, as a manifest testimony to a special, personal involvement in this devotion of Jakub himself, with whom Wozowicz has identified the donor depicted at the feet of the Man of Sorrows. It seems to be no accident that the form and colour of the ornamental decoration of the painting at Kurozwęki match the painted ornamental decoration of the vaulted ceiling and stained glass in the chancel of Corpus Christi church in Kazimierz.

### Conclusion

A painting, executed around 1490–1495 by Jan Wielki on a commission from Jakub of Wadowice, a provost of the Canons Regular of the Lateran in Kazimierz, has the form of a panel painted on both sides. The decoration on its reverse, which is contemporaneous with the image depicted on the obverse, consists of vegetal ornament. Such a treatment of the panel suggests that it was originally displayed in a manner that allowed its reverse to be seen. Initially the panel had an unusual, oval, or oval-like shape—a question that cannot be solved unequivocally unless the cradling attached to its back is dismantled, which might be undertaken in future. The arguments presented above substantiate an assertion that—contrary to earlier beliefs—the painting had been displayed not in the aisle of Corpus Christi church in Kazimierz, but in its chancel. The panel’s state of repair does not permit to assert categorically whether it was mounted in one of the side altars, or was displayed independently, in another location in the chancel.

★ This paper is a result of a collaboration with Ewelina Gruszczyńska, MA, who carried out a conservation treatment of the Kurozwęki painting in 2020. In the difficult period of the pandemic, meetings next to the work by Jan Wielki were an exceptional occasion for animated discussion, and I am very grateful for having had this opportunity. Part of the comparative material used in the present paper was gathered during the execution of the project “Veit Stoss—a new chapter of research,” funded from the program Excellence Initiative at the Jagiellonian University, conducted under my leadership at the Faculty of History of the Jagiellonian University.

<sup>1</sup> O Jakubie zob. [Łatak 2005, s. 41–47].

<sup>2</sup> Odrębną, ciekawą kwestią jest recepcja dzieła w XVII w. Obraz został przekazany do kościoła, który przez dłuższy czas był użytkowany przez braci polskich (arian), a jeśli faktycznie został tam przywieziony przez Łoniewskiego ok. 1637, to dokonano tego w okresie rosnących prześladowań najbardziej radykalnego odłamu reformacji w Polsce (w 1638 zamknięto Akademię Rakowską). W tym kontek-

ście decyzja o przeniesieniu do Kurozwęk obrazu o ikonografii silnie związanej z kultem Eucharystii z pewnością nie była przypadkowa, lecz wpisywała się w kontrreformacyjny, antyariański kontekst. Przedstawienia Chrystusa, w których ostentacyjnie wskazują na ranę w boku, używane były już wcześniej w sporach doktrynalnych, a początek tego zjawiska w Europie Środkowej można sytuować w okresie sporu Kościoła z husytami w XV w. Na początku

wieku XVII kanonicy rozpoczęli zatem pracę duszpasterską zmierzającą do odpowiedniego utrwalenia na „zainfekowanym” reformacją terenie kultu eucharystycznego.

<sup>3</sup> Dyskusję na temat daty wzniesienia kaplicy relacjonuje Wozowicz [2007, s. 108].

<sup>4</sup> Cienko zagruntowane rewersy są dekorowane zielonymi i ciemnoczerwonymi gałązkami obrysowanymi na czarno na jasnoszarym tle. Tablica po stronie lewej od widza została na wczesnym etapie przemalowana, z kolei tablica po stronie prawej prezentuje warstwę pierwotną, w której niemal całkowitej destrukcji uległy elementy malowane na zielono. Skład pigmentów nie był badany. Za wszystkie informacje dziękuję panu Wolffowi-Hartwigowi Lipińskiemu z Landesmuseum Württemberg, który prowadził prace konserwatorskie. Katalog zbiorów

Landesmuseum Württemberg (*Bestandskataloges der mittelalterlichen Skulpturen*, t. 3, cz. *Württembergisch Franken*) z tekstem dr Ingrid-Sibylle Hoffmann dotyczącym retabulum ma się ukazać w roku bieżącym, jednak nie przewiduje analizy jego części malarskiej; za tę wskazówkę dziękuję Autorce.

<sup>5</sup> Analizę pigmentów i spoiw przeprowadziła Barbara Sowa-Holewińska [2020].

<sup>6</sup> Relikty malowideł odkryto w latach 80. XX w., a niedawno na ich podstawie zrekonstruowano całą dekorację.

<sup>7</sup> Rekonstrukcja szklenia prezbiterium jest częścią opracowywanego przeze mnie korpusu witraży średniowiecznych w Polsce. O datowaniu zob. [Horzela 2019].

<sup>8</sup> Na temat artystycznej rodziny Bormanów ostatnio: [Borman. *A Family* 2019].

---

## Bibliografia / References

### Archiwalia / Archive materials

Ranatowicz Stefan, *Casimiria civitatis, urbi Cracoviensis confrontate*, Biblioteka Jagiellońska, rkps, sygn. 3742/III.

### Teksty źródłowe / Source texts

*Inwentarz katedry wawelskiej z roku 1563*, oprac. Adam Bochnak, Kraków 1979.

Łoniewski Krzysztof, *Żywot, sprawy y cudowne boskie wstawienie pobożnego kapłana B. Stanisława Kazimierzczyka, przy Krakowie na Kazimierzcu v Bożego Ciała Congregacyey [...] Kanoników z Lateranu według reguły ś. Augustyna kanonika*, Kraków 1617.

### Opracowania / Secondary sources

Bammessel Susanne, *Die Altäre aus St. Martha*, „St. Lorenz. Verein zur Erhaltung der St. Lorenzkirche in Nürnberg” 2009, R. LXI.

Borman. *A Family of Northern Renaissance Sculptors*, red. Marjan Debaene, London 2019.

Dobrowolski Tadeusz, *Życie, twórczość i znaczenie społeczne artystów polskich i w Polsce pracujących w okresie późnego gotyku (1440–1520)*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965.

Dobrzeńcki Tadeusz, *Niektóre zagadnienia ikonografii Męża Bolesci*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Krakowie” 1971, R. XV, nr 1.

Dobrzeńcki Tadeusz, *Średniowieczny portret w sakralnej sztuce polskiej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1969, R. XIII, nr 1.

Domasłowski Jerzy, Karłowska-Kamzowa Alicja, Kornecki Marian, Małkiewiczówna Helena, *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*, Poznań 1984.

Funk Wilhelm, *Der Meister des Marthaaltars in der St. Lorenzkirche zu Nürnberg*, Nürnberg 1938.

Gadomski Jerzy, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420–1470*, Warszawa 1981.

Gadomski Jerzy, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460–1500*, Warszawa 1988.

Gadomski Jerzy, *Jan Wielki. Krakowski malarz z drugiej połowy wieku XV*, Kraków 2005.

Horzela Dobrosława, *Cud światła. Witraże średniowieczne w Polsce*, noty katalogowe: Edyta Bernady i inni, Kraków 2020.

Horzela Dobrosława, *O pochodzeniu późnogotyckiej figury Chrystusa Męża Bolesci w kościele parafialnym w Wolbromiu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 2009, R. LXXI, nr 3.

Horzela Dobrosława, *Późnogotycka rzeźba drewniana w Małopolsce ok. 1440–1477*, Kraków 2012.

Horzela Dobrosława, *The Burning Bush Virgin. In Search for the Origins of the Iconographic Type and Reasons for its Wide Currency in the Stained Glass of Lesser Poland at the Beginning of the Fifteenth Century*, „Artibus et Historiae” 2022, nr 86.

Horzela Dobrosława, *Witraże w kościele Bożego Ciała na Kazimierzcu – fundacja jagiellońska?*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2019, R. LXXXI, nr 1.

Ilsink Matthijs, Koldewey Jos, *Hieronymus Bosch – visions of genius*, Brussels 2016.

Johan Maehael. *Nijmegen–Paris–Dijon. Art around 1400*, katalog wystawowy, Amsterdam, Rijksmuseum, 6 octobre 2017–7 janvier 2018, red. Pieter Roelofs, Amsterdam 2017.

Jurkowlaniec Grażyna, *Chrystus umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*, Warszawa 2001.

Kahsnitz Rainer, *Carved Splendor. Late gothic altarpieces in Southern Germany, Austria, and South Tirol*, Los Angeles 2006.

*Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3: *Województwo kieleckie*, red. Jerzy Z. Łoziński, Barbara Wolff, z. 1: *Powiat buski*, Warszawa 1957.

Kopera Feliks, *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. 2: *Malarstwo w Polsce od XVI do XVIII wieku. Renesans, barok, rokoko*, Kraków 1926.

Krasnowolski Bogusław, *Średniowieczne wnętrza kościoła Bożego Ciała w świetle kroniki ks. Stefana Ranatowicza CRL*, [w:] *Klasztor Bożego Ciała Kanoników*

- Regularnych Laterańskich w Krakowie w okresie przedtrydenckim. Ludzie – wydarzenia – budowle – kultura, Łomianki 2012.
- Kroesen Justin E.A., *Seitenaltäre in mittelalterlichen Kirchen. Standort-Raum-Liturgie*, Regensburg 2010.
- Lehrs Max, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, t. 9: Text, Wien 1934.
- Łanuszka Magdalena, *Salvator Mundi: późnogotyckie płótno z Krakowa, wzorowane na niezachowanym obrazie niderlandzkim. Propozycja nowego datowania oraz identyfikacja fundatora*, „Folia Historica Cracoviensia” 2017, R. XXIII, nr 2.
- Łatak Kazimierz, *Kanonicy regularni laterańscy na Kazimierzu w Krakowie do końca XVI w.*, Ełk 1999.
- Łatak Kazimierz, *Poczet rządców opactwa Bożego Ciała Kanoników Regularnych Laterańskich w Krakowie*, Kraków 2005.
- Łomnicka-Żakowska Ewa, *Początki portretu polskiego. Adoranci w polskim malarstwie tablicowym, miniaturowym i ściennym w wieku XV i pierwszych dziesięcioleciach wieku XVI*, „Studia Źródłoznawcze” 1965, R. XIV.
- Marcinkowski Wojciech, Kłincewicz-Krupińska Regina, *Retabulum Augustiańskie Nicolausa Haberschracka (1468). Próba rekonstrukcji przepadłej struktury*, [w:] *Claritas et consonantia. Funkcje, formy i znaczenia w sztuce średniowiecznej. Księga poświęcona pamięci Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek w dziesiątą rocznicę śmierci*, red. Monika Jakubek-Raczkowska, Juliusz Raczkowski, Toruń–Warszawa 2017.
- Obląk Jan, *Dzieje Boreschowa i jego obrazu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1957, R. XIX, nr 1.
- Rudy Kathryn, *Image, Knife and Gluepot: Early Assemblage in Manuscript and Print*, Cambridge 2019.
- Samek Jan, *Studia z dziejów kościoła Bożego Ciała*, Kraków 1977.
- Schuster-Gawłowska Małgorzata, *Późnogotycki obraz na płótnie z katedry na Wawelu. Konserwacja i technologia*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” 2006, R. XVII, nr 1–2.
- Stirnemann Patricia, *Johan Maelwael, the Van Lymborch Brothers and the Très Riches Heures du Duc de Berry*, [w:] *Maelwael Van Lymborch. Studies 1*, red. Jos Koldeвей, Pieter Roelofs, Turnhout 2018.
- The Road to van Eyck*, katalog wystawowy, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 13 October 2012–10 February 2013, red. Stephan Kemperdick, Friso Lammertse, Rotterdam 2012.
- Thiébaud Dominique, *Le Christ de Pitié: attribué à Jean Malouel*, Paris 2012.
- Walicki Michał, *Malarstwo polskie. Gotyk – renesans – wczesny manieryzm*, Warszawa 1961.
- Walicki Michał, *Malarstwo polskie XV wieku*, Warszawa 1938.
- Wawel 1000–2000. Wystawa Jubileuszowa, Katalog*, t. 1, Kraków 2000.
- Wozowicz Agnieszka, *Zagadnienie fundacji i dziejów gotyckiego obrazu z Chrystusem Bolesnym w kościele parafialnym w Kurozwękach*, [w:] *Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. Wojciech Bałus, Wojciech Walanus, Kraków 2007, t. 2.

#### Dokumentacja / Documentation

- Sowa-Holewińska Barbara, *„Vir Dolorum – Pięć Ran Chrystusa. Obraz na podobrazu drewnianym (XV/XVI w.) z kościoła w Kurozwękach. Analiza pigmentów i spoiw”*, mps, Kraków 2020.

## Streszczenie

Znajdujący się w kościele parafialnym w Kurozwękach obraz, który przedstawia Chrystusa Bolesnego, Matkę Boską Bolesną i św. Jana Ewangelistę z fundatorem polecanym przez św. Jakuba Starszego, powstał do kościoła parafialnego Bożego Ciała kanoników regularnych laterańskich w Krakowie. Dzieło, namalowane najpewniej przez Jana Wielkiego ok. 1490–1495, było wielokrotnie przekształcane w związku ze zmianami sposobu i miejsca ekspozycji. W artykule omówiono kwestię pierwotnej formy, funkcji i miejsca ekspozycji obrazu. Tablica miała pierwotnie nietypowy kształt owalu lub zbliżony do owalu i jest dwustronnie malowana (na rewersie umieszczono ornamentálną dekorację roślinną). Wskazuje to, że obraz był pierwotnie eksponowany w sposób pozwalający oglądać jego odwrocie. Wykazano, że obraz nie był, jak dotąd uważano, eksponowany w bocznej nawie kościoła Bożego Ciała, lecz w jego chórze, gdzie mógł być elementem aranżacji jednego z bocznych ołtarzy lub był prezentowany samodzielnie.

## Abstract

A painting, held in the parish church at Kurozwęki, representing Christ as a Man of Sorrows, with the Virgin of Sorrows and St. John the Evangelist, accompanied by a donor presented by St. James the Great, was executed for the parish church of Corpus Christi of the Canons Regular of the Lateran in Cracow's Kazimierz. The artwork, most likely painted by Jan Wielki, around 1490–1495, underwent numerous alterations resulting from the changing arrangements and locations of its display. The paper discusses problems of the painting's original form, function and place of display. Initially the panel had an usual oval, or oval-like shape, and has been painted on both sides (the reverse is decorated with an ornamental vegetal design). The above suggests that it was originally displayed in a way that allowed its reverse to be seen. It has been demonstrated that the painting did not hang—as has hitherto been assumed—in an aisle of Corpus Christi church, but in its chancel, where it may have been mounted on one of the side altars or was displayed independently.

