

# ŚREDNIOWIECZNA ESTETYKA PROPORCJI JAKO WYZNACZNIK ZAŁOŻEŃ PRAC KONSERWATORSKICH PRZY PÓŻNOGOTYCKIEJ, HAFTOWANEJ PRETEKŚCIE ORNATU ZE SKARBCA JASNOGÓRSKIEGO

Monika Stachurska

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, ul. Wybrzeże Kościuszkowskie 37,  
00-379 Warszawa  
E-mail: mstachurska@asp.waw.pl

THE MEDIEVAL AESTHETICS OF PROPORTION – TO DETERMINE THE PRINCIPLES OF CONSERVATION OF THE LATE GOTHIC, EMBROIDERED ORPHREY OF A CHASUBLE FROM THE TREASURY OF THE JASNA GORA MONASTERY

## Abstract

The subject of discussion was the late Gothic relief embroidery adorning the front and back of the seventeenth century chasuble from the Treasury of Jasna Gora Monastery (inv. CMC TK 3). Originally embroidery was one piece in the shape of a Latin cross and was used as a cross-orphrey on the back of another chasuble of the late Gothic form. At an unspecified time, the arms of the cross-orphrey with the scenes of the Annunciation and Adoration of the Shepherds were cut off and cut in half and then were composed as the pillar-orphrey in front of the current chasuble. At the back of the current vestment there remained only the central part of the cross-orphrey which presents God the Father, Madonna and Child and St. John Evangelist.

For determining the principles of conservation of embroidery the transformation, which it has been subjected in the past, were evaluated. Reference was made to the main theories of contemporary conservation-restoration, issues related to the problem of the authenticity of works of art and the role of conservator in the process of conservation-restoration, as well as the aesthetic status of the work of art within the meaning of period in which it was made. In accordance with medieval aesthetics of proportion, beauty is the harmony of proportions of the various elements of the work of art, both in relation to the matter, as well as the function. Following such an interpretation, a decision was made to restore the original cross shape of the orphrey. The cut parts of embroidery, previously moved to the front of the chasuble, were connected and attached to the central parts of the orphrey. It was restored in form and ideas as closely as possible to the original artistic, iconographic and semantic intentions. It should be emphasized that the conservation treatment was not the reconstruction of embroidery, but the recomposition of the original fragments, taking into account the results of the research.

## Streszczenie

Przedmiotem rozważań był późnogotycki haft reliefowy zdobiący przód i tył ornatu z XVII-wiecznej tkaniny ze Skarbca Jasnogórskiego (nr inw. CMC TK 3). Pierwotnie haft stanowił jedną całość i jako krzyżowa preteksta zdobił tył innego paramentu o późnogotyckim kroju. W bliżej nieokreślonym czasie odcięto ramiona krzyża z przedstawieniem scen *Zwinstowania* i *Pokłonu pasterzy*, przecięto je na pół, a następnie z przypadkowo ułożonych fragmentów haftu skomponowano kolumnę przodu obecnego ornatu o nowożytnym kroju. W tyle szaty pozostała jedynie środkowa część preteksty krzyżowej z wizerunkami Boga Ojca, Matki Bożej z Dzieciątkiem i Św. Jana Ewangelisty.

Przystępując do określenia założeń prac związanych z konserwacją haftu, poddano ocenie przekształcenia, którym uległ on w przeszłości. Odniesiono się do głównych teorii współczesnej konserwacji-restauracji, zagadnień związanych z problemem autentyczności dzieła sztuki i roli konserwatora w procesie konserwacji-restauracji, jak również do sytuacji estetycznej dzieła w rozumieniu epoki, w której ono powstało. W myśl estetyki średniowiecza piękno oznacza harmonię proporcji poszczególnych elementów dzieła sztuki, zarówno względem materii, jak również funkcji. Zgodnie z założeniami średniowiecznej estetyki proporcji odłączenie scen z ramion krzyża, pocięcie i przekomponowanie ich do przedniej części kolumny ornatu uznano za okaleczenie dzieła, pozbawienie go harmonii i piękna. Podejmując taką ścieżkę interpretacji, wyznaczono

kierunek rozważań i działań mających na celu przywrócenie piękna wieloaspektowo rozumianej materii dzieła. W ramach zrealizowanych prac konserwatorskich scalono przepołowione sceny *Zwiastowania i Pokłonu pasterzy*, przyłączono je do części środkowej i odtworzono pierwotny — krzyżowy kształt preteksty. Dążenie do harmonii (czyli piękna) polegało na rekompozycji oryginalnych fragmentów haftu i przywróceniu im formy i idei jak najbliższych pierwotnym intencjom artystycznym, ikonograficznym i semantycznym.