Katarzyna Gębarowska\*

orcid.org/0009-0006-9273-4141

## Zabytkowe altany fotograficzne – utracone dziedzictwo?

### Historical Photographic Studios: A Lost Heritage?

**Słowa kluczowe:** altana fotograficzna, zakład fotograficzny, szklarnia fotograficzna, krajobraz kulturowy, fotografia analogowa, ochrona i konserwacja zabytków

**Keywords:** photographic atelier, photographic skylight studios, photographic greenhouse/glasshouse, cultural landscape, analog photography, preservation and conservation of monuments

#### Wprowadzenie

Historia fotografii to ciągle przekraczanie granic zarówno tych technicznych, estetycznych, jak i społecznych. To także „inkorporowanie, ale i inspirowanie innych mediów, a co za tym idzie, nieustanny proces negocjowania swojej tożsamości” [Domański 2016, s. 26]. W konsekwencji żyjemy w czasach fotografii cyfrowej, fotografii postinternetowej [Domański 2016, s. 48], postfotografii [*Postfotografia teraz*] i w końcu sztucznej inteligencji. Pojawienie się możliwości generowania obrazu bez użycia aparatu może wywołać pytania o sens dalszego trwania fotografii tradycyjnej. Podobne pytania zadawali sobie zresztą malarze, wieszcząc śmierć malarstwa, w reakcji na pierwsze zdjęcia<sup>1</sup>. Okazuje się jednak, że postmedialna kondycja fotografii nie oznacza rezygnacji artystów z poszukiwań formalnych i eksperymentowania z technikami analogowymi. Wydaje się, że jest wręcz przeciwnie – tradycyjna fotografia przeżywa renesans właśnie dzięki postępowi cyfryzacji [Mazur 2018, s. 21; Warner Marien 2012, s. 32]. Jak podkreślają badacze: „Fotografia stała się wszechobecna, jest jej tak wiele, że zdaje się pochłaniać rzeczywistość” [Bugaj 2016, s. 18]. Powrót do fotografii tradycyjnej jest więc reakcją obronną na zjawisko utraty przez fotografię swojego elitarnego charakteru. Co ciekawe, to odrodzenie dotyczy powrotu artystów do czasochłonnych XIX-wiecznych technik fotograficz-

#### Introduction

The history of photography is a constant crossing of boundaries, whether technical, aesthetic, or social. It is also a process of “incorporating, but also inspiring other media, and therefore, a continuous process of negotiating its identity” [Domański 2016, p. 26]. Consequently, we live in the time of digital photography, post-internet photography [Domański 2016, p. 48], post-photography [*Postfotografia teraz*], and, finally, artificial intelligence. The ability to generate images without using a camera may raise questions about the continued relevance of traditional photography. Painters were asked similar questions following the advent of photography, predicting the death of painting as a genre in response to the first photographs.<sup>1</sup> However, it appears that the post-media condition of photography does not mean that artists have abandoned formal exploration and experimentation with analog techniques. It seems to be quite the opposite—traditional photography is experiencing a renaissance precisely because of advances in digitalization [Mazur 2018, p. 21; Warner Marien 2012, p. 32]. As researchers emphasize: “Photography has become ubiquitous, there is so much of it that it seems to consume reality” [Bugaj 2016, p. 18]. The return to traditional photography is therefore a defensive reaction to the phenomenon of photogra-

\* dr, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Wydział Konserwatorstwa i Muzealnictwa

\* Ph.D., Nicolaus Copernicus University, Faculty of Conservation and Museology

**Cytowanie / Citation:** Gębarowska K. Historical Photographic Studios: A Lost Heritage? *Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation* 2024, 79:150–167

**Otrzymano / Received:** 2.05.2024 • **Zaakceptowano / Accepted:** 8.07.2024

**doi:** 10.48234/WK79LOST

*Praca dopuszczona do druku po recenzjach*

*Article accepted for publishing after reviews*

nych, takich jak cyjanotypia czy mokry kolodion [*Vintage Photo Festival*], ale też do poszukiwania na swoją pracownię miejsc na wzór XIX-wiecznej altany fotograficznej, która stanowiła oszklone centrum dawnego atelier. To ostatnie zjawisko dotyczy także fotografów komercyjnych, którzy tworzą w technikach cyfrowych.

Artykuł zrodził się z refleksji nad obserwowanym kierunkiem współczesnych zmian w krajobrazie kulturowym. Refleksja ta wskazuje na zjawisko migracji fotografów komercyjnych z krajobrazu zurbanizowanego (miejskiego) w kierunku bardziej otwartego (wiejskiego). Punktem wyjścia takiej tezy jest znikanie z przestrzeni publicznej instytucji zakładu fotograficznego, który od lat kojarzy się z „fotografią pozbawioną wartości estetycznych, szampową, bardzo często pretensjonalną, w złym guście i często nie najlepszej jakości” [Lechowicz 2012, s. 37]. O tym, że zakłady fotograficzne odchodzą powoli w przeszłość, świadczy choćby to, że Muzeum Warszawy zakupiło w 2022 r. do swojej kolekcji konceptualny projekt Antoniny Gugęły „Fotograf Warszawski”<sup>2</sup> [„Fotograf Warszawski”]. Autorka ta, obserwując proces zamykania się zakładów fotograficznych, wykonała dokumentację wszystkich funkcjonujących w tym czasie w stolicy zakładów w celu zachowania pamięci o miejscach powszechnie kojarzonych z fotografią<sup>3</sup>. Tymczasem obserwujemy rosnącą popularność studiów fotograficznych organizowanych w szklarniach ogrodowych lub oranżeriach w terenach pozamiejskich [TopSzkłarnie.pl; *Niesamowite zdjęcia w naturalnym świetle*]. Obiekty te, które łącząc w sobie „atmosferę natury z kulturą”, stanowią alternatywę dla tradycyjnego studia fotograficznego [Sesja zdjęciowa w szklarni], wskazują na rozpowszechnianie się i umacnianie koncepcji zrównoważonego rozwoju oraz wzrostu świadomości znaczenia krajobrazu wiejskiego wśród młodego pokolenia fotografów. Ich główną zaletą jest „obfitość naturalnego światła, które jest idealne do uzyskania miękkich barw i ostrych zdjęć, szczególnie pożądanych w portretach i fotografii produktowej” [Studio fotograficzne w szklarni]. Ponadto producenci szklarni fotograficznych wprowadzają wątek natury, zachwalając bujną roślinność i kwiaty, które „tworzą piękne, żywe tła, dodając życia i kolorów do zdjęć, co sprawdza się doskonale w sesjach ślubnych, portretowych czy fotografii modowej” [Studio fotograficzne w szklarni]. Oba te elementy (miękkie rozproszone światło i obecność roślinności), charakterystyczne dla XIX-wiecznych altan fotograficznych, dowodzą, że historia fotografii studyjnej powoli wraca do punktu wyjścia.

Warto więc przyjrzeć się zabytkowym altanom fotograficznym w Polsce, które w ciągu stu lat prawie całkowicie zniknęły z naszego krajobrazu kulturowego, a z których czerpią współczesne konstrukcje szklane o tej samej funkcji. Celem artykułu jest ukazanie, jak wraz z rozwojem technologicznym, gospodarczym i społecznym ulegały one zmianom, czasem powolnym i ewolucyjnym przekształceniom, a czasem gwałtownym transformacjom. Zagadnienie przedstawione zostało na bazie danych historycznych, literatury, badań źródeł archiwalnych oraz wywiadów z fotografami i zaprezentowane

phy losing its elite character. Interestingly, this revival involves artists returning to time-consuming nineteenth-century photographic techniques, such as cyanotype or wet collodion [*Vintage Photo Festival*], as well as seeking studio spaces reminiscent of nineteenth-century photographic pavilions, which included the glass-enclosed centers of old ateliers. This last phenomenon also concerns commercial photographers who work in digital techniques.

The article stems from reflections on the observed direction of contemporary changes in the cultural landscape and their effects on photography. This reflection points to the phenomenon of commercial photographers migrating from an urbanized (urban) environment towards a more open (rural) one. The starting point for such a thesis is the disappearance of the public institution of the photographic studio, which for years has been associated with “photography devoid of aesthetic value, clichéd, often pretentious, in poor taste, and often of poor quality” [Lechowicz 2012, p. 37]. The fact that photographic studios are slowly becoming a thing of the past is evidenced, among other things, by the fact that the Museum of Warsaw purchased Antonina Gugęły’s conceptual project “Fotograf Warszawski”<sup>2</sup> for its collection in 2022 [“Fotograf Warszawski”]. The author, observing the process of the closure of photographic studios, documented all the studios operating in the capital at that time to preserve the memory of places commonly associated with photography.<sup>3</sup> Meanwhile, we are observing the growing popularity of photography studios organized in garden greenhouses or conservatories in rural areas [TopSzkłarnie.pl; *Niesamowite zdjęcia w naturalnym świetle*]. These structures, which combine “the atmosphere of nature with culture,” serve as an alternative to the traditional photography studio [Sesja zdjęciowa w szklarni], indicating the spread and strengthening of sustainable development and the growing awareness of the importance of the rural landscape among the younger generation of photographers. Their main advantage is “an abundance of natural light, which is ideal for achieving soft colors and sharp photos, especially desired in portraits and product photography” [Studio fotograficzne w szklarni]. Additionally, producers of photographic greenhouses introduce the theme of nature, praising the lush vegetation and flowers that “create beautiful, vibrant backgrounds, adding life and color to the photos, which works perfectly in wedding, portrait, or fashion photography sessions” [Studio fotograficzne w szklarni]. Both of these elements (soft diffused light and the presence of vegetation), characteristic of nineteenth-century photography studios with full glass roofs, prove that the history of studio photography is slowly returning to its starting point.

It is, therefore, worth taking a look at historic photography studios with full glass roofs in Poland, which over the course of a hundred years have almost com-



Ryc. 1. Winieta zakładu Walerego Rzewuskiego w Krakowie, ok. 1879–1881, 16,4 × 10,8 cm; fot. ze zbiorów Muzeum Fotografii w Krakowie, MHF 1854/II/14.

Fig. 1. Photo vignette of Walery Rzewuski's studio in Cracow, ca. 1879–1881, 16.4 × 10.8 cm; photo from the collection of the Museum of Photography in Cracow, MHF 1854/II/14.

na przykładzie trzech *case study* odpowiadających trzem odmiennym losom atelier. Chodzi o atelier bydgoskie, które nie przetrwało do naszych czasów, ale ma bogatą dokumentację; atelier Jadernych z Mielca, przekształcone w Muzeum Historii Fotografii „Jadernówkę”, które zachowało czytelne ślady przeszłości i wyraziste formy historycznych struktur; atelier znajdujące się w Szczecinie, współcześnie zrewitalizowane i wpisane do rejestru zabytków dzięki staraniom fotografa Andrzeja Grabowieckiego, który urządził tam swoją pracownię.

### Od altany fotograficznej do szklarni fotograficznej

Współczesny powrót fotografów do szklarni jako pracowni nie jest pomysłem nowym. Odkąd oficjalnie zarejestrowano wynalazek fotografii<sup>4</sup>, do wykonania zdjęcia potrzebna była duża ilość światła z uwagi na proces naświetlenia, który trwał od kilku minut do pół godziny. Wkrótce po wynalezieniu nowego medium usługi dagerotypowe były bardzo drogie, więc zawód dagerotypisty nie zapewniał wystarczającego dochodu. Fotografowie musieli bezustannie wędrować w poszukiwaniu poten-

pletely disappeared from our cultural landscape, and from which contemporary glass constructions of the same function draw upon. The purpose of the article is to show how, along with technological, economic, and social development, these constructions underwent a variety of changes, from slow and evolutionary transformations to rapid transformations. The issue is presented based on historical data, literature, archival source research, and interviews with photographers, and is illustrated by three case studies corresponding to three different fates of studios. These are the Bydgoszcz studio, which has not survived to the present day but has rich documentation; the Jaderny studio from Mielec, transformed into the Jadernówka Museum of the History of Photography, which has preserved clear traces of the past and distinct forms of historical structures; and a studio in Szczecin, recently revitalized and entered into the register of monuments thanks to the efforts of photographer Andrzej Grabowiecki, who set up his studio there.

### From the photographic studio with full glass roof to the photographic greenhouse

The contemporary return of photographers to greenhouses as studios is not a new idea. Since the invention of photography was officially registered,<sup>4</sup> a large amount of light was needed to record an image due to the exposure process, which lasted from a few minutes to half an hour. Soon after the invention of this new medium, daguerreotype services became very expensive, so the profession of a daguerreotypist did not provide sufficient income. Photographers had to constantly wander in search of potential clients, setting up studios in hotels, gardens, and greenhouses of townspeople, mainly in the summer season. They operated for a few to several days, after which they moved their mobile studio to another location.

It was only with the invention of the wet collodion technique that daguerreotype was replaced in 1851, as it was easier to produce, that caused professional photography, especially portrait photography, to enjoy great success, significantly contributing to the full establishment and strengthening of the new institution in the cultural landscape of the time, which was the photographic studio [Lechowicz 2012, p. 37; Płazewski 2003, pp. 68–69]. In the second half of the nineteenth century, such studios, known as ateliers, were established as separate buildings or were located on the top floors of wealthy tenement houses. They consisted of a series of rooms, such as a darkroom, duplicating room, retouching and photo processing room, binding room, reception room, waiting room, and dressing room for clients (separate for women and men). The heart of each studio was the atelier with a full glass roof. Following the existing artistic culture in the form of painting, engraving, or sculpture studios, one wall on the north side and the roof surface of the atelier were glassed-in. This provided optimal lighting of the interior at different



cyjnych klientów, urządzając pracownie w hotelach oraz ogrodach i szklarniach mieszcząc, głównie w sezonie letnim. Działali od kilku do kilkunastu dni, po czym przenosili swoje mobilne atelier do kolejnej miejscowości.

Dopiero wynalezienie w 1851 r. techniki mokrego kolodionu, która jako łatwiejsza w wykonaniu wyparła dagerotypię, spowodowało, że zawodowa fotografia, szczególnie portretowa, zaczęła się cieszyć ogromnym powodzeniem, co decydująco przyczyniło się do pełnego ukształtowania się i umocnienia w ówczesnym krajobrazie kulturowym nowej instytucji, jaką był zakład fotograficzny [Lechowicz 2012, s. 37; Płazewski 2003, s. 68–69]. W 2. połowie XIX w. zakłady takie, zwane atelier, powstawały jako osobne budynki albo były umiejscowione na ostatnich piętrach bogatych kamienic. Składały się z szeregu pomieszczeń, jak ciemnia, powielarnia, pokój do retuszowania i obróbki zdjęć, intrygatornia, pokój przyjęć, poczekalnia i przebieralnia dla klientów (osobna dla kobiet i mężczyzn). Sercem każdego z zakładów była altana fotograficzna. W ślad za dotychczasową kulturą artystyczną w postaci pracowni malarskiej, rytowniczej czy rzeźbiarskiej jedna ściana od strony północnej i połączona dachowa altana były przeszklone. Zapewniało to optymalne oświetlenie wnętrza w różnych godzinach dnia, kontrolowane za pomocą zaawansowanego systemu kotar, zasłon i ekranów.

Z opisu zakładu fotograficznego<sup>5</sup> Walerego Rzewuskiego w Krakowie, opublikowanego w 1867 r. w piśmie „Czas”, wynika, że skojarzenie altany fotograficznej ze szklarnią było wtedy już powszechne: „Jest to wielka sala podobna do cieplarni, z dachem wspartym na słupach żelaznych i jedną ścianą szklaną, którą można zasuwami zasłonić w miarę potrzeby światła. Z tej sali jest wyjście na ogród, mogący służyć również w lecie do zdejmowania fotografii” [„Czas” 1867, s. 2] (ryc. 1). Kolejny opis tego samego zakładu pogłębia jeszcze wygląd znajdującej się w zakładzie natury: „Przy tylnej ścianie w samym środku znajduje się wysoka skała z głazów martwicowych, w kształcie groty ułożona [...]. Grota dopiero co opisana stanowi jakoby przedział pomiędzy dwiema połowami pracowni. Prawa przedstawia salon stosownie udekorowany, druga niby to ogród, ułożony z żyjących krzewów i balustradą zdobny” [Anczyc 1868, s. 270–271].

Opis ten doskonale obrazuje, że wątek bliskości natury, który jest teraz reklamowany przez producentów szklarni fotograficznych i samych fotografów pracujących w szklarniach [*Sesja zdjęciowa w szklarni*], był już doskonale znany w XIX-wiecznym zakładzie. Ponadto połączenie przestrzeni twórcy z naturą było częścią tradycji artystycznej. W autobiograficznym utworze Edmonda de Concourta, francuskiego pisarza 2. połowy XIX w., zatytułowanym *La maison d'un artiste* (1880) podkreślana jest waga kontrolowanego ręką człowieka ogrodu, który miał zadanie terapeutyczne i winien stanowić „lek przeciwko rozpacz i samotności” [Płaszczewska 2021, s. 168].