Keywords: aesthetics of proportion; Middle Ages; theory of conservation and restoration; textiles conservation; relief embroidery; liturgical vestments

Słowa kluczowe: estetyka proporcji; średniowiecze; teoria konserwacji-restauracji; konserwacja tkanin; haft reliefowy; szaty liturgiczne

## WPROWADZENIE

Preteksta to dekoracyjny element paramentów liturgicznych, przede wszystkim ornatów, kap i dalmatyk<sup>1</sup>. Najważniejszym elementem ubioru kapłana w kościele rzymsko-katolickim, zakładanym podczas odprawiania mszy świętej, jest ornat. Jego część środkową, nazywaną właśnie pretekstą, wyróżniano w sposób szczególny, wykonując ją z innego rodzaju tkaniny lub ozdabiając cennym haftem. W ornatach średniowiecznych do połowy XVI wieku dekoracyjne preteksty miały najczęściej kształt krzyża i były umieszczane jedynie z tyłu paramentu. Krój i sposób dekoracji ornatów zmienił się zdecydowanie po Soborze Trydenckim (1545–1563), w wyniku regulacji Mszału Rzymskiego z 1570 roku<sup>2</sup>. Nowożytny ornaty stały się mniejsze, a ozdobne krzyżowe preteksty przekształciły się w dwie pionowe kolumny zdobiące przód i tył szaty<sup>3</sup>. W wyniku tych zmian późnogotyckie ornaty zaczęto przerabiać według „nowej mody”, m.in. skracać i zwężać<sup>4</sup>.

Przykładem tego typu przekształceń jest jeden z ornatów (nr inw. CMC TK 3) znajdujący się w zbiorach Skarbcza Jasnogórskiego, który podczas niemal 500-letniej obecności w murach klasztoru oo. Paulinów został dość radykalnie przerobiony, wskutek czego stał się eklektyczną kompilacją elementów o różnej proveniencji czasowej (ryc. 1). Szatę o wymiarach

126 x 76 cm wykonano przy wykorzystaniu trzech rodzajów haftów, czterech rodzajów tkanin jedwabnych, dwóch rodzajów pasmanterii oraz podszewki i usztywnienia z płótna lnianego, datowanych na XV–XIX wiek (ryc. 2.).

Przedmiotem badań oraz prac konserwatorsko-restauratorskich<sup>5</sup> była najcenniejsza, znajdująca się w środkowych partiach przodu i tyłu ornatu, dekoracja wykonana niemi metalowymi oraz perłami w technice haftu reliefowego, datowana na 1. ćwierć XVI wieku. Pierwotnie stanowiła ona całość w kształcie krzyża łacińskiego i jako krzyżowa preteksta zdobiła jedynie tył ornatu o późnogotyckim kroju. W bliżej nieokreślonym czasie odcięto ramiona krzyża z przedstawieniem scen *Zwiastowania i Pokłonu pasterzy*, kwatery przepołowiono i z pociętych fragmentów połączonych haftowanym galonem skomponowano kolumnę przodu obecnego ornatu o nowożytnym kroju. W górnej części kolumny zamieszczono kwaterę z przedstawieniem św. Hieronima z końca XV wieku, pochodzącą z innego obiektu. Środkowa część pierwotnego krzyża została wykorzystana do dekoracji tyłu obecnej szaty. Przedstawiono na niej w czterech kwaterach ujętych w półkoliste arkady (od góry) wyłaniającą się z obłoków postać Boga Ojca w otoczeniu dwóch uskrzydłych głów puttów,

<sup>1</sup> Patrz m.in.: A. Nowowiejski, *Wykład liturgii kościoła katolickiego*, t. II, cz. I, Warszawa 1902; S. J. J. Braun, *Handbuch der Paramentik*, Herdersche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau 1912; C. Zieliński, *Sztuka sakralna. Co należy wiedzieć o budowie, urządzeniu, wyposażeniu, ozdobie i konserwacji Domu Bożego*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań–Warszawa–Lublin 1960; K. Stolleis, *Messgewänder aus Deutschen Kirchenschätzen: Geschichte, Form und Material* Stolle, Schnell & Schneider, Regensburg 2001.

<sup>2</sup> Patrz: K. J. Czyżewski, „More Romano” o nowym stylu szat liturgicznych po Soborze Trydenckim na przykładzie paramentów katedry krakowskiej, w: *Haftowane szaty liturgiczne a tradycja kościoła. Teksty referatów wygłoszonych podczas sesji naukowej 8 czerwca 2005*, Kraków 2005, s. 11–20.

<sup>3</sup> Różnice w dekoracji średniowiecznych i nowożytnych ornatów wynikają głównie ze zmian w sposobie odprawiania liturgii. W średniowieczu kapłan stał całą mszę tyłem do wiernych, w związku z tym wszystkie dekoracje znajdowały się właśnie na tyle szaty. Po Soborze Trydenckim kapłan zaczął odwracać się przodem do wiernych, z tego względu okazały się ozdoby ornatu pojawiły się również z przodu paramentu. (Patrz m.in.: Czyżewski, Stolleis, *op. cit.*.)

<sup>4</sup> Patrz: H. Hryszko, *Problematyka przekształceń paramentów liturgicznych*, w: H. Hryszko, A. Kwaśnik-Gliwińska, M. Stachurska (red.), *Tekstylika w zbiorach sakralnych. Inwentaryzacja – konserwacja – przechowywanie*, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2013, s. 214–242.

<sup>5</sup> Prace badawcze i konserwatorsko-restauratorskie przeprowadzono w ramach rozprawy doktorskiej autorki pt. *Między harmonią a materią - problematyka konserwacji późnogotyckiej, haftowanej preteksty ornatu ze Skarbcza Jasnogórskiego*, zrealizowanej w Katedrze Konserwacji i Restauracji Tkanin Zabytkowych na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, promotor: prof. Helena Hryszko.



**Ryc. 1.** Przód i tył ornatu z haftowaną pretekstą ze Skarbca Jasnogórskiego (nr inw. CMC TK 3).

Stan przed konserwacją-restauracją; fot. autorka

**Fig. 1.** The front and back side of the chasuble with embroidered orphrey from the Treasury of Jasna Gora Monastery (inv. CMC TK 3) before conservation-restoration; photo by the author



**Ryc. 2.** Przód i tył ornatu z haftowaną pretekstą ze Skarbca Jasnogórskiego (nr inw. CMC TK 3) z kolorystycznym oznaczeniem czasu powstania poszczególnych elementów szaty: czerwony XV wiek; pomarańczowy XV/XVI wiek (?); żółty 1. tercja XVI wieku; zielony XVII wiek; niebieski XVIII wiek; turkusowy XVIII–XIX wiek (?); fot. autorka

**Fig. 2.** The front and back side of the chasuble with embroidered orphrey from the Treasury of Jasna Gora Monastery (inv. CMC TK 3) with the color marking of dating of the vestment's parts: red: 15<sup>th</sup> century, orange: 15<sup>th</sup>/16<sup>th</sup> century, yellow: first tierce of the 16<sup>th</sup> century, green: 17<sup>th</sup> century, blue: 18<sup>th</sup> century, turquoise: 18<sup>th</sup> or 19<sup>th</sup> century; photo by the author

poniżej Matkę Bożą z Dzieciątkiem stojącą na półksiężycu z aniołami podtrzymującymi ponad jej głową koronę oraz św. Jana Ewangelistę z czarnym orłem u stóp oraz księgą i kielichem w dłoniach. Brak, niestety, postaci z ostatniej, dolnej kwatery, w której miejsce naszyto białą, haftowaną palkę pochodzącą z innego kompletu szat liturgicznych z XVII wieku.

Boki obecnego ornatu oraz otok szyi wykonano z włoskiej tkaniny jedwabnej z 1. ćwierci XVII wieku, zdobionej drobnymi motywami kwiatowymi. Przestrzeń pomiędzy tkaniną boków a haftowanymi elementami wystonęto wąskimi, użytymi wtórnie, pasami jedwabnej kitajki z tyłu ornatu w kolorze łososiowym, z przodu w kolorze łososiowym i żółtym. Nad górną arkadą tylnej kolumny wszyto ponadto dwa małe fragmenty złoto-czerwonego aksamitu wzorzystego, pochodzące ze środkowych części medalionów wielkoraportowej tkaniny włoskiej z 2. połowy XV lub początku XVI wieku. Obie kolumny, otok szyi i brzegi ornatu ujęto XVIII-wieczną koronką klockową w kolorze srebrnym. Obie pionowe krawędzie kolumny przodu zaakcentowano dodatkowym, ażurowym galonem w kolorze złotym, który datować można na XVIII–XIX wiek.