Motyw natury obecny był w zakładach fotograficznych również poprzez malowane tła, które przedsta-

wania, kontrolowane przez zaawansowany system zasłon, firanek i ekranów.

From the description of Walery Rzewuski's photographic studio<sup>5</sup> in Cracow, published in 1867 in the magazine “Czas”, it appears that the association of the photographic studio with full glass roof with a greenhouse was already common at that time: “It is a large room similar to a greenhouse, with a roof supported by iron columns and one glass wall, which can be covered with shutters as needed. From this room, there is an exit to the garden, which can also be used in the summer for taking photographs” [“Czas” 1867, p. 2] (Fig. 1). Another description of the same studio further details the nature of the space in the studio: “At the back wall, in the very center, there is a high rock made of travertine boulders, arranged in the shape of a grotto [...]. The grotto just described forms a kind of partition between the two halves of the studio. The right side presents a suitably decorated salon, the other, as if a garden, arranged from living shrubs and adorned with a balustrade” [Anczyc 1868, pp. 270–271].

This description perfectly illustrates that the theme of closeness to nature, which is now advertised by producers of photographic greenhouses and by photographers working in greenhouses [*Sesja zdjęciowa w szklarni*], was already well known in the nineteenth-century studio. Moreover, the connection between the creator's space and nature was part of artistic tradition. In the autobiographical work of Edmond de Concourt, a French writer during the second half of the nineteenth century, entitled *La maison d'un artiste* (1880), the importance of a garden controlled by human hands is emphasized, which was supposed to have a therapeutic role and should serve as a “cure for despair and loneliness” [Płaszczewska 2021, p. 168].

The motif of nature was also present in photographic studios through painted backdrops, which depicted not only interior fragments imitating a salon but also various types of landscapes, such as “a romantic landscape with expressive clouds in the sky, views of stylish gardens, vast landscapes, and fragments of nature” [Lechowicz 2012, p. 38]. The decorativeness of painted backdrops had its continuity in other elements of the studio's scenography, such as columns and half-columns surrounding the portrayed figure. Inspiration was provided by the vegetal backdrops of genre scenes coded in the studios of artists, Watteau's canvases, Italian villas, marble statues, or bronze Japanese cranes [Płaszczewska 2021, p. 168]. The latter are visible, for example, in a preserved photograph depicting the portrait of Konrad Brandel in his studio at Nowy Świat 57, taken around 1870.<sup>6</sup> In other words, the photographic studio was a place where *horror vacui* was subdued by the accumulation of objects, whose aesthetic value was the resultant of form and the number of artifacts, enhancing the effect of creative entropy. Today, it is mainly known to us from the few surviving

wiały nie tylko fragmenty wnętrza imitujące salon, lecz także różnego typu pejzaże, np. „pejzaż romantyczny z ekspresyjnymi chmurami na niebie, widoki stylowych ogrodów, rozległe krajobrazy i fragmenty natury” [Lechowicz 2012, s. 38]. Dekoracyjność malowanych tła miała swoją ciągłość w innych elementach scenografii zakładu fotograficznego, takich jak kolumny i półkolumny otaczające portretowaną postać. Inspiracji dostarczały zakodowane w pracowniach artystów roślinne tła scen rodzajowych z płócien Watteau, włoskie wille, marmurowe posągi czy brązowe japońskie żurawie [Płaszczewska 2021, s. 168]. Te ostatnie widoczne są np. na zachowanej fotografii przedstawiającej portret Konrada Brandla w jego atelier przy Nowym Świecie 57, wykonany ok. 1870<sup>6</sup>. Innymi słowy, altana fotograficzna była miejscem, gdzie *horror vacui* był przytłumiany nagromadzeniem przedmiotów, których wartość estetyczna stanowiła wypadkową formy i liczby artefaktów, potęgując efekt twórczej entropii. Dziś znana nam jest głównie z nielicznych zachowanych fotografii czy historycznych rekonstrukcji. Przyjrzyjmy się zatem, jak potoczyły się losy altan fotograficznych w Polsce.

### Bydgoszcz

W 2023 r. odbył się pod nadzorem konserwatorskim remont elewacji fasady kamienicy przy ul. Śniadeckich 29 w Bydgoszczy [Dobra passa kamienic]. Jeszcze sto lat temu pod tym adresem mieścił się jeden z bardziej okazałych zakładów fotograficznych w mieście. Atelier przy Elisabethstrasse, bo tak wówczas nazywała się ulica, znajdowało się w specjalnie na ten cel zaprojektowanym budynku z altaną fotograficzną (ryc. 2) [„Bydgoszcz – studium historyczno-konserwatorskie” 1993]. Było ono częścią wybudowanej w 1902 wczesnomodernistycznej kamienicy i znajdowało się na tyłach parceli. Ulica została wytyczona w połowie XIX w., aby sprostać rosnącym potrzebom miasta w związku z jego intensywnym rozwojem w kierunku północno-zachodnim, który stanowił rezultat oddania do użytku w 1851 bydgoskiego dworca kolejowego [Atlas historycznych miast polskich 1997, s. 9].

Inwestorem kamienicy przy Elisabethstrasse 13/14 był fotograf Carl Mauve [„Bydgoszcz – studium historyczno-konserwatorskie” 1993]. Wraz z postępem technologicznym i rosnącą modą na fotografie portretowe *carte de visite* fotografia stawała się intratnym zawodem, a wielu zdolnych zawodowych fotografów, jak Karol Beyer, Maksymilian Fajans czy Walery Rzewuski, w ciągu kilku lat dorabiali się własnych kamienic [Jackiewicz 2015; Płazewski 2003, s. 69–70; Mossakowska 1998, s. 19; Koziński 1978, s. 55–57]. W Bydgoszczy czas prosperity fotografów i budowy ich kamienic przypada na przełom wieków<sup>7</sup>. Lokalizację swojego zakładu Mauve wybrał z pewnością nieprzypadkowo. Naprzeciwko kamienicy znajdował się dom modlitewny dla Zjednoczenia Apostolskiego wzniesiony w 1864 r., służący niemieckojęzycznej gminie wyznaniowej Kościoła Nowoapostolskiego [„Bydgoszcz – studium historyczno-konserwatorskie” 1993, s. 56; Kuberska 1998, s. 62].

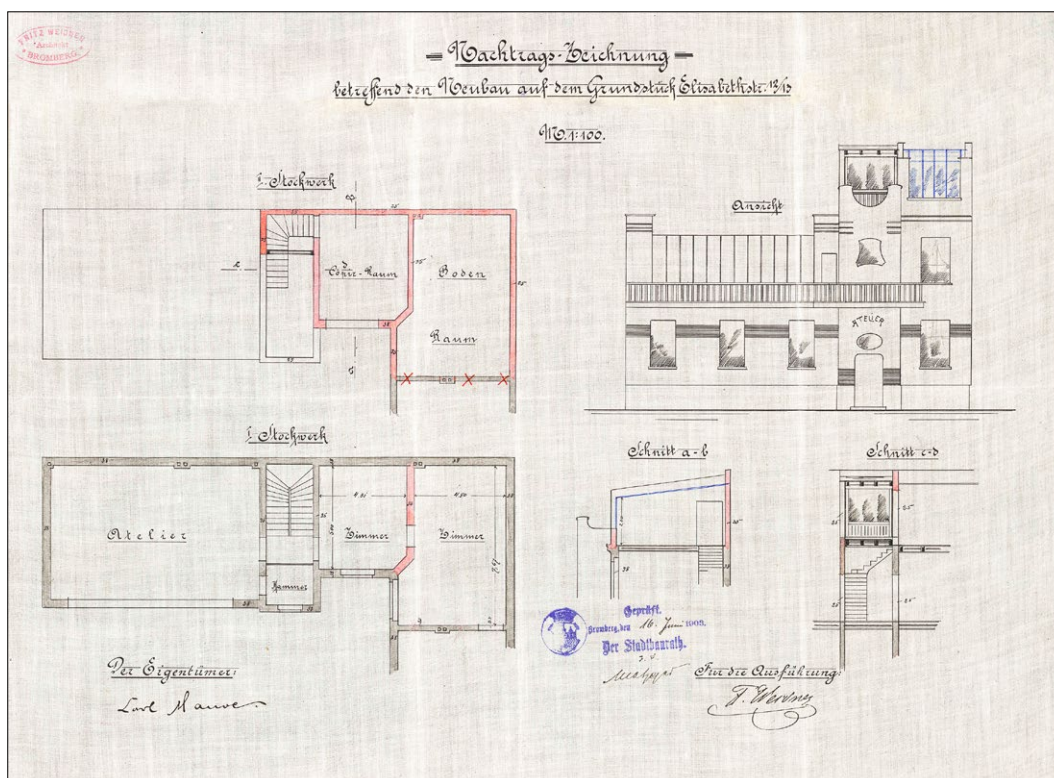
photographs or historical reconstructions. Let us now take a look at the fate of photographic studios with full glass roofs in Poland.

### Bydgoszcz

In 2023, the facade of the tenement house at Śniadeckich 29 in Bydgoszcz underwent a renovation under the supervision of conservators [Dobra passa kamienic]. A hundred years ago, one of the more impressive photographic studios in the city was located at this address. The studio at Elisabethstrasse, as the street was then called, was housed in a purpose-designed building with a photographic studio with full glass roof (Fig. 2) [“Bydgoszcz – studium historyczno-konserwatorskie” 1993]. It was part of an early Modernist tenement house built in 1902 and was located at the back of the parcel. The street was laid out in the mid-nineteenth century to meet the growing needs of the city in connection with its intensive development towards the northwest, as a result of the newly opened Bydgoszcz railway station in 1851 [Atlas historycznych miast polskich 1997, p. 9].

The investor of the tenement house at Elisabethstrasse 13/14 was the photographer Carl Mauve [“Bydgoszcz – studium historyczno-konserwatorskie” 1993]. With technological progress and the growing fashion for *carte de visite* portrait photography, photography became a lucrative profession, and many skilled professional photographers, such as Karol Beyer, Maksymilian Fajans, or Walery Rzewuski, acquired their own tenement houses within a few years [Jackiewicz 2015; Płazewski 2003, pp. 69–70; Mossakowska 1998, p. 19; Koziński 1978, pp. 55–57]. In Bydgoszcz, the time of prosperity for photographers and the construction of their tenement houses occurred at the turn of the twentieth century.<sup>7</sup> The location of his studio was certainly not chosen by Mauve by chance. Opposite the tenement house there was a prayer house for the Apostolic Union, erected in 1864, serving the German-speaking congregation of the New Apostolic Church [“Bydgoszcz – studium historyczno-konserwatorskie” 1993, p. 56; Kuberska 1998, p. 62]. The location of a photographic studio near a church was a common practice among photographers and certainly helped in gaining new clients.

Both the studio and the tenement house were designed for Carl Mauve by Fritz Weidner, who came to Bydgoszcz from Berlin in 1896 as the manager of a company overseeing the construction of the city’s sewage system [Jastrzębska-Puzowska 2014]. Iwona Jastrzębska-Puzowska, the author of a monograph on the architect, stated that Weidner “was the only one from the Bydgoszcz architectural community who put a lot of effort into studying and popularizing knowledge about the latest trends in art.” This is reflected in the design of both the front tenement house (with an additional studio on the second floor)



Ryc. 2. Elisabethstrasse 12/13, projekt fasady głównego atelier fotograficznego w oficynie [Archiwum Państwowe w Bydgoszczy].  
 Fig. 2. Elisabethstrasse 12/13, facade design of the main photography studio in the annex [Archiwum Państwowe w Bydgoszczy].

Usytuowanie zakładu fotograficznego w pobliżu kościoła było powszechną praktyką wśród fotografów i z pewnością pomagało w zdobyciu nowych klientów.

Zarówno zakład, jak i kamienicę zaprojektował dla Carla Mauve'a Fritz Weidner, który w 1896 r. przyjechał do Bydgoszczy z Berlina jako kierownik firmy nadzorującej prace przy budowie miejskiej kanalizacji [Jastrzębska-Puzowska 2014]. Iwona Jastrzębska-Puzowska, autorka monografii dotyczącej architekta, stwierdziła, że Weidner „jako jedyny z bydgoskiego środowiska architektonicznego wkładał sporo sił w studiowanie i upowszechnianie wiedzy o najnowszych kierunkach w sztuce”. Odzwierciedla to projekt zarówno kamienicy frontowej (z dodatkowym atelier na II piętrze) [Jastrzębska-Puzowska 2014, s. 45], jak i usytuowany w oficynie (Elisabethstrasse 12/13) budynek głównego atelier, które zostały zaprojektowane według bardzo cenionej przez architekta zasady, polegającej na uniezależnieniu podziałów elewacji od dyspozycji wnętrza. W rezultacie powstały asymetrycznie ukształtowane elewacje z niekoniernie osiowym układem okien. Kompozycję dopełniały indywidualnie zaprojektowane secesyjne ornamenty o formach organicznych i geometrycznych, inspirowane twórczością Josefa Marii Olbricha<sup>8</sup>.

Zgodnie z konwencją serce zakładu stanowiła altana fotograficzna zbudowana według ówczesnych wymogów [Harasym 2010, s. 22]. Skierowaną na północ szklaną konstrukcją zaprojektowaną przez Weidnera postawiła firma pochodząca ze Stuttgartu, która spe-

[Jastrzębska-Puzowska 2014, p. 45] and the main studio building located in the courtyard (Elisabethstrasse 12/13), which were designed according to the architect's highly valued principle of making the division of facades independent of the interior layout. As a result, asymmetrically shaped facades were created, with a non-necessarily axial arrangement of windows. The composition was complemented by individually designed Art Nouveau ornaments with organic and geometric forms, inspired by the work of Josef Maria Olbrich.<sup>8</sup>

According to convention, the heart of the establishment was the photographic studio with full glass roof built following the requirements of the time [Harasym 2010, p. 22]. The north-facing glass structure, designed by Weidner, was erected by a company from Stuttgart that specialized specifically in building photographic studios with full glass roofs [“Bydgoszcz – studium historyczno-konserwatorskie” 1993]. Unfortunately, no photographs of the interior of this studio have survived, so we can only assume that the studio was lined on the inside with special sliding curtains that regulated the light supply [Harasym 2010, p. 22]. One of the cabinet photographs taken in this studio reveals a fragment of the interior decor—a backdrop depicting a landscape in the *stimmung* style (Fig. 3). Investor Carl Mauve managed the establishment until 1905 [Hojka 2011, p. 116]. He was not only a photographer but also ran



Ryc. 3. Portret starszego małżeństwa, 1918, fot. W. Spiżewska, 11 × 16,5 cm; zbiory autorki.

Fig. 3. Portrait of an elderly couple, 1918, photo by W. Spiżewska, 11 × 16.5 cm; author's collection.

cializowała się właśnie w budowaniu altan fotograficznych [„Bydgoszcz – studium historyczno-konserwatorskie” 1993]. Niestety, nie zachowała się żadna fotografia przedstawiająca wnętrze tej pracowni, możemy się tylko domyślać, że altana od wewnątrz była opięta specjalnymi przesuwными zasłonami, za pomocą których regulowano dopływ światła [Harasym 2010, s. 22]. Jedna z fotografii gabinetowych wykonanych w tym zakładzie zdradza fragment wystroju wnętrza – tło przedstawiające pejzaż w typie *stimmung* (ryc. 3).

Inwestor Carl Mauve zarządzał zakładem do 1905 r. [Hojka 2011, s. 116]. Był nie tylko fotografem, prowadził też wydawnictwo specjalizujące się w wydawaniu widokówek o charakterze krajobrazowym<sup>9</sup>. Następnie przez kilkanaście lat atelier wraz z wyposażeniem przechodziło z rąk do rąk kolejnych fotografów [Hojka 2011; Gębarowska 2017].