## 1. HISTORIA PRZEKSZTAŁCEŃ PRETEKSTY

Wygląd preteksty przed przystąpieniem do jej konserwacji i restauracji był wynikiem wielu przekształceń. W oparciu o analizę technologii i techniki wykonania oraz montażu ornatu, kwerendę materiałów źródłowych, literatury przedmiotu oraz archiwalnych reprodukcji szaty podjęto się próby naświetlenia zakresu zmian zachodzących w pretekście i całym paramencie oraz ustalenia czasu ich wykonania. Celem przeprowadzonych badań było uzyskanie odpowiedzi na kilka podstawowych pytań: kiedy odcięto i przepołowiono sceny *Zwiastowania* i *Pokłonu pasterzy*, kiedy przekomponowano pretekstę krzyżową do dwóch kolumn i czy w tym samym czasie połączono ją z obecną tkaniną boków?

W rezultacie przeprowadzonych badań stwierdzono, że haft zdobiący pretekstę pierwszym przekształceniom poddano, zanim jeszcze odcięto sceny z ramion krzyża. Dodano wówczas nowe elementy: koronę Boga Ojca i Matki Bożej, jabłko Boga Ojca, wianek Matki Bożej, skrzydła aniołów i puttów, dohaftowano promieniste glorie nad głowami św. Jana Ewangelisty i postaci z dolnej kwatery, promieniste okręgi, kolorowe wypełnienia kwiatów i kapiteli kolumn w środkowej części preteksty. Podczas tych przekształceń zmieniono również położenie aniołów nad głową Matki Bożej oraz przekomponowano putta ze zwieńczeń arkad do kwatery z Bogiem Ojcem. Analiza archiwalnych re-



**Ryc. 3.** Tył i przód ornatu ze Skarbcza Jasnogórskiego (CMC TK 3). Chromolitografia Maksymiliana Fajansa, wg rys. J. F. Drewaczyńskiego, 1852-1869 rok; źródło:

A. Przeddziecki, E. Rastawiecki, *Wzory sztuki średniowiecznej i epoki odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce*. Serya trzecia, Zeszyt XV i XVI, Warszawa 1869, s. „R”, tablica „R”

**Fig. 3.** The back and front side of the chasuble with embroidered orphrey from the Treasury of Jasna Góra Monastery (inv. CMC TK 3). Chromolithography of Maksymilian Fajans, based on the drawing of J. F. Drewaczyński, 1852-1869 year; source: A. Przeddziecki, E. Rastawiecki, *Wzory sztuki średniowiecznej i epoki odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce*, third series, Book 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup>, Warszawa 1869, p. „R”, tab. „R”

produkcji ornatu wykazała, że jeszcze w początku XX wieku w dolnej kwaterze środkowej części krzyża znajdował się kartusz herbowy<sup>6</sup>. Już wówczas brak było figury świętego, natomiast w pustym polu naszyte były postaci ze sceny *Pokłonu pasterzy* z ramion krzyża (ryc. 3).

Rezultatem przeprowadzonych badań było ustalenie, że kartusz i niezachowany obecnie herb były elementami wtórnymi, które dodano podczas pierwszych przekształceń preteksty. Zestawienie tych informacji z zapisami źródłowymi jasnogórskich inwentarzy pozwoliło dalej na stwierdzenie, że wtórne elementy musiały być dodane przed rokiem 1731<sup>7</sup>. Analiza kształtu korony Boga Ojca wykazała natomiast wiele cech wspólnych z koroną cesarza Rudolfa II Habsburga, jest wręcz jej miniaturową kopią<sup>8</sup>. Korona cesar-

ska powstała w warsztacie Jana Vermeyena w Pradze w 1602 roku. Powiązanie z dworem Habsburgów wydaje się uzasadnione osobą potencjalnego fundatora preteksty do klasztoru jasnogórskiego — księcia Lichtenstein, rozwinięcie tej interesującej hipotezy wymaga jednak odrębnego opracowania. Istotne jest natomiast zawężenie czasu wykonania pierwszych przekształceń preteksty na okres po 1602 roku, a przed 1731. Warto nadmienić, że dodane wówczas elementy wykonano innym rodzajem przędzy jedwabnej i nici metalowych, oraz podkreślić rażącą dysproporcję w precyzji i staranności wykonania wtórnych detali.

Rezultatem analizy jasnogórskich inwentarzy było ustalenie, że przekomponowanie preteksty do dwóch kolumn musiało nastąpić przed 1796 rokiem<sup>9</sup>. Analiza sposobu montażu ornatu pozwoliła również jednoznacznie stwierdzić, że równolegle z tymi przekształceniami połączono haft z obecną tkaniną ornatu. Z obserwacji konstrukcji szaty wynika, że boki nie zostały skrojone specjalnie do kształtu przerobionych kolumn, ale użyto je też wtórnie, musiały one funkcjonować już wcześniej w innym paramencie. Oba elementy — preteksta oraz boki ornatu — zaczęły zatem funkcjonować w zupełnie nowej aranżacji.

Ornat poddawano jeszcze raz naprawom, być może pomiędzy 1846 a 1869 rokiem. Najprawdopodobniej przy tej okazji dodano koronkę, galon, żółtą kitajkę ujmującą przednią kolumnę oraz obecną podszewkę.

Impulsem do przekształceń krzyżowej preteksty była niewątpliwie chęć zmiany niemodnej już — późnogotyckiej aranżacji i wykorzystanie wyjątkowo dekoracyjnego elementu do sporządzenia szaty o zreformowanym, nowożytnym kroju. Nowe trendy na tereny Rzeczypospolitej zaczęły docierać i rozpowszechniać się w początku XVII wieku. Fundowano wówczas nowe komplety, zgodne z wytycznymi napływającymi z Włoch, jak również przerabiano szaty o średniowiecznym kroju znajdujące się w kościelnych zakrystiach. Taki właśnie los spotkał jasnogórską pre-

tekstę. Chęć przerobienia zgodnie z najnowszą modą tej cennej szaty wywołana mogła być na przykład ważnymi wydarzeniami kościelnymi w historii klasztoru jasnogórskiego. Do takich niewątpliwie można zaliczyć poświęcenie nowego hebanowego ołtarza fundacji Jerzego Ossolińskiego w Kaplicy Matki Bożej w 1650 roku<sup>10</sup>, świętowanie zwycięskiej obrony Jasnej Góry przed Szwedami w 1655 roku lub rocznicy 300-lecia obecności cudownego obrazu w murach klasztoru w 1682 roku<sup>11</sup> czy papieskiej koronacji obrazu w 1717<sup>12</sup>.

## 2. OCENA PRZEKSZTAŁCEŃ PRETEKSTY A WYZNACZENIE ZAŁOŻEŃ PRAC KONSERWATORSKICH

Jasnogórska preteksta okazała się bardzo problematycznym zabytkiem. Kwerenda tekstów źródłowych i literatury przedmiotu, określenie sposobu wykonania i montażu szaty oraz zaistniałych w niej przekształceń były niewątpliwie niezbędnymi czynnościami w analizie tak złożonego dzieła. Do jego pełnego i prawidłowego rozpoznania brakuje jeszcze niezwykle istotnych rozważań nad oceną tych przekształceń, nie tylko w kategoriach materialnych, ale też wykraczających poza materialność, a traktujących o funkcji oraz wartościach artystycznych, estetycznych, historycznych i semantycznych zabytku. Dopiero po tak wieloaspektowej analizie jasnogórskiej preteksty możliwe było wyznaczenie założeń prac konserwatorsko-restauratorskich.

Ocena przekształceń wymagała dużej ostrożności. Należało zastanowić się, jakie przyjęć kryteria oceny przekształceń, które pozbawiły obiekt oryginalnego kształtu i funkcji, jakie obrać kierunki interpretacji dzieła, które w wyniku przepełnienia i przekomponowania scen z ramion krzyża utraciło swoje pierwotne założenia artystyczne, ikonograficzne i semantyczne. Jaką hierarchią wartości posługiwać się, by zachować obiektywizm i nie utracić prawdy o zabytku? Poszukując odpowiedzi na te pytania, odwołano się do przemy-

<sup>6</sup> Reprodukcyjne tyłu ornatu, na których widoczny jest kartusz herbowy: *Kilka pamiątek z Częstochowy*, „Tygodnik Ilustrowany” t. X, nr 262, Warszawa 1 X 1864, s. 365; A. Przedziecki, E. Rastawiecki, *Wzory sztuki średniowiecznej i epoki odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce*, Serya trzecia, Zeszyt XV i XVI, Warszawa 1869, s. „R”, tablica „R”, rys. J. Drewaczyński; *Pamiętka z Częstochowy. Skarbiec jasnogórski i dary w nim złożone z 46-ciu rysunkami*, Warszawa 1896, s. 31, 72; J. Adamczyk, *Skarbiec jasnogórski. Przewodnik po Jasnej Górze w Częstochowie*, Częstochowa 1903, s. 33.