Na początku lat 20. XX w., wraz z nadejściem zmian politycznych, niemieckie urzędy i instytucje zaczęły opuszczać Bydgoszcz, a wraz z klientami wyjeżdżali z miasta fotografowie. W ich miejsce napływali nowi, zajmując stare zakłady. Ostatnią parą fotografów działających przy ul. Śniadeckich 29 byli Witalis Wojucki [„Dziennik Bydgoski” 1919, s. 4] i jego córka Maria. Zakład prowadzili aż do końca istnienia atelier w 1936 r. Wówczas to na wniosek nowego właściciela kamienicy zakład fotograficzny został przebudowany na mieszkania, a nad jednopiętrową oficyną dobudowano piętro [Archiwum Państwowe w Bydgoszczy]. Taka decyzja była spowodowana zapewne zmianami, jakie dokonały się w zawodzie fotografa w dwudziestolecu międzywojennym. Po pierwsze, wraz z wprowadze-

a publishing house specializing in the production of landscape postcards.<sup>9</sup> Subsequently, over the next several years, the studio, along with its equipment, passed through the hands of various photographers [Hojka 2011; Gębarowska 2017].

In the early 1920s, with the arrival of political changes, German offices and institutions began to leave Bydgoszcz, and photographers left the city along with their clients. New photographers took their place, occupying the old studios. The last pair of photographers working at Śniadeckich 29 Street were Witalis Wojucki [“Dziennik Bydgoski” 1919, p. 4] and his daughter Maria. They managed the studio until it ceased operations in 1936. At that time, at the request of the new owner of the tenement house, the photographic studio was converted into apartments, and a floor was added above the one-story outbuilding [Archiwum Państwowe w Bydgoszczy]. This decision was likely influenced by the changes that took place in the photography profession during the interwar period. Firstly, with the introduction of faster shutters and the widespread use of incandescent lighting, the photographic studio with a full glass roof was no longer necessary to provide adequate lighting during photo sessions.<sup>10</sup> This, in turn, allowed photographic studios to be established in various locations without the need for such costly investments as before. Secondly, the emergence of a completely new type of camera designed for 35 mm roll film led to the Leica camera quickly displacing the previously used bellows cameras. As a result of technological progress, amateur photography rapidly

niem szybszych migawek i powszechnym stosowaniem oświetlenia żarowego altana fotograficzna przestała być konieczna do zapewnienia odpowiedniego oświetlenia podczas sesji fotograficznych<sup>10</sup>. To z kolei umożliwiło powstawanie zakładów fotograficznych w różnych miejscach bez konieczności ponoszenia tak kosztownych inwestycji jak dawniej. Po drugie, pojawienie się zupełnie nowej konstrukcji aparatu fotograficznego na małoobrazkową błonę zwojową spowodowało, że w krótkim czasie aparat fotograficzny Leica zaczął wypierać dotychczas stosowane aparaty miechowe. W wyniku postępu technicznego dynamicznie rozwijała się fotografia amatorska, co sprawiło, że profesjonalne zakłady fotograficzne dostosowały zakres świadczonych usług, w coraz mniejszym stopniu zajmując się fotografią studyjną, za to bardziej koncentrując się na obróbce materiałów fotograficznych naświetlonych przez prywatnych posiadaczy aparatów [Hojka 2011, s. 109].

Dzisiaj nie ma już żadnego śladu po altanie fotograficznej przy Śniadeckich 29. Jedynym dowodem na jej istnienie w krajobrazie kulturowym miasta są zachowane wśród prywatnych kolekcjonerów kartonikowe zdjęcia z inicjałami fotografów działających pod tym adresem.

### Mielec

Do dziś przetrwał dom rodziny Jadernych, z siedzibą zakładu fotograficznego i zabytkową altaną fotograficzną w Mielcu, który po zakończeniu działalności w 1978 r. w związku z budową wiaduktu przeznaczony był do rozbioru [Halisz 2006, s. 84]. Jednakże dzięki staraniom Muzeum Regionalnego i Towarzystwa Miłośników Ziemi Mieleckiej obiekt udało się ocalić, a decyzją władz miasta został on przekazany Muzeum Regionalnemu z przeznaczeniem na cele wystawienne. W 1983 decyzją Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków obiekt wpisano do rejestru zabytków [Halisz 2006, s. 84]. Po kilku latach prac renowacyjnych dawny zakład fotograficzny Jadernych został udostępniony dla zwiedzających w maju 1987.

Obecny stan badań potwierdza, że omawiany zakład był pierwszym stacjonarnym zakładem fotograficznym z profesjonalną oszkloną altaną fotograficzną w Mielcu [Halisz 2006, s. 6]. Uruchomił go August Jaderny (1869–1921), który był lwowianinem i właśnie we Lwowie nauczył się zawodu, terminując w zakładzie Dawida Mazura i Karola Roszkiewicza. Następnie odbył dwuletnie szkolenie w Jarosławiu w renomowanym Zakładzie Fotograficzno-Artystycznym Bernarda Hennera, jednego z pierwszych uczniów sławnego francuskiego fotografa i wynalazcy Louisa Lumière'a [Stojak 2006]. Po zakończonych praktykach Jaderny rozpoczął pracę fotografa wędrownego, podróżując po Galicji [Halisz 2006, s. 7]. To właśnie w ten sposób trafił w 1898 r. do Mielca, gdzie rok później postanowił osiedlić się na stałe [*Zakład Fotograficzny Jadernych w Mielcu*]. Po kilku latach działalności w wynajmowanych pomieszczeniach Jaderny zdecydował się na budowę własnego domu wraz z zakładem fotograficznym, usytuowanego w strategicznym

developed, leading professional photography studios to adjust the range of services they offered, focusing less on studio photography and more on processing photographic materials taken by private camera owners [Hojka 2011, p. 109].

Today, there is no trace of the photographic studio at 29 Śniadeckich Street. The only evidence of its existence in the city's cultural landscape are cabinet card photos with the initials of the photographers who worked at this address, preserved by private collectors.

### Mielec

The house of the Jaderny family, with the seat of the historic photographic studio with full glass roof in Mielec, has survived to this day. The house was intended for demolition in 1978 due to the construction of a viaduct [Halisz 2006, p. 84]. However, thanks to the efforts of the Regional Museum and the Society of Mielec Enthusiasts, the building was saved, and by decision of the city authorities, it was handed over to the Regional Museum for exhibition purposes. In 1983, the building was listed as a historic monument by the Provincial Conservator of Monuments [Halisz 2006, p. 84]. After several years of renovation work, the former Jaderny photography studio was opened to visitors in May 1987.

Current research confirms that the discussed establishment was the first stationary photography studio with a professional glassed-in photographic studio in Mielec [Halisz 2006, p. 6]. It was founded by August Jaderny (1869–1921), a native of Lviv, who learned the trade in Lviv, apprenticing in the studio of Dawid Mazur and Karol Roszkiewicz. He then underwent two years of training in Jarosław at the renowned Photographic Artistic Studio of Bernard Henner, one of the first students of the famous French photographer and inventor Louis Lumière [Stojak 2006]. After completing his apprenticeship, Jaderny started working as an itinerant photographer, traveling around Galicia [Halisz 2006, p. 7]. It was in this way that he arrived in Mielec in 1898, where he decided to settle permanently a year later [*Zakład Fotograficzny Jadernych w Mielcu*]. After several years of operating in rented premises, Jaderny decided to build his own house along with a photography studio, located in a strategic place on the main road leading to the railway station. On the ridge of the roof, he placed an inscription reading "FOTOGRAF" that was visible from afar (Fig. 4).

The single-story house with a usable attic, designed by architect Stanisław Bronisławski, was built between 1904 and 1906 [Halisz 2006, p. 8]. The heart of the studio was located in the photographic atelier with full glass roof, adjacent to the residential part of the house. It was constructed according to a classic design—the wall and roof on the northern side were made of glass, while the remaining walls were structural elements of the house. The western wall served as the primary backdrop for the photographs taken there. The pho-



Ryc. 4. Dom Augusta Jadernego z siedzibą zakładu fotograficznego, 1906, fot. A. Jaderny, negatyw szklany, format 12 × 16 cm; zbiory Muzeum Historii Fotografii Jadernówka.

Fig. 4. The house of August Jaderny with the photography studio headquarters, 1906, photo by August Jaderny, glass negative, 12 × 16 cm; collection of the Jadernówka Museum of the History of Photography.

miejscu przy głównej drodze prowadzącej do dworca kolejowego. Na kalenicy dachu umieścił widoczną z od-dali inskrypcję FOTOGRAF (ryc. 4).

Parterowy dom wraz ze strychem użytkowym zaprojektowany przez architekta Stanisława Broni-sławskiego powstał w latach 1904–1906 [Halisz 2006, s. 8]. Serce zakładu mieściło się w altanie fotograficz-nej, która przylegała do części mieszkalnej. Wzniesiona została według klasycznego wzoru – ściana i dach od strony północnej były wykonane ze szkła, a pozostałe ściany stanowiły elementy konstrukcyj-nej domu. Ściana zachodnia pełniła funkcję podsta-wowego tła dla wykonywanych fotografii. Fotograf zlecił namalowanie na niej pejzażu górskiego z jezio-rem i drzewami, który stanowił dominujący element podczas sesji zdjęciowych, szczególnie w przypadku zdjęć grupowych [Profesorowie i maturzyści z roku 1917]. Dodatkowo artysta posiadał różnorodne tła malowane na płótnie, które dostosowywał do prefe-rencji klientów. Zdjęcia dopełniały elementy sztafażu, najczęściej krzesła, ławka lub komplet wiklinowych mebli, podkreślając teatralność całej sceny [Państwo Wyczalkowie]. Po wykonaniu zdjęcia przy użyciu od-powiedniego aparatu altanowego negatyw trafiał do podręcznej ciemni, umieszczonej w rogu altany obok drzwi prowadzących do kuchni [Zakład Fotograficzny Jadernych w Mielcu].

tographer commissioned the painting of a mountain landscape with a lake and trees on this wall, which be-came the dominant element during photo sessions, es-pecially for group photos [Profesorowie i maturzyści z roku 1917]. Additionally, the artist owned various painted backdrops on canvas, which he adjusted according to the clients' preferences. The photos were comple-mented by props, most often chairs, a bench, or a set of wicker furniture, emphasizing the theatricality of the entire scene [Państwo Wyczalkowie]. After taking the photo using a suitable studio camera, the negative was sent to a handy darkroom located in the corner of the studio next to the door leading to the kitchen [Zakład Fotograficzny Jadernych w Mielcu].

August Jaderny, known for his portraits, was also a documentarian who captured everyday and festive life in the town and its residents on film. After his death in 1921, the studio was managed for several years by his widow Bronisława, along with their son Wiktor (1902–1984), who had already been apprenticing with his father at the age of 14. Eventually, Wiktor took over the family business in 1928 and continued it with the same dedication as his father, documenting Mielec in photographs until 1978 [Zakład Fotograficzny Jadernych w Mielcu].

In 2010–2011, the building underwent renovations, during which, among other things, the waiting room,



Ryc. 5. Wnętrze zabytkowej altany fotograficznej w „Jadernówce”, 2016; fot. K. Gębarowska.

Fig. 5. Interior of the historic photographic studio in “Jadernówka”, 2016; photo by K. Gębarowska.

August Jaderny, znany ze swoich portretów, był także dokumentalistą, który utrwał na kliszy codzienne i odświeżone życie miasta oraz jego mieszkańców. Po jego śmierci w 1921 r. zakład przez kilka lat prowadziła wdowa Bronisława wraz z synem Wiktorem (1902–1984), który już w wieku 14 lat terminował u ojca. Ostatecznie rodzinną firmę przejął w 1928 i kontynuował działalność z równym zaangażowaniem co ojciec, utrwalając Mielec na zdjęciach aż do roku 1978 [*Zakład Fotograficzny Jadernych w Mielcu*].

W latach 2010–2011 przeprowadzono remont obiektu, podczas którego odtworzono m.in. poczekalnię, altanę (ryc. 5) oraz napis FOTOGRAF na kalenicy (ryc. 6). W styczniu 2019 zmieniono nazwę na Muzeum Historii Fotografii „Jadernówka” [*Jadernówka 2020*]. Zgromadzono w nim ok. 5 tys. eksponatów – fotografii, negatywów, starych aparatów fotograficznych i literatury fachowej. Zbiór obejmuje zarówno spuściznę po Zakładzie Fotograficznym Augusta i Wiktora Jadernych, jak i fotografie oraz sprzęt fotograficzny niezwiązane pochodzeniem z rodziną, tworząc znaczącą kolekcję z dziedziny historii fotografii w skali kraju. Wartość kolekcji podnosi fakt, że jest przechowywana i eksponowana w dawnej siedzibie Zakładu Fotograficznego Jadernych, z oryginalną oszkloną altaną fotograficzną.

the photography studio with full glass roof (Fig. 5), and the “FOTOGRAF” sign on the ridge (Fig. 6) were restored. In January 2019, the name was changed to the Jadernówka Museum of the History of Photography [*Jadernówka 2020*]. The museum has gathered around 5,000 objects—photographs, negatives, old cameras, and professional literature. The collection includes both the legacy of the Jaderny Photographic Studio by August and Wiktor Jaderny, as well as photographs and photographic equipment unrelated to the family, creating a significant collection in the field of photography history on a national scale. The value of the collection is further enhanced by the fact that it is stored and displayed in the former Jaderny Photographic Studio, complete with the original glassed-in photographic studio.

### Szczecin

Current research indicates that one of the last<sup>11</sup> existing historic glassed-in photographic studios in Poland still in use in situ is located on the top floor of a tenement house at 24 Edmund Bałuka Street (formerly Bismarckstrasse) in Szczecin, with a history dating back to 1893 [Kraśnicki 2023, p. 118]. This street in



Ryc. 6. Muzeum Historii Fotografii Jadernówka po remoncie, 2011; fot. J. Halisz.

Fig. 6. Jadernówka Museum of the History of Photography after renovation, 2011; photo by J. Halisz.

## Szczecin

Obecny stan badań wskazuje, że jedna z ostatnich<sup>11</sup> istniejących w Polsce zabytkowych altan fotograficznych użytkowana *in situ* mieści się na szczytowym piętrze szczecińskiej kamienicy przy ul. Edmunda Bałuki 24 (dawniej Bismarckstrasse), a jej historia sięga roku 1893 [Krańnicki 2023, s. 118]. Tę położoną w śródmieściu ulicę zabudowano w większości w latach 90. XIX w. [Łuczak 2015]. Właściciele działki nr 24 Emil Hausadel i mistrz ciesielski Ferdinand Thoms 4 kwietnia 1892 złożyli w urzędzie nadzoru budowlanego wnioski o pozwolenie na budowę kamienicy usługowo-mieszkalnej według projektu architekta Rudolfa Riecka [Archiwum Państwowe w Szczecinie]. Dwa miesiące później właścicielem działki został mistrz murarski Richard Schubert. Kontynuował on rozpoczętą przez poprzednich właścicieli budowę kamienicy, wnosząc o wprowadzenie zmian do projektu i dodanie na kondygnacji strychowej atelier fotograficznego. Według rysunków i opisu technicznego atelier wykonano zgodnie z konwencją w konstrukcji stalowej wypełnionej szklanymi ściankami. Odbiór końcowy budynku nastąpił 1 września 1893.

Kamienicę wzniesiono w typowych dla końca XIX w. formach eklektycznych nawiązujących do baroku [https://zabytek.pl/pl/obiekty/g-239737]. Zgodnie z charakterem kamienicy budowanej w stylu Wohn- und Geschäftshaus na parterze ulokowano sklepy i restaurację, a wyższe kondygnacje przeznaczono na mieszkania o podwyższonym standardzie. Część środkową kondy-

the city center was mostly developed in the 1890s [Łuczak 2015]. The owners of plot No. 24, Emil Hausadel and master carpenter Ferdinand Thoms, applied for a permit to build a mixed-use residential and commercial tenement house according to the design of architect Rudolf Rieck submitted to the building supervision office on April 4, 1892 [Archiwum Państwowe w Szczecinie]. Two months later, the plot was acquired by master mason Richard Schubert. He continued the construction of the tenement house initiated by the previous owners, applying for modifications to the design and adding a photographic studio on the attic floor. According to the drawings and technical description, the studio was constructed according to convention, with a steel frame filled with glass panels. The final acceptance of the building plans took place on September 1, 1893.