<sup>7</sup> Zapis w inwentarzu z 1731 roku: „Ornat od J. O. Xsiążęcia Delichteyszten na telecie w kwiatki różne w kolumnie są osoby perłami sadzone **Simul cum stemmale Familia** [wyr. autora] z stulą y manipularzem” (AJG 760, k. 510).

<sup>8</sup> Na podobieństwo koron, podczas jednej z komisji konserwatorskich, zwrócił uwagę Jerzy Żmudziński, historyk sztuki ściśle współpracujący z Jasną Górą, któremu serdecznie dziękuję za cenne uwagi i wskazówki.

<sup>9</sup> Zapis w inwentarzu z 1796 roku: „Ornat Tureckiej materji nie zażywany, **obydwie Kolumny** [wyr. autora] różne Osoby perłami wysadzane mający” (AJG 772, k. 6, poz. 29.).

<sup>10</sup> J. Golonka, *Ołtarz jasnogórskiej Bogurodzicy. Treści ideowe oraz artystyczne kaplicy i retabulum*, Wyd. Czuwajmy, Częstochowa 1996, s. 65.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 96.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 90.

śleń dotyczących dzieła sztuki i roli konserwacji Aloisa Riegla, Cesare Brandiego, Umberto Baldiniego oraz przedstawicieli estetyki fenomenologicznej — czyli filarów współczesnej teorii konserwacji-restauracji<sup>13</sup>.

Każdy z wymienionych teoretyków dzieło sztuki postrzegał wielopłaszczyznowo, podkreślając istotę wartości niematerialnych, różnie jednak hierarchizując aksjologiczną ocenę zabytku. Alois Riegl za nadrzędną uważał wartość historyczną, rozumianą jako wartość upamiętniającą — „wartość dawności”<sup>14</sup>. W praktyce konserwatorskiej koncepcja ta zakłada zachowanie w zabytku wszystkich nawarstwień historycznych, jako źródła wiedzy o kulturze i sztuce minionych epok<sup>15</sup>. Przyjmując tę drogę interpretacji dzieła sztuki, należałoby zaistniałe w jasnogórskiej pretekście przekształcenia zachować w niezmienionej postaci. Czy jednak odcięcie, przepołowienie i przekomponowanie scen *Zwiastowania* i *Pokłonu pasterzy* z ramion pierwotnie krzyżowej kompozycji haftu uznać można za źródło wiedzy o kulturze i sztuce minionych epok? Czy nawet jeżeli uwzględnimy fakt, iż przekształceń tych dokonano jeszcze przed 1796 rokiem i w związku z tym nadamy im rangę „wartości dawności”, nie popełnimy błędu nadinterpretacji?

Cesare Brandi za jeden z aksjomatów uznawał poprzedzenie konserwacji-restauracji dokładnym rozpoznaniem zabytku<sup>16</sup>. Jako podstawową cechę dzieła sztuki wyróżnił jego bipolarność, na którą składa się fizyczna struktura i wygląd oraz funkcja nośnika niematerialnych idei i wyobrażeń artystycznych, a także wartości historycznych<sup>17</sup>. Istotną rolę konserwacji-restauracji jest dążenie do przywrócenia potencjalnej jedności zabytku, przy jednoczesnym niezafalszowaniu

jego wartości artystycznych i historycznych<sup>18</sup>. W praktyce koncepcja ta oznacza, iż konserwacja-restauracja powinna zachowywać „prawdziwą naturę” obiektu, zarówno w zakresie substancji zabytkowej, jak i idei, którą ta substancja wyraża<sup>19</sup>, powinna uobecnić dzieło sztuki w świadomości odbiorcy<sup>20</sup>. Jedność materii pozostaje zatem w bezpośrednim związku z odbiorem niematerialnych wartości zabytku — czyli z przeżyciem estetycznym. Wracając do oceny przekształceń zaistniałych w jasnogórskiej pretekście, pocięcie i przekomponowanie haftowanych kwater, zgodnie z teorią Brandiego, postrzegać należy jako rozczłonkowanie jedności zarówno zabytkowej materii, jak i wartości artystycznych, a w tym przypadku również semantycznych. Dążenie do przywrócenia jedności materii i idei dzieła, a tym samym zachowania jego „prawdziwej natury”, skłania do rozwiązań prowadzących do połączenia przepołowionych kwater i przekomponowania ich zgodnie z pierwotnym ułożeniem.

Umberto Baldini — kontynuator idei Brandiego — — działanie konserwatora-restauratora postrzegał jako służbę w uczytelnianiu i rozpoznawaniu dzieła sztuki<sup>21</sup>. W zabytku wyróżnił dwie cechy: *éros* — podstawowa wartość stanowiąca istotę dzieła oraz *bios* — jego postać fizyczna<sup>22</sup>. Tak rozumiane dzieło ulega różnorodnym zmianom zwanym przez Baldiniego *tempo-vita*<sup>23</sup>. W myśl tych założeń celem konserwacji-restauracji dzieła powinna być przede wszystkim *éros*, i to właśnie tej sferze powinny być podporządkowane wszelkie działania nad *bios*. Konserwator, zdaniem Baldiniego, ratując dzieło z „przedsionka śmierci”<sup>24</sup>, powinien dążyć do zachowania jego potencjału ekspresji nadanego przez artystę w akcie twórczym. *Tempo-vita* jasnogór-

<sup>13</sup> Patrz m.in.: C. Brandi, *Teoria restauracji*, ASP, Warszawa 2006; *Kodeks Etyki Konserwatora-Restauratora Dzieł Sztuki*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” nr 3-4 2002 (50-51), s. 2-3; G. Korpala, *Autor — dzieło sztuki — konserwator — odbiorca*, „Studia i materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie” t. XIII, Kraków 2004, s. 12-67; J. Krawczyk, *Kompromis i metoda — wybrane aspekty teorii konserwatorskich Aloisa Riegla i Cesare Brandiego*, „Ochrona Zabytków” nr 2, 2009, s. 64-74; B. J. Rouba, *Proces ochrony dóbr kultury. Pojęcia, terminologia*, w: *Ars longa — vita brevis. Tradycyjne i nowoczesne metody badania dzieł sztuki. Materiały z sesji naukowej poświęconej pamięci profesora Zbigniewa Brochwicza Toruń 18-19 X 2002*, red. J. Flik, Wyd. UMK, Toruń 2003, s. 349-378; B. J. Rouba, *Autentyczność i integralność zabytków*, „Ochrona Zabytków” nr 4, 2008, s. 37-57; T. Sawicki, *Konserwacja malowideł ściennych. Problemy estetyczne. Historia, teoria, praktyka*, ASP, Warszawa 2010, s. 77-110; I. M. Szmelter, *Współczesna teoria konserwacji i restauracji dóbr kultury. Zarys zagadnień*, „Ochrona Zabytków” nr 2, 2006, s. 5-38; *Sztuka konserwacji. Materiały nadesłane na konferencję z okazji pięćdziesięciolecia Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie 24 i 25 października 1997 r.*, Warszawa 1997; I. Szmelter, M. Jadzińska (red.), *Sztuka konserwacji i restauracji. Cesare Brandi (1906-1988), jego myśli i debata o dziedzictwie. Sztuka konserwacji — restauracji w Polsce*, Przedsiębiorstwo Wydawnicze Rzeczpospolita SA, Warszawa 2007; E. Szmelter-Naud, B. J. Rouba, J. Arszczyńska (red.), *Wokół zagadnień estetyki zabytku po konserwacji i restauracji*, NID, Warszawa-Toruń 2012.

<sup>14</sup> J. Krawczyk, *op.cit.*, s. 66-67; T. Sawicki, *op.cit.*, s. 77-78; I. Szmelter (2006), *op.cit.*, s. 17.

<sup>15</sup> I. Szmelter, *ibidem*, s. 17.

<sup>16</sup> C. Brandi, *op.cit.*, s. 23-29.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> I. Szmelter (2006), s. 19.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 25.

<sup>20</sup> J. Krawczyk, *op.cit.*, s. 68.

<sup>21</sup> I. Szmelter (2006), s. 20.

<sup>22</sup> T. Sawicki, *op.cit.*, s. 97.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 98.

skiej preteksty zmieniło całkowicie nie tylko rozpatrywaną dotychczas jedność materii i idei artystycznych oraz semantycznych, ale również jej ekspresyjność i siłę wyrazu.