The tenement house was built in the typical eclectic forms of the late nineteenth century, with references to Baroque [https://zabytek.pl/pl/obiekty/g-239737]. In keeping with the character of a tenement built in the Wohn- und Geschäftshaus style, shops and a restaurant were located on the ground floor, while the upper floors were reserved for higher-standard apartments. The central part of the attic floor, facing Bałuka Street, was designed as a glass wall with a slightly protruding viewing terrace. This had practical applications: in winter, it allowed the photographer to clear snow from the photographic studio located there (Fig. 7).





Ryc. 7. Altana fotograficzna przy ul. Bałuki 24 z wysuniętym tarasem widokowym, 2020; fot. M. Szymanik.

Fig. 7. Photographic studio with full glass roof at 24 Bałuki Street with extended observation deck, 2020; photo by M. Szymanik.

gnacji strychowej od ul. Bałuki opracowano w formie przeszklonej ściany z lekko wysuniętym ku ulicy tarasem widokowym. Miało to zastosowanie praktyczne: w czasie zimy pozwalało fotografowi na odśnieżanie znajdującej się tam altany fotograficznej (ryc. 7).

Na planie przekroju ostatniego piętra z atelier fotograficznym uwagę przykuwa nietypowe jak na tamten czas (początek lat 90. XIX w.) umiejscowienie ciemni fotograficznej bezpośrednio przy wejściu do altany i podzielenie na dwie części<sup>12</sup>. Wskazuje to, że architekt zaprojektował ciemnie pod dwa osobne procesy fotograficzne: *Silberkammer* – pod negatyw kolodionowy oraz *Dunkelkammer* – pod negatyw szklany, tzw. suchą płytę żelatynową, która stopniowo w latach 80. XIX w. wypierała kolodion<sup>13</sup>. Technika mokrego kolodionu wymagała pracy w ciemni zarówno przy przygotowywaniu materiałów srebrnych, jak i wywoływaniu negatywów<sup>14</sup>.

Mimo swojej uciążliwości proces kolodionowy, przypisywany angielskiemu wynalazcy Frederickowi Scottowi Archerowi, zrewolucjonizował dziedzinę fotografii, pozostając dominującą techniką otrzymywania negatywów fotograficznych przez kolejne trzy dekady<sup>15</sup>. Metoda ta charakteryzowała się bogactwem szczegółów przy stosunkowo krótkim czasie ekspozycji oraz niższych kosztach w porównaniu z dagerotypią. Pozwalała także na wykonywanie odbitek, co było niemożliwe w przypadku metody Daguerre'a. Z negatywu kolodionowego wykonywano odbitki na papierze solnym lub albuminowym. Obraz z negatywu był kopiowany stykowo w świetle dziennym w pracowni pozytywowej za pomocą kopioramy, co trwa-

In the cross-sectional plan of the top floor with the photographic studio, attention is drawn to the unusual (for the early 1890s) placement of the darkroom directly adjacent to the entrance of the glassed-in photographic studio, and its division into two sections.<sup>12</sup> This suggests that the architect designed the darkroom for two separate photographic processes: the *Silberkammer* for collodion negatives and the *Dunkelkammer* for glass negatives, specifically the so-called dry gelatin plates, which gradually replaced collodion in the 1880s.<sup>13</sup> The wet collodion technique required work in the darkroom both to prepare the silver materials and to develop the negatives.<sup>14</sup>

Despite its complexity, the collodion process, attributed to the English inventor Frederick Scott Archer, revolutionized photography, remaining the dominant technique for producing negatives for the next three decades.<sup>15</sup> This method was characterized by a wealth of detail with relatively short exposure times and lower costs compared to daguerreotyping. It also allowed for print production, which was impossible with the Daguerre method. Prints from collodion negatives were made on salted or albumen paper. The image from the negative was contact-copied in daylight in the positive studio using a copying frame, a process that took from a few to several minutes [Płażewski 2003, p. 68].

The photographic papers of that time were thin and delicate and required backing on thick cardboard, which featured elaborate lithographic decorations, of-



Ryc. 8. Portret Elly Ernst, fot. Paul Bock, Szczecin, 26 marca 1895; zbiory autorki.

Fig. 8. Portrait of Elly Ernst, photo by Paul Bock, Szczecin, March 26, 1895; author's collection.

ło od kilku do kilkunastu minut [Płażewski 2003, s. 68]. Ówczesne papiery fotograficzne były cienkie i delikatne i wymagały podklejenia na grubej tekturze, która zawierała staranne dekoracje litograficzne, tworząc na awersie różnego rodzaju złote lub brązowe obramowania, na dole których znajdowały się zwyczajowo nazwa zakładu i jego adres [Lechowicz 2012, s. 38]. Jedną z takich odbitek, pochodząca z pracowni przy Bismarckstrasse 24, zachowała się do naszych czasów (ryc. 8). Kartonikowa fotografia w formacie *carte de visite* prezentuje portret kobiety wykonany w modnym wówczas ujęciu w planie amerykańskim. Kobieta pozuje lewym półprofilem w futrzanym płaszczu i czapce oraz rękawiczkach, co wskazuje na zimową porę wykonania fotografii. Potwierdza to odręczna adnotacja na rewersie zdjęcia z datą 26 marca 1895. Zimowy ubiór kontrastuje z malowanym tłem imitującym ogród z egzotyczną rośliną wystającą zza filaru zwieńczonego kulą, akcentującego ogrodzenie.

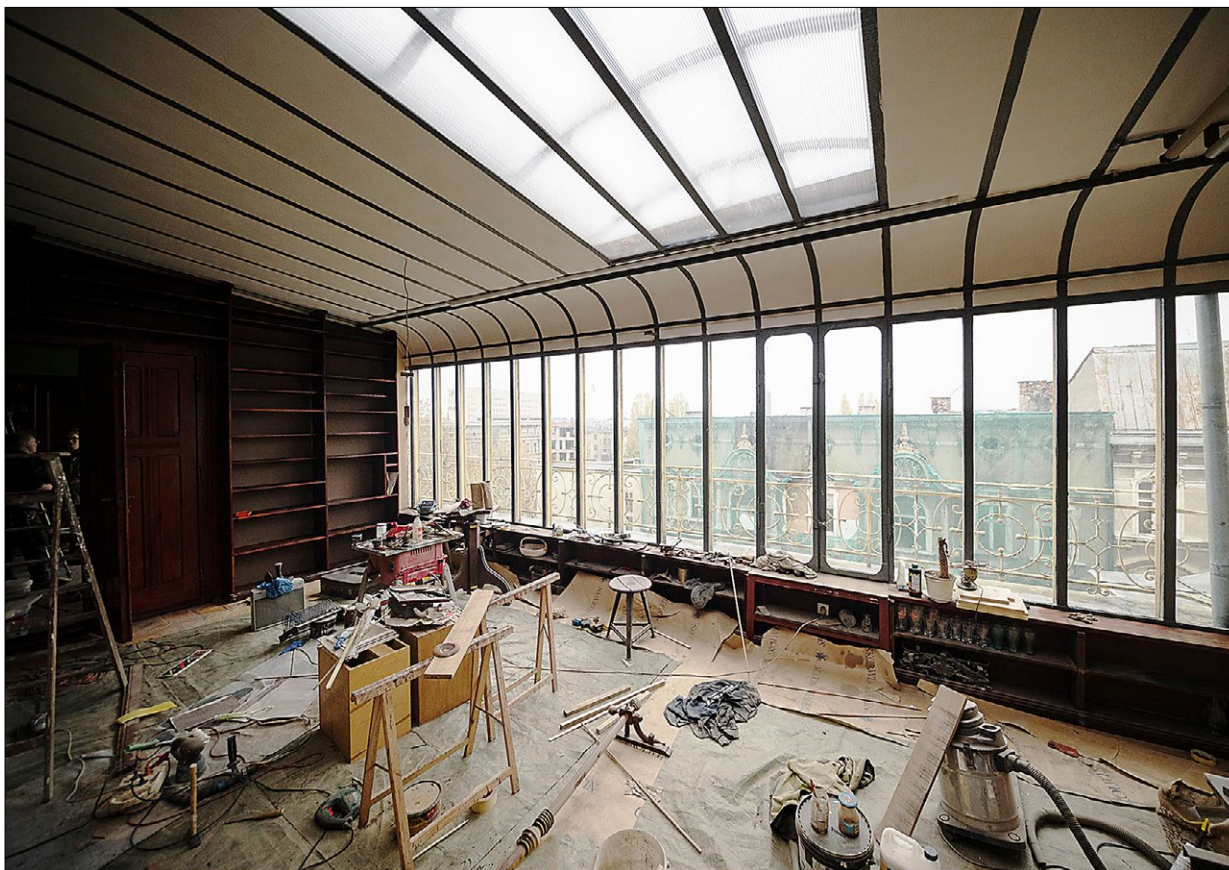
Inicjały na awersie kartonika wskazują, że zdjęcie zostało wykonane przez fotografa Paula Bocka, pierwszego użytkownika nowego atelier [https://www.zaklady-fotograficzne-stettin.com/page32.html]. Jak wskazują źródła, fotograf przed przeprowadzką na

ten with gold or brown borders, and usually had the studio's name and address at the bottom [Lechowicz 2012, p. 38]. One such print, originating from the studio at Bismarckstrasse 24, has survived to this day (Fig. 8). The cardboard photograph in the *carte de visite* format presents a portrait of a woman taken in a then-fashionable American-style shot. The woman is posing in a left semi-profile, wearing a fur coat, hat, and gloves, indicating the photograph was taken in the winter season. This is confirmed by a handwritten note on the reverse side of the photograph, dated March 26, 1895. The winter attire contrasts with the painted background, imitating a garden with an exotic plant protruding from behind a pillar topped with a sphere, highlighting the fence.

The initials on the front of the cardboard indicate that the photograph was taken by photographer Paul Bock, the first occupant of the new studio [https://www.zaklady-fotograficzne-stettin.com/page32.html]. According to sources, before relocating to Bismarckstrasse, the photographer operated for several years in a studio located in the Drei Kronen (Three Crowns) Hotel at Breiterstrasse 29/30 in Szczecin [https://www.zaklady-fotograficzne-stettin.com/page32.html]. Bock did not stay long at Bismarckstrasse either, as from 1900 he was active at Bellevuestrasse 55.<sup>15</sup> The last occupant of the studio at Bismarckstrasse was photographer G. Hark, who ran it until 1899.

Due to the lack of specialized literature on pre-war Szczecin photography studios, the later fate of the studio at Bismarckstrasse remains unknown, both at the beginning of the twentieth century and during the periods of the First World War and the interwar years. Based on preserved building records, it can be stated that until 1945, changes to the external and internal appearance of the building were minimal [https://zabytek.pl/pl/obiekty/g-239737]. The tenement house and the photography studio survived the bombings of World War II, although the glass structure of the roof was damaged and later replaced with wired glass after the war [Wywiad autorki z Andrzejem "Grabą" Grabowieckim].

The historic studio is currently in operation thanks to the dedication of Szczecin photographer Andrzej "Graba" Grabowiecki, who has been renting the premises for an art studio from the city since 1999. He runs a cultural center under the name "Altana 1893' Szczecin Reconstruction Studio for Photographic Processes" [Kraśnicki 2023, p. 118]. This location functions not only as a photography studio but also houses an extremely rich collection of specialized literature in the field of photography, as well as a significant collection of historical artifacts related to photography. Grabowiecki committed to "restoring the appearance" of this place and carried out a major renovation of the studio, covering the costs from his own funds [Wywiad autorki z Andrzejem "Grabą" Grabowieckim] (Fig. 9). At the artist's request, in August 2011, the tenement house at the



Ryc. 9. Remont altany fotograficznej przy ul. Bałuki 24 w Szczecinie, 2019; fot. M. Szalkiewicz.

Fig. 9. Renovation of the photographic glassed-in photographic studio at 24 Bałuki Street in Szczecin, 2019; photo by M. Szalkiewicz.

Bismarckstrasse przez kilka lat działał w atelier znajdującym się w hotelu Drei Kronen (Trzy Korony) przy Breiterstrasse 29/30 w Szczecinie [<https://www.zaklady-fotograficzne-stettin.com/page32.html>]. Również przy Bismarckstrasse Bock nie został na długo, gdyż od 1900 r. działał przy Bellevuestrasse 55<sup>16</sup>. Ostatnim użytkownikiem atelier przy Bismarckstrasse był fotograf G. Hark, który prowadził je do roku 1899.

Z uwagi na brak literatury fachowej na temat przedwojennych szczecińskich zakładów fotograficznych nieznane są dalsze losy atelier przy Bismarckstrasse ani na początku XX w., ani w okresie pierwszej wojny światowej i dwudziestolecia międzywojennego. Na podstawie zachowanych akt budowlanych można stwierdzić, że do 1945 r. zmiany w wyglądzie zewnętrznym i wewnętrznym były niewielkie [<https://zabytek.pl/pl/obiekty/g-239737>]. Kamienica i zakład fotograficzny przetrwały bombardowania drugiej wojny światowej, choć ucierpiała szklana konstrukcja dachu, który po wojnie przeszklono szkłem zbrojeniowym [Wywiad autorki z Andrzejem „Grabą” Grabowieckim].

Zabytkowa pracownia funkcjonuje obecnie dzięki zaangażowaniu szczecińskiego fotografa Andrzeja „Grabę” Grabowieckiego, który od 1999 wynajmuje od miasta pomieszczenia na pracownię artystyczną. Prowadzi w nich dom kultury pod nazwą Szczecińska Pracownia Rekonstrukcji Procesów „Altana 1893” [Kraśnicki 2023, s. 118]. Funkcjonuje tu nie tylko studio fotograficzne,

current Bałuki Street 24 was entered into the register of monuments of the West Pomeranian Voivodeship [*Wykaz obiektów* 2011].

The artist, in search of an idea for a photography studio, delved into the history of this historic workshop and decided to create unique photographs using the wet collodion technique. He was most fascinated by ambrotype, a process in which a glass collodion negative is placed against a black background or coated with black lacquer on the underside, making the image visible in positive form. Such photographs were once framed behind glass, giving them a similar appearance to daguerreotypes. In “Grabę’s” studio, ambrotypes are displayed on a shelf without frames. One of them is a self-portrait of the artist (Fig. 10).

### Conclusions

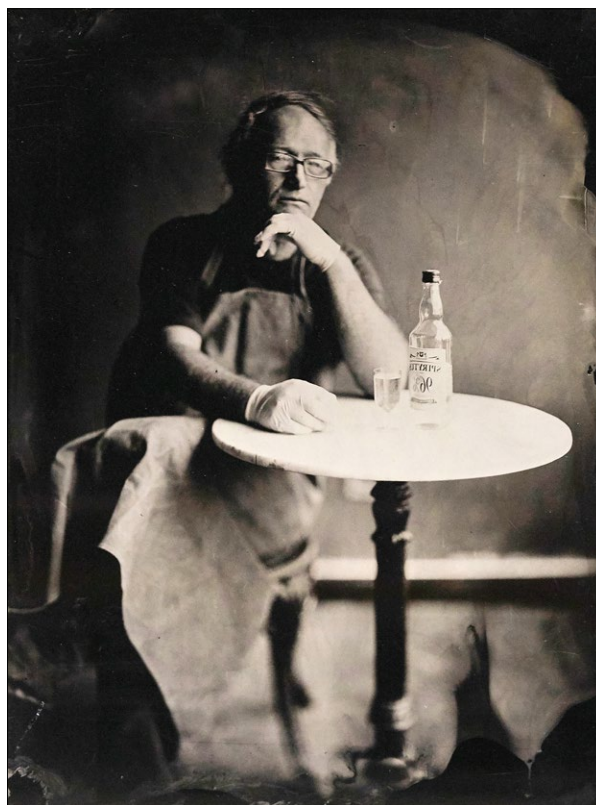
The cultural landscape has been shaped over centuries by processes of various origins, characteristics, extents, and dynamics, resulting in diverse and specific forms and elements [Raszeja et al. 2022, p. 69]. For years, photography studios have been an integral part of the urban landscape, contributing to the identity of cities. These were “extraordinary places” in a formal, content, and functional sense, with significant historical value that should be preserved, showcased, and promoted.<sup>17</sup> The hearts of these stu-

lecz także niezwykle bogaty księgozbiór literatury fachowej z dziedziny fotografii i niemała kolekcja zabytkowych eksponatów powiązanych z fotografią. Grabowiecki zobowiązał się do „przywrócenia wyglądu” temu miejscu i przeprowadził generalny remont atelier, pokrywając koszty z własnych środków [Wywiad autorki z Andrzejem „Grabą” Grabowieckim] (ryc. 9). Na wniosek artysty w sierpniu 2011 kamienica przy obecnej ul. Bałuki 24 została wpisana do rejestru zabytków województwa zachodniopomorskiego [Wykaz obiektów 2011].

Artysta, szukając pomysłu na studio fotograficzne, sięgnął do historii tej zabytkowej pracowni i postanowił tworzyć nietuzinkowe zdjęcia w technice mokrego kolodionu. Najbardziej zafascynowała go ambrotypia, która polega na tym, że szklany negatyw kolodionowy umieszcza się na czarnym tle bądź pokrywa od spodu czarnym lakierem, dzięki czemu obraz jest widoczny w formie pozytywowej. Fotografie taką umieszczano kiedyś w oprawie za szkłem, przez co wyglądem była zbliżona do dagerotypu. W pracowni u „Grabów” ambrotypy stoją wyeksponowane na półce bez ramy. Jeden z nich to autoportret artysty (ryc. 10).

### Podsumowanie

Krajobraz kulturowy był kształtowany w ciągu wieków przez procesy o różnej genezie, charakterze, zasięgu i dynamice, w wyniku których powstały różnorodne specyficzne formy i elementy krajobrazu [Raszeja et al. 2022, s. 69]. Atelier fotograficzne przez lata stanowiły nieodłączną część krajobrazu miast, tworząc ich tożsamość. Były to „miejsca niezwykle” w sensie formalnym, treściowym i funkcjonalnym, o dużej wartości historycznej, które powinny być zachowane, eksponowane i promowane<sup>17</sup>. Ich serca, czyli oszklone altany fotograficzne, zaczęto postrzegać jako cenne i warte ochrony dopiero pod koniec XX stulecia. Niektóre z nich, szczególnie te z długoletnią tradycją, przekształcono w muzea, co przedstawiłam na przykładzie zakładu Jadernych w Mielcu. Dla wielu altan było już jednak za późno, gdyż z uwagi na postępującą technologię traciły swoją funkcję, przeznaczenie bądź właściciela, co skutkowało brakiem opieki i remontów, a nawet przebudową, jak w Bydgoszczy. Utrata takich obiektów trwa do dziś. Głośny jest przypadek altany fotograficznej w Olsztynie, w secesyjnej kamienicy z 1899 r. przy ul. Curie-Skłodowskiej, w której na początku XX w. działał olsztyński fotograf Sally Pfeifel [Atelier 1905]. Mimo że altana przetrwała wojnę i aż do końca XX w. mieściły się w niej pracownie fotograficzne i architektoniczne, została niedawno wraz z kamienicą zakupiona przez dewelopera [Atelier 1905]. Remont kamienicy odbył się pod ścisłym nadzorem konserwatorskim, co pozwoliło zachować oryginalną konstrukcję ścian zewnętrznych budynku, stolarkę i detale architektoniczne, ale już nie funkcję, choć odnowiony kompleks nazwano „Atelier 1905”. W byłym zakładzie fotograficznym powstało okazałe mieszkanie deweloperskie z ogrodem zimowym ulokowanym w dawnej altanie. Stosowane od



Ryc. 10. Autoportret Andrzeja „Grabów” Grabowieckiego, ambrotyp, 18 × 24 cm, 2016, reprodukcja 2024; fot. P. Chenc.

Fig. 10. Self-portrait of Andrzej „Graba” Grabowiecki, ambrotype, 18 × 24 cm, 2016, reproduction 2024; photo by P. Chenc.

dios, glassed-in photographic ateliers, began to be recognized as valuable and worth protecting only at the end of the twentieth century. Some of them, especially those with a long tradition, were transformed into museums, as I have illustrated with the example of the Jaderny studio in Mielec. However, for many studios with a full glass roof, it was already too late, as they lost their function, purpose, or owner due to advancing technology, leading to a lack of care and maintenance, or even reconstruction, as in Bydgoszcz. The loss of such structures continues to this day. A notable case is the glassed-in photographic studio in Olsztyn, in an Art Nouveau tenement from 1899 on Curie-Skłodowska Street, where the Olsztyn photographer Sally Pfeifel worked at the beginning of the twentieth century [Atelier 1905]. Although the studio survived the war and housed photography and architectural studios until the end of the twentieth century, it was recently purchased along with the tenement by a developer [Atelier 1905]. The renovation of the tenement was carried out under strict conservation supervision, which allowed the preservation of the original construction of the building’s external walls, woodwork, and architectural details, but not its function, although the renovated complex was named “Atelier 1905.” The former photography studio was converted into a luxurious developer’s apartment with a winter gar-

wielu lat podobne praktyki doprowadziły do uszczerbienia zasobu naszego dziedzictwa w postaci zabytkowych altan fotograficznych w Polsce.

Odrodzenie i reinterpretacja tego zabytkowego elementu krajobrazu kulturowego w postaci szklarni fotograficznych budowanych poza miastem stwarzają unikatowe możliwości przyjrzenia się, w jaki sposób formy materialne łączą się w krajobrazie kulturowym z wartościami niematerialnymi, a wspólnie tworzą *genius loci*. „Głęboko w naszych sercach jest tęsknota i zdolność do romantyzowania rzeczywistości. Szklarnia, niepozorna konstrukcja z metalu i szkła sprawia, że światło, które przenika do wewnątrz, jest magiczne. W środku szklarni panuje tajemnicza aura, która sprzyja naturalnym zdjęciom” – mówi fotograf Marek Czeżyk [Czeżyk 2024]. Dowodzi to, że po latach obcowania z pozbawioną wartości estetycznych fotografią z osiedlowych zakładów fotograficznych przyszedł czas na powrót do tradycji. Zjawisko to powinno także stanowić przyczynek do refleksji nad możliwościami jak najlepszej ochrony jeszcze zachowanych w Polsce altan fotograficznych i ich inwentaryzacji. Jak pokazano na przykładzie Szczecina, dzięki współpracy artystów i konserwatorów możliwa jest nie tylko ochrona obiektu przed niszczeniem, lecz także przywrócenie jego funkcji. Tematyka ochrony konserwatorskiej w kontekście zabytkowych altan fotograficznych nie ma jeszcze zbyt bogatej literatury tematu. Artykuł ten miał za zadanie częściowe wypełnienie niedoboru opracowań ukazujących stan zachowania zabytkowych altan fotograficznych w Polsce.

den located in the former glassed-in atelier. Similar practices, applied over many years, have led to the depletion of our heritage in the form of historic photography studios with full glass roof in Poland.

Revival and reinterpretation of this historic element of the cultural landscape in the form of photographic greenhouses built outside the city create unique opportunities to observe how material forms combine with intangible values, together creating a sense of *genius loci*. “Deep in our hearts lies a longing and an ability to romanticize reality. A greenhouse, a modest structure of metal and glass, makes the light that penetrates inside magical. Inside the greenhouse, there is a mysterious aura that favors natural photographs,” says photographer Marek Czeżyk [Czeżyk]. This demonstrates that after years of dealing with aesthetically lacking photography from photographic studios, the time has come for a return to tradition. This phenomenon should also prompt reflection on the best ways to protect the remaining glassed-in photographic studios in Poland and their inventory. As shown in the example of Szczecin, cooperation between artists and conservators can make it possible not only to protect a structure from deterioration, but also to restore its original use. The subject of conservation protection in the context of historic glassed-in photographic studios does not yet have a rich body of literature. This article aims to partially fill the gap in studies showing the condition of such studios in Poland.

<sup>1</sup> Słynne słowa: „Dziś malarstwo umarło”, wypowiedziane przez francuskiego malarza Paula Delaroche’a, były podobno reakcją na zobaczone przez niego w 1839 dagerotypy; zob. [Soulages 2007, s. 339–340].

<sup>2</sup> W opisie projektu „Fotograf Warszawski” poznajemy cechy charakterystyczne takich zakładów: „Wypłowiałe kolorowe szyldy i daszki, pomarszczone markizy, firany (które zdają się pamiętać PRL), nikiące w słońcu, wyeksponowane na banerze modelki (z przełomu wieków), zagracone wystawy, wąskie schodki, zakłady przycupnięte w suterenach kamienic i niewielkich dobudówkach”; zob. [<https://stypendiawarszawy.dwutygodnik.com/artykul/9-antonina-gugala.html>].

<sup>3</sup> Główną przyczynę zaniku zakładów stanowi postępująca technologia, która sprawia, że tradycyjne zakłady fotograficzne bardziej przypominają dziś punkt ksero aniżeli atelier fotograficzne; zob. [„Fotograf Warszawski” – co z przyszłością; Dłużewska 2016].

<sup>4</sup> Wynalazek fotografii poprzedziły liczne obserwacje, eksperymenty i badania, które rozpoczęły się wiele wieków przed jej oficjalnym uznaniem. Ostatecznie za „ojca” fotografii uznawany jest Louis Daguerre, francuski malarz i scenograf, a dagerotypia – jego wynalazek pozwalający na bezpośrednie utrwalenie obrazu rzeczywistego – została ogłoszona przez Francuską Akademię Nauk i darowana światu 19 sierpnia 1839.

<sup>5</sup> W tym miejscu warto zaznaczyć, że Walery Rzewuski swoje dwa domy-pracownie przeznaczył testamentem gminie miasta Krakowa na urządzenie i utrzymanie szkoły fotograficznej, muzeum przemysłowego lub szkoły praktycz-

nej dla dziewcząt. Idea stworzenia szkoły nigdy jednak nie została wcielona w życie; zob. [Płażewski 2003, s. 80; Kosiński 1978, s. 100–101].

<sup>6</sup> Zob. *Konrad Brandel podczas fotografowania Marcina Olszynieckiego w atelier przy Nowym Świecie 57*, ok. 1870 [Jackiewicz 2015, s. 42–44].

<sup>7</sup> W tym okresie powstała też np. kamienica fotografa Oskara Ewalda projektu Józefa Świącieckiego z rozbudowanym atelier fotograficznym [Gębarowska 2017, s. 491–509].

<sup>8</sup> Zob. *Styl, stylowy, bezstylowy – od stylu klasycznego do secesji*, odczyt architekta Fritza Weidnera wygłoszony 25 listopada 1901 w Technische Verein [Jastrzębska-Puzowska 2014, s. 91–104].

<sup>9</sup> W spisie osób samozatrudnionych z 1895 w Brombergu Carl Mauve ma zarejestrowane aż dwie firmy: Mauve, C. Ansichts- und Künstlerpostkarten oraz Mauve, C. Photogr. Ateliers; zob. [Statistik d. dt. Reichs 1897].

<sup>10</sup> Wprowadzenie oświetlenia elektrycznego znacznie usprawniło pracę fotografa. System ten zaczęli instalować fotografowie europejscy po światowej wystawie w Paryżu w 1879 [Harasym 2010, s. 32].

<sup>11</sup> Inną zachowaną i wciąż funkcjonującą altaną fotograficzną jest kłodzkie atelier fotograficzne w budynku przy ul. Kościuszki 9. Historia zakładu została zaprezentowana w Muzeum Ziemi Kłodzkiej w 2012; zob. [Historia jednego atelier fotograficznego]. Zakład jest wciąż czynny i obecnie prowadzony przez Marlenę Solską; zob. [[https://www.facebook.com/fotografmsolska/?locale=pl\\_PL](https://www.facebook.com/fotografmsolska/?locale=pl_PL)].

<sup>12</sup> W 1905 przebudowano zakład i zlikwidowano podział na *Dunkelkammer* i *Silberkammer*. Zmiana zamknęła też bez-

pośredni dostęp z atelier do ciemni, co świadczy o tym, że technika mokrej płyty nie była już wtedy w użyciu; zob. [Archiwum Państwowe w Szczecinie].

- <sup>13</sup> Technika mokrego kolodionu została wyparta na początku lat 80. przez szklane klisze bromo-żelatynowe, które w przeciwieństwie do kolodionowych były suche, mogły być uczulone na długo przed naświetlaniem i nie musiały być natychmiast wywołane, przez co stały się dostępne w handlu, przyczyniając się do jeszcze szerszego spopularyzowania obrazu fotograficznego [Lechowicz 2012, s. 34].
- <sup>14</sup> Nazwa „mokry kolodion” pochodzi od skomplikowanego procesu przygotowywania szklanej płyty przed naświetlaniem [Lechowicz 2012, s. 34].
- <sup>15</sup> Jako jej wynalazców wymienia się także Gustave’a Le Graya i Roberta J. Bingham, jednak to Archer, z zawodu meda-

lier i rzeźbiarz, ostatecznie opracował, a przede wszystkim spopularyzował proces, publikując 18 lutego 1851 w londyńskim piśmie specjalistycznym „The Chemist” artykuł *On the Use of Collodion in Photography*. Ponadto przedstawił swoją technikę publiczności w ostatnich dniach Wielkiej Wystawy Londyńskiej, odbywającej się w Crystal Palace od 1 maja do 15 października 1851; zob. [Harasym 2012, s. 43–54; Lechowicz 2012, s. 34].

- <sup>16</sup> Na winiecie zakładu przy Bellevuestrasse 55 widnieje napis „Atelier fuer Photographie und Malerei”, co świadczy o artystycznym wykształceniu fotografa; zob. [https://global.museum-digital.org/objects?persinst\_id=191961].
- <sup>17</sup> Definicję miejsca niezwykłego rozumiem za: [Raszeja et al. 2022, s. 70].

## Bibliografia / References

### Teksty źródłowe / Source texts

- Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, Akta Budowlane Miasta Bydgoszczy, sygn. 6632–6634.
- Archiwum Państwowe w Szczecinie, Akta Miasta Szczecina, Nadzór Budowlany, sygn. 7265, 7267.
- Statistik d. dt. Reichs, t. 109: Berufs- u. Gewerbezahl v. 14 VI 1895. Berufsstatistik d. kleineren Verwaltungsbereiche, Berlin 1897.

### Opracowania / Secondary sources

- Atlas historycznych miast polskich, t. 2: Kujawy, red. Antoni Czacharowski, oprac. Emanuel Okoń, Janusz Tandecki, oprac. kartograficzne Zenon Koziół, Toruń 1997.
- Bugaj Dagmara, *Wstęp*, [w:] *Visual reality. Fotografia post-internetowa. Media, nośniki, znaczenia*, red. Krystian Berlak, Dagmara Bugaj, Marek Domański, Anita Osuch, Łódź 2016.
- Domański Marek, *Post-fotografia?*, [w:] *Visual reality. Fotografia postinternetowa. Media, nośniki, znaczenia*, red. Krystian Berlak, Dagmara Bugaj, Marek Domański, Anita Osuch, Łódź 2016.
- Gębarowska Katarzyna, *Przyczynki do dziejów Władysławy Spiżewskiej, wyemancypowanej pionierki bydgoskiej fotografii zawodowej*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2017, nr 4(34).
- Halisz Janusz, *Fotografia w zbiorach Muzeum Regionalnego w Mielcu*, Mielec 2006.
- Harasym Zenon, *Stare fotografie. Poradnik kolekcjonera*, Warszawa 2012.
- Harasym Zenon, *Ze starego albumu. O dawnych fotografiach carte de visite i cabinet portrait*, Olszanica 2010.
- Hojka Zdzisław, *Fotografia w Bydgoszczy 1860–1939*, „Bydgoski Rocznik Muzealny” 2011, nr 2.
- Jackiewicz Danuta, *Fotografowie Warszawy. Konrad Brandel (1838–1920)*, Warszawa 2015.
- Jadernówka, *Muzeum Historii Fotografii w Mielcu*, Mielec 2020.
- Jastrzębska-Puzowska Iwona, *Fritz Weidner – bydgoski architekt z przełomu XIX i XX wieku*, Bydgoszcz 2014.
- Koziński Jerzy, *Fotografia krakowska w latach 1840–1914. Zarys historii*, Kraków 1978.

- Kraśnicki Andrzej Jr, *Szczecin. Miasto z duszą*, Szczecin 2023.
- Kuberska Inga, *Architektura sakralna Bydgoszczy w okresie historyzmu*, „Materiały do Dziejów Kultury i Sztuki Bydgoszczy i Regionu” 1998, z. 3.
- Lechowicz Lech, *Historia fotografii*, cz. 1: 1839–1939, Łódź 2012.
- Łuczak Marek, *Szczecin. Śródmieście, Nowe Miasto*, Szczecin 2015.
- Mazur Adam, *Po końcu fotografii*, Sopot 2018.
- Mossakowska Wanda, *Plany domu (wraz z zakładem fotograficznym) Walerego Rzewuskiego w Krakowie na ul. Westerplatte 11*, „Dagerotyp” 1998, nr 7.
- Płaszczewska Olga, *Gabinety, pracownie, mieszkania pisarzy i artystów w literaturze XIX i XX wieku*, Kraków 2021.
- Plaźewski Ignacy, *Dzieje polskiej fotografii*, Warszawa 2003.
- Raszeja Elżbieta, Szczepańska Magdalena, Gałęcka-Drozd Anna, de Mezer Ewa, Wilkaniec Agnieszka, *Ochrona i kształtowanie krajobrazu kulturowego w zintegrowanym planowaniu rozwoju*, Poznań 2022.
- Soulages François, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. Beata Mytych-Forajter, Kraków 2007.
- Stojak Grażyna, *Śladami rodziny Hennerów. Z dziejów przemyskiej fotografii*, Przemysł 2006.
- Warner Marien Mary, *100 idei, które zmieniły fotografię*, tłum. Bartosz Fabiszewski, Raszyn 2012.

### Publikacje prasowe / Press publications

- Anczyc Ludwik, Zakład fotograficzny Walerego Rzewuskiego w Krakowie, „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 23, 6 VI.
- „Czas” 1867, nr 235, 1 X.
- Dłużewska Emilia, *Sportretowała stare zakłady fotograficzne. W każdym zrobiła sobie zdjęcia do dyplomu*, „Gazeta Wyborcza” 2016, 2 XII.
- „Dziennik Bydgoski” 1919, nr 153.

### Dokumentacja / Documentation

- „Bydgoszcz – studium historyczno-konserwatorskie. Śródmieście”, cz. 1, t. 8, red. Emanuel Okoń, mps

w zbiorach Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Toruniu, delegatura w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1993.

### Źródła elektroniczne / Electronic sources

- Atelier 1905*, <https://atelier1905.pl/historia/> (dostęp: 16 IV 2024).
- Czeżyk Marek, *Sesja w szklarni*, <https://czezyk.pl/sesja-w-szklarni/> (dostęp: 16 IV 2024).
- Dobra passa kamienic z ul. Śniadeckich*, <https://www.bydgoszcz.pl/aktualnosci/tresc/dobra-passa-kamienic-z-ul-sniadeckich/> (dostęp: 4 IV 2024).
- „Fotograf Warszawski”, <https://muzeumwarszawy.pl/fotograf-warszawski/> (dostęp: 4 IV 2024).
- „Fotograf Warszawski” – co z przeszłością tradycyjnych zakładów fotograficznych?, <https://www.polskieradio.pl/10/5367/artukul/1703802,zaklady-fotograficzne-historie-ukryte-za-witrynami> (dostęp: 4 IV 2024).
- Grabowiecki „Graba” Andrzej, *Jest coś takiego, że aparat „otwiera” drzwi*, <https://mieszkamwszczecinie.pl/graba/> (dostęp: 4 IV 2024).
- Historia jednego atelier fotograficznego*, <https://www.muzeum.klodzko.pl/new/historia-jednego-atelier-fotograficznego/2012-10-10> (dostęp: 15 IV 2024).
- [https://global.museum-digital.org/objects?persinst\\_id=191961](https://global.museum-digital.org/objects?persinst_id=191961) (dostęp: 12 IV 2024).
- <https://stypendia.warszawy.dwutygodnik.com/artukul/9-antonina-gugala.html> (dostęp: 4 IV 2024).
- [https://www.facebook.com/fotografmsolska/?locale=pl\\_PL](https://www.facebook.com/fotografmsolska/?locale=pl_PL) (dostęp: 15 IV 2024).
- <https://www.zaklady-fotograficzne-stettin.com/page32.html> (dostęp: 12 IV 2024).
- <https://zabytek.pl/pl/obiekty/g-239737> (dostęp: 12 IV 2024).
- Niesamowite zdjęcia w naturalnym świetle – studio fotograficzne w oranżerii*, <https://www.dekoportal.pl/artykuly/dekoracje/dekoracje-porady/niesamowite-zdjecia-w-naturalnym-swietle-studio-fotograficzne-w-oranzerii/>

- w-naturalnym-swietle-studio-fotograficzne-w-oranzerii#google\_vignette (dostęp: 4 IV 2024).
- Postfotografia teraz 02–12.06.2022*, <https://nn6t.pl/2022/06/02/postfotografia-teraz-02-12-06-2022-lodz/> (dostęp: 6 IV 2024).
- Sesja zdjęciowa w szklarni*, podcast *Więcej niż fotografia*, Akademia Magicznej Fotografii – Basiolandia, <https://akademiamagicznejfotografii.com/odcinek-038-sesja-zdjeciowa-w-szklarni/> (dostęp: 4 IV 2024).
- Studio fotograficzne w szklarni ogrodowej lub oranżerii*, <https://szklarnie-zrunowa.pl/studio-fotograficzne-w-szklarni-ogrodowej-lub-oranzerii/> (dostęp: 4 IV 2024).
- TopSzklarnie.pl, <https://topszklarnie.pl/nowy-trend-szklarnie-ogrodowe-zamieniaja-sie-w-studia-zdjeciowe/> (dostęp: 4 IV 2024).
- Vintage Photo Festival*, <https://kwartalnikfotografia.pl/vintage-photo-festival-sila-kobiet-jeszcze-do-niedzieli/> (dostęp: 4 IV 2024).
- Wykaz obiektów wpisanych do rejestru zabytków województwa zachodniopomorskiego*, <https://bip.um.szczecin.pl/UMSzczecinFiles/file/Rejestr02082011.pdf> (dostęp: 4 IV 2024).
- Zakład Fotograficzny Jadernych w Mielcu*, [https://midas-browser.pl/mielec/page/zaklad\\_fotograficzny\\_jadernych\\_w\\_mielcu.htm](https://midas-browser.pl/mielec/page/zaklad_fotograficzny_jadernych_w_mielcu.htm) (dostęp: 12 IV 2024).

### Inne / Others

- Państwo Wyczałkowie, fot. August Jaderny, ok. 1910, nr inwentarza 342 MRM-F/I, własność: Muzeum Regionalne w Mielcu.
- Profesorowie i maturzyści z roku 1917, fot. August Jaderny, nr inwentarza 26 MRM-F/I, własność: Muzeum Regionalne w Mielcu.
- Wywiad autorki z Andrzejem „Grabą” Grabowieckim, niepublikowany (12 IV 2024).

## Streszczenie

Nowe trendy w urbanistyce owocują przeniesieniem się fotografów komercyjnych z miast na obszary wiejskie, wskazując na zmniejszenie znaczenia tradycyjnych zakładów fotograficznych w krajobrazie kulturowym miasta. Przemiany te są elementem szerszych trendów społecznych i technologicznych: w erze cyfryzacji tradycyjna fotografia przeżywa renesans, co świadczy o pragnieniu powrotu do estetyki i tradycji. Autorka bada ten proces, zwracając uwagę na rosnącą popularność szklarni fotograficznych jako alternatyw dla tradycyjnych studiów, które czerpią z tradycji XIX-wiecznych altan fotograficznych. Stanowi to przyczynek do przyjrzenia się losom zabytkowych altan fotograficznych w Polsce, które w ciągu stu lat prawie całkowicie zniknęły z naszego krajobrazu. Autorka ilustruje to zjawisko, analizując losy trzech historycznych altan: w Bydgoszczy, Mielcu i Szczecinie, podkreślając konieczność ochrony i dokumentacji takich altan w Polsce.

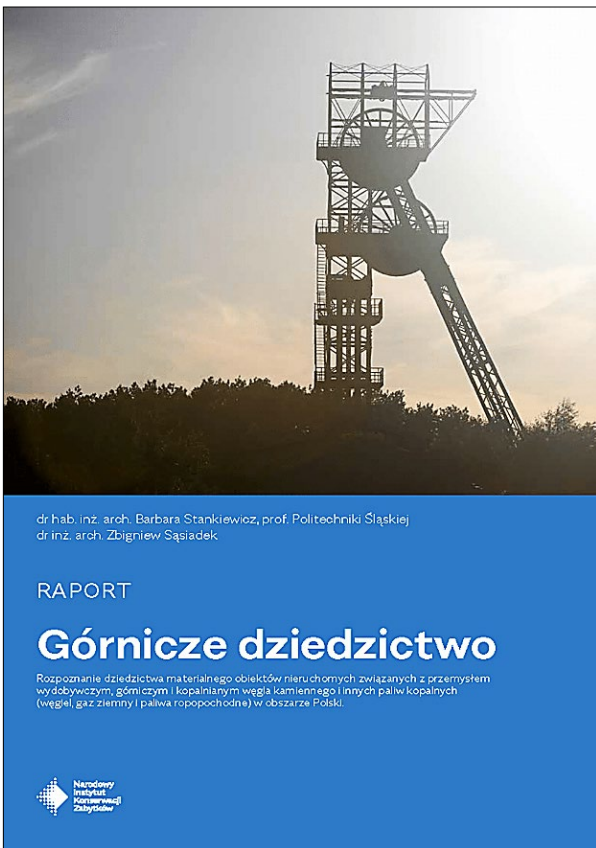
## Abstract

New trends in urban planning are leading commercial photographers to relocate from cities to rural areas, indicating a decline in the significance of traditional photography studios in the urban cultural landscape. These changes are part of broader social and technological trends: in the digital age, traditional photography is experiencing a renaissance, reflecting a desire to return to aesthetics and tradition. The author explores this process, highlighting the growing popularity of photographic greenhouses as alternatives to traditional studios, which draw on the tradition of nineteenth-century photographic glassed-in ateliers. This serves as a prompt to examine the fate of historic photographic studios in Poland, which have almost entirely disappeared from our landscape over the past hundred years. The author illustrates this phenomenon by analyzing the fate of three historic photography studios with full glass roof in Bydgoszcz, Mielec, and Szczecin, emphasizing the need for the protection and documentation of such studios in Poland.

## Raport. Górnicze dziedzictwo.

Rozpoznanie dziedzictwa materialnego obiektów nieruchomych związanych z przemysłem wydobywczym, górnictwem i kopalnianym węgla kamiennego i innych paliw kopalnych (węgiel, gaz ziemny i paliwa ropopochodne) w obszarze Polski

Narodowy Instytut Konserwacji Zabytków, 2024



Niezwykle wszechstronna analiza badawczo-informacyjna opracowana przez Narodowy Instytut Konserwacji Zabytków we współpracy z Muzeum Górnictwa Węglowego w Zabrzu, dotycząca zasobu materialnego przemysłu wydobywczego węgla kamiennego i innych paliw kopalnych (węgiel, gaz ziemny i paliwa ropopochodne) i stanowiąca pierwszy w tej skali opis zasobu zabytków historycznego przemysłu wydobywczego w Polsce. Zawiera szczegółowe informacje na temat stanu zachowania obiektów, umożliwiające wytypowanie zakładów lub budynków górniczych do ochrony

prawnej (wpisania do rejestru zabytków i ewidencji konserwatorskiej; umieszczenia w wojewódzkich i gminnych ewidencjach zabytków; włączenia do miejscowych planów zagospodarowania przestrzennego) i wskazanie obiektów do rewitalizacji pod kątem ich udostępnienia (zmiana funkcji, wytyczne krajobrazowe).

Istotną częścią opracowania są omówienia historyczne i encyklopedyczne dotyczące: zarysu historii przemysłu wydobywczego w Europie i w Polsce; aktów prawnych do zakładania kopalń w ujęciu historycznym i współcześnie; systematyki górnictwa i jego rodzajów; charakterystyki występujących w Polsce surowców kopalnych; ogólnej charakterystyki miejsc wydobywania węgla kamiennego w Polsce (w Górnym Śląsku, Dolnym Śląsku i Lubelskim Zagłębiu Węglowym). Dopełnieniem charakterystyki są dane dotyczące harmonogramu zamykania i restrukturyzacji kopalń węgla kamiennego w województwie śląskim oraz zawierające spis czynnych kopalń węgla kamiennego w Polsce. Odrębnie scharakteryzowano złoża i historię wydobywania węgla brunatnego oraz złoża ropy naftowej i gazu ziemnego w Polsce.

Dopełnieniem raportu są aneksy (zawierające m.in.: słownik pojęć górniczych, podstawy prawne zakładania kopalń w ujęciu historycznym, elementy zagospodarowania powierzchni głównej i pomocniczych kopalń węgla kamiennego), a także załączniki (m.in. spisy czynnych i nieczynnych kopalń węgla kamiennego w województwie śląskim i zagłębiu lubelskim, spis kopalń węgla kamiennego zamkniętych przed II wojną światową i po II wojnie światowej, spis nieczynnych kopalń węgla brunatnego w Polsce, spis czynnych i nieczynnych kopalń ropy naftowej i gazu ziemnego w Polsce).

Raport został sporządzony przez specjalistów górnictwa: dr hab. inż. arch. Barbarę Stankiewicz, prof. Politechniki Śląskiej, dra inż. arch. Zbigniewa Sasiadka, mgr inż. Włodzimierza Regulskiego, dra hab. inż. Stefana Gierlotkę oraz dra inż. Adama Frużyńskiego.



Piotr Ślęzak

## Utwór konserwatorski w polskim prawie autorskim

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 2024  
seria: Biblioteka Prawa Ochrony Zabytków



Liczba aktywnych konserwatorów dzieł sztuki sięga w Polsce kilku tysięcy, a ich działalność twórcza i techniczna pozwala zachować dziedzictwo kultury. Prace konserwatorskie są połączeniem aktywności naukowej z artystyczną, a ich rezultat jest działalnością twórczą, którą – jak wskazuje Autor – można rozpatrywać na gruncie prawa autorskiego. Z książki Czytelnicy dowiedzą się, dlaczego zamawiający dzieła sztuki są zainteresowani autorskoprawną kwalifikacją prac konserwatora, jak wyglądają relacje między prawami do dzieła macierzystego a prawami konserwatora oraz jakie kryteria pozwalają uznać efekt prac konserwatorskich za utwór w rozumieniu prawa autorskiego. Publikacja adresowana jest do konserwatorów dzieł sztuki, muzealników, prawników specjalizujących się w prawie autorskim oraz wszystkich zainteresowanych ochroną dziedzictwa kulturowego.

**Piotr Ślęzak:** prawnik, radca prawny, specjalista z zakresu prawa własności intelektualnej i prawa mediów, prof. dr hab., pracownik Uniwersytetu Śląskiego

Klaudia Rajmann

## Polichromie drewnianych stropów w kamienicach Torunia – XVIII w. Zagadnienia ikonografii, typologii, technologii i techniki malarskiej część I, część II

Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu 2024



Katalog obejmuje grupę ok. 60 znanych dziś XVIII-wiecznych polichromii, które zachowały się na drewnianych stropach toruńskich kamienic, zlokalizowanych w obrębie Starówki wpisanej na Listę UNESCO. Polichromie znajdują się w 34 różnych kamienicach i stanowią jeden z największych tego typu zbiorów na świecie. Ich liczba rośnie wraz z odkryciami dokonywanymi przy okazji kolejnych remontów. W przedstawianej naszym Czytelnikom pracy polichromie stropowe zostały uporządkowane chronologicznie oraz pod kątem typologii dekoracji.

**Klaudia Rajmann,** dr, adiunkt w Katedrze Technologii i Technik Sztuk Plastycznych Instytutu Sztuk Plastycznych i Konserwacji Dzieł Sztuki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu

## TROSKA O ZACHOWANIE DZIEDZICTWA HISTORYCZNEGO I ARTYSTYCZNEGO KOŚCIOŁA

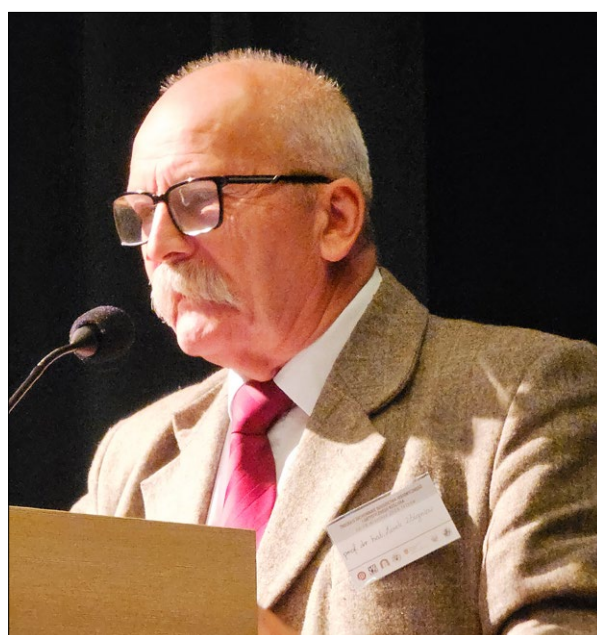


Biskup Michał Janocha

W dniach 16–18 września br. w Tarnowie odbyła się Ogólnopolska Konferencja Naukowa TROSKA O ZACHOWANIE DZIEDZICTWA HISTORYCZNEGO I ARTYSTYCZNEGO KOŚCIOŁA. Pod opieką Kościoła znajduje się najwięcej w skali kraju obiektów zabytkowych oraz dzieł sztuki. Współpraca instytucjonalna gwarantuje właściwe ich traktowanie i należyłą opiekę konserwatorską.

Konferencja odbyła się w ramach jubileuszu 500-lecia Domu Mikołajowskiego, najstarszej tarnowskiej kamienicy goszczącej dziś w swych murach najstarsze w Polsce muzeum diecezjalne. Prowadzili ją m.in.: ks. dr Piotr Pasek, dyrektor Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie i konserwator diecezjalny; dr Andrzej Siwek, zastępca dyrektora Narodowego Instytutu Dziedzictwa; Jacek Rulewicz i Roman Marcinek, prezes i wiceprezes Zarządu Głównego SKZ.

Obrady toczyły się w trzech panelach: I – Troska o zachowanie dziedzictwa historycznego i artystycznego Kościoła; II – Konserwacja zbiorów – problemy i badania, zbiory tematyczne; III – Promocja i dobre praktyki.



Profesor Zbigniew Mirek

Referaty wygłosili m.in.: Katarzyna Buclaw, wicedyrektor Muzeum Diecezjalnego w Toruniu („Eksponowanie sztuki sakralnej. Dobre praktyki”); Katarzyna Dobrzańska, Maja Potrawiak, konserwatorzy („Konservacja zespołu rzeźb gotyckich z galerii sztuki średniowiecznej w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie”); bp Michał Janocha, prof. UW („Cerkwie w kluczu muszyńskim. Kilka uwag historycznych, artystycznych i konserwatorskich”); Grzegorz Kostecki, ASP w Krakowie („Zwiastowanie’ z Jodłownika z Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie – problemy konserwatorskie”); dr hab. Andrzej Laskowski, prof. UEK („Witraże w obiektach sakralnych na ziemiach Polski – zasób i kwestia jego ochrony”); dr hab. Piotr Łopatkiewicz i dr Tadeusz Łopatkiewicz z Państwowej Akademii Sztuk Stosowanych w Krośnie („Szkicownik Stanisława Wyspiańskiego z 1889 roku jako źródło do przeszłości sztuki kościelnej”); Dagmara Mikler, Kamil Janik, dr Irma Pawelska z ASP w Krakowie („Cyfrowe metody w konserwacji dzieł sztuki”); prof. dr hab. Zbigniew Mirek, PAN („Zieleń w sąsiedztwie obiektów sakralnych. Między modą a tradycją”); ks. dr Piotr Pasek, dyrektor Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie („Katedra i ‘stare domy za Katedrą’”); dr Irma Pawelska z ASP w Krakowie („Konservacja dwóch skrzydeł ołtarza Mistrza Rodziny Maryi z Muzeum Diecezjalnego w Kielcach”); prof. Dorota Potocka, ASP w Warszawie („Badania i konserwacja malarstwa sztalugowego w obiektach sakralnych w świetle prac w warszawskich kościołach”); Katarzyna Urbańska, Małopolski Wojewódzki Konserwator Zabytków („Drewniana architektura sakralna – użytkowanie



Siostra Natanaela Błażejczyk

i ochrona”); ks. dr Marek Wojnarowski, dyrektor Muzeum Archidiecezjalnego w Przemyślu („Eschatologia malowana – o ikonach Sądu Ostatecznego”).

Spotkanie – zainicjowane przez struktury kościelne działające na rzecz ochrony zabytków – było okazją do integracji środowiska konserwatorów zabytków i muzealników, a także prezentacji nowych rozwiązań technologicznych znajdujących zastosowanie w pracach konserwatorskich.

Fot. Roman Marcinek



Ksiądz Piotr Pasek i Jacek Rulewicz

## WYZWANIA DLA OCHRONY DÓBR KULTURY W CZASIE KONFLIKTU ZBROJNEGO – 70-LECIE KONWENCJI HASKIEJ

Na rok 2024 przypadły rocznice przyjęcia najważniejszych traktatów międzynarodowych poświęconych ochronie dóbr kultury w czasie konfliktu zbrojnego: Konwencji haskiej z 1954 r. i Drugiego Protokołu do niej z 1999. Z tej okazji Akademia Marynarki Wojennej zorganizowała konferencję naukową WYZWANIA DLA OCHRONY DÓBR KULTURY W CZASIE KONFLIKTU ZBROJNEGO – 70-LECIE KONWENCJI HASKIEJ, która odbyła się w dniach 19–20 września br. w Audytorium Biblioteki Głównej Akademii Marynarki Wojennej.

Partnerami wydarzenia byli m.in.: Instytut Bezpieczeństwa Dziedzictwa, PKN ICOMOS, Narodowy Instytut Dziedzictwa, Państwowa Straż Pożarna, Narodowy Instytut Muzeów, Archiwa Państwowe, Międzynarodowe Centrum Kultury, ICOM POLSKA, Polski Komitet Błękitnej Tarczy, Międzynarodowy Ośrodek Szkolenia i Badań nad Dziedzictwem Kultury w Zagrożeniu, Stowarzyszenie Konserwatorów Zabytków, Stowarzyszenie Muzealników Polskich oraz Wydział Inżynierii Lądowej i Środowiska Politechniki Gdańskiej.

Podstawowym celem konferencji była pogłębiona analiza międzynarodowych zobowiązań traktatowych, ich interpretacja w kontekście zmiany oblicza prowadzonych walk i zurbanizowanego teatru działań oraz związanych z tym nowych zagrożeń i wyzwań dla osób odpowiedzialnych za bezpieczeństwo obiektów zabytkowych i zbiorów. Wystąpienia obejmowały szeroki zakres zagadnień: od analizy formalnoprawnej tekstów



Dr hab. Marta Szuniewicz-Stępień, prof. AMW

prawnych, przez ocenę stopnia przygotowania osób odpowiedzialnych za bezpieczeństwo obiektów zabytkowych i zbiorów do wykonywania ustawowych zadań obronnych czy znaczenie ochrony dóbr kultury w działaniach sił zbrojnych po implikacje konfliktu w Ukrainie i szanse związane z wykorzystaniem nowych technologii w obszarze ochrony dziedzictwa kultury. Prelekcje gości uzupełniły wystąpienia zdalne przedstawicieli środowisk akademickich z Newcastle (Wielka Brytania), Amsterdamu (Niderlandy), Kremsu (Austria) i Ukrainy.

Pałaca aktualność problematyki ochrony dóbr kultury wobec wydarzeń za naszą wschodnią granicą jest więcej niż oczywista. Nic zatem dziwnego, że inicjatywa Akademii Marynarki Wojennej w Gdyni uzyskała dofinansowanie Ministra Nauki w ramach programu „Doskonała



Od lewej: Maciej Obrębski, dr Żaneta Gwardzińska-Chowaniec (SKZ), dr Anna Mazur (UJ), dr Andrzej Jakubowski (INP PAN), dr hab. Marcin Marcinko (WPIA UJ).

Nauka II”, a patronatem honorowym konferencję objęli szefowie dwóch kluczowych resortów: Obrony Narodowej oraz Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

W wydarzeniu uczestniczyli m.in. dr hab. inż. arch. Wojciech Bał, prof. ZUT, dyrektor Departamentu Edukacji, Kultury i Dziedzictwa Ministerstwa Obrony Narodowej, Karol Czajkowski, wicedyrektor Narodowego Instytutu Dziedzictwa, Bartosz Skaldawski, wicedyrektor Narodowego Instytutu Muzeów, dr Joanna Wasilewska, wiceprzewodnicząca ICOM POLSKA, Marta Muszyńska, dyrektor generalna Naczelnej Dyrekcji Archiwów Państwowych, Krzysztof Sałaciński, prezes Polskiego Komitetu Błękitnej Tarczy, ppłk Karol Molka, p.o. Dyrektora Międzynarodowego Ośrodka Szkolenia i Badań nad Dziedzictwem Kultury w Zagrożeniu we Wrocławiu. Wielu jednak gościom obecna sytuacja panująca na południu kraju uniemożliwiła wzięcie udziału w tej jubileuszowej konferencji.

Z uwagi na wielosektorowość wyzwań w zakresie ochrony dóbr kultury w czasie konfliktu zbrojnego i chęć prowadzenia szerokiego dyskursu naukowego konferencja miała charakter interdyscyplinarny, umożliwiając wymianę poglądów i konstruktywny dialog przedstawicieli wielu dyscyplin naukowych, praktyków, a także reprezentantów sił zbrojnych i służb mundurowych, administracji publicznej oraz personelu odpowiedzialnego za bezpieczeństwo obiektów zabytkowych i zbiorów. Uczestnicy podkreślali konieczność intensyfikacji współpracy oraz profesjonalizacji szkolenia w zakresie planowania i przygotowania personelu odpowiedzialnego za bezpieczeństwo obiektów zabytkowych i zbiorów.

Fot. Krzysztof Miłoś



Prof. Tomasz Szubrycht, Rektor-Komendant Akademii Marynarki Wojennej



Dr hab. Marcin Marcinko (UJ)



Uczestnicy konferencji

# POSPIESZMY Z POMOCĄ

## Apel Zarządu Głównego Stowarzyszenia Konserwatorów Zabytków



Szanowni Państwo,

kiedy już udzielimy powodzianom pierwszej pomocy, kiedy upewnimy się, że nikomu nie grozi niebezpieczeństwo, przyjdzie czas na szacowanie szkód i nadejdą trudne lata odbudowy tego, co zdevastował żywioł. Stowarzyszenie Konserwatorów Zabytków zwraca się do szefów naszych oddziałów, rzeczoznawców oraz do wszystkich członków organizacji o włączenie się w pracę nad restauracją zniszczonych przez powódź zabytków. To zadanie na lata. Wśród członków SKZ są wybitni fachowcy. Gdyby każdy – w miarę możliwości – zechciał poświęcić część swojego czasu ratowaniu dziedzictwa na zrujnowanych terenach, dzieło konserwacji wykonano by sprawniej. Nie każdy pojedzie pracować przy odbudowie, ale możemy przyjąć dzieła sztuki do swoich pracowni, włączyć się w opracowywanie programów konserwatorskich, studiów historycznych i krajobrazowych.



Wszystkich, którzy zechcą odpowiedzieć na apel Zarządu Głównego naszego Stowarzyszenia, prosimy o zgłoszenie woli takiej współpracy Wojewódzkim Konserwatorom Zabytków lub oddziałom terenowym Narodowego Instytutu Dziedzictwa, które mają koordynować akcję szacowania strat i organizacji pierwszej pomocy zabytkom.

Jacek Rulewicz  
Prezes ZG SKZ

Warszawa, 23 września 2024



Fot. Marek Łuczak



Plakat: Grzegorz Kozera

**DOŁĄCZ DO KLUBU PRZYJACIÓŁ**  
**Muzeum Łazienki Królewskie**

Join the Friends of Royal Łazienki Museum Club  
[www.lazienki-krolewskie.pl](http://www.lazienki-krolewskie.pl)



# Członkowie wspierający SKZ



[www.archaios.pl](http://www.archaios.pl)



[www.art-metal.pl](http://www.art-metal.pl)



[www.castellum.pl](http://www.castellum.pl)



skuteczne zwalczanie szkodników drewna

[www.corneco.pl](http://www.corneco.pl)



[www.dyskret.com.pl](http://www.dyskret.com.pl)



[www.farbykabe.pl](http://www.farbykabe.pl)



[www.fkpb.pl](http://www.fkpb.pl)



UNIQUE HANDMADE CERAMICS

okazje 1989

[www.heritageceramics.pl](http://www.heritageceramics.pl)



[www.keim.com.pl](http://www.keim.com.pl)



[www.kingspaninsulation.pl](http://www.kingspaninsulation.pl)



MIĘDZYUCZELNIANY INSTYTUT KONSERWACJI I RESTAURACJI DZIEŁ SZTUKI

[www.mik.edu.pl](http://www.mik.edu.pl)



[www.fabrykanorblina.pl](http://www.fabrykanorblina.pl)



OTB INVESTMENT



[www.pro-tempus.pl](http://www.pro-tempus.pl)



[www.restauro.pl](http://www.restauro.pl)



[www.rector.pl](http://www.rector.pl)



[www.mlssystem.pl](http://www.mlssystem.pl)



[www.wowczak.pl](http://www.wowczak.pl)



[www.zabytkowe-wiatraki.pl](http://www.zabytkowe-wiatraki.pl)



[www.zamek-gniew.pl](http://www.zamek-gniew.pl)



[www.attyka.net.pl](http://www.attyka.net.pl)

[www.attyka.net.pl](http://www.attyka.net.pl)



[www.stoczniacesarska.pl](http://www.stoczniacesarska.pl)