Oceniając przekształcenia jasnogórskiej preteksty, niezbędne wydaje się spojrzenie na dzieło przez pryzmat jego autentyczności — uznawanej za jedną z najistotniejszych cech zabytku<sup>25</sup>, za wartość absolutną i niepodważalną<sup>26</sup>. Bogumiła Rouba przekształcenia (zarówno dawne, jak i współczesne) dzieli na bezinwazyjne, anektujące i pochłaniające<sup>27</sup>. Podkreśla, że zmiany mogą zabytek wzbogacać lub wręcz przeciwnie — degradować go<sup>28</sup>. Wracając do oceny przekształceń jasnogórskiej preteksty, uwzględnić należy nie tylko fakt przecięcia haftowanych kwater i utratę oryginalnego kształtu, ale również utratę pierwotnego połączenia haftu z ornamentem o późnogotyckim kroju. O ile przekomponowanie fragmentów haftu uznać należy za przekształcenia anektujące, czyli naruszające część substancji oryginalnej, pozostawiające jednak w pewnym stopniu jej autentyczność, to współczesne połączenie z ornamentem o nowożytnym kroju, barokową tkaniną i jeszcze późniejszą pasmanterią postrzegać należy jako przekształcenie pochłaniające (późnogotycka, najbardziej autentyczna forma przestała praktycznie istnieć)<sup>29</sup>. W przypadku omawianej preteksty przekształcenia anektujące są w znacznym stopniu odwracalne, co skłania do dalszych refleksji nad jej autentycznością.

Stuprocentową autentyczność preteksta miała w chwili powstania. Prowadząc rozważania w tym kierunku, dochodzimy do koncepcji estetyki fenomenologicznej, która zabytek również postrzegała wielopłaszczyznowo — jako byt składający się zarówno ze swojej fizyczności, jak i sfery ideowej<sup>30</sup>. Martin Heidegger dzieło sztuki opisał dwoma pojęciami: „Świat” i „Ziemia”. Termin „Ziemia” odniósł do sfery materialnej, „Świat” natomiast do znaczeniowej. Razem tworzą one komplementarną całość i wartość, pozostają w ciągłych relacjach i tworzą jedność<sup>31</sup>. W praktyce oznacza

to, iż konserwacji-restauracji nie powinna być poddawana materia dla niej samej, a dla ukrytego w niej przez twórcę znaczenia<sup>32</sup>. Zachowanie dzieła sztuki powinno polegać na kreatywnym dochodzeniu jego prawdy<sup>33</sup>. Roman Ingarden w dziele sztuki wyróżnił, obok fundamentu bytowego (materii) i bytu intencjonalnego (aktu twórczego artysty), przedmiot estetyczny — powstający dopiero w trakcie jego percepcji przez odbiorcę<sup>34</sup>. Silny związek pomiędzy dziełem i odbiorcą podkreśliła również Maria Gołaszewska, rozwijając koncepcję „sytuacji estetycznej” kreowanej przez dzieło sztuki, artystę i odbiorcę, procesy twórcze i proces odbioru, a także świat wartości i świat człowieka<sup>35</sup>. W procesie konserwacji-restauracji do wyżej wspomnianego układu wkracza również konserwator, który oddziałując na dzieło sztuki, zawarte w nim wartości, w tym także przekształcenia, wywiera wpływ zarówno na procesy twórcze, jak również odbioru<sup>36</sup>. Jeżeli powrócimy do stwierdzenia, iż stuprocentową autentyczność dzieła sztuki ma w chwili swojego powstania, odczytanie jego sytuacji estetycznej z przeszłości stanowić będzie bardzo istotny element jego interpretacji i wyznaczenia zakresu konserwacji-restauracji<sup>37</sup>.

### 3. ŚREDNIOWIECZNA ESTETYKA PROPORCJI JAKO WYZNACZNIK ZAŁOŻEŃ PRAC KONSERWATORSKICH

W celu zrekonstruowania sytuacji estetycznej preteksty z okresu jej powstania konieczne jest zrozumienie intencji artysty spójne z ówczesnym, czyli średniowiecznym gustem i pojmowaniem piękna. Zamiarem poniższych wywodów nie jest szczegółowe omówienie zagadnień estetyki średniowiecznej, lecz wybranie aspektów istotnych dla zrozumienia i interpretacji interesującego nas zabytku. Podstawą pojmowania piękna w wiekach średnich była harmonia proporcji. Zgodnie z tą koncepcją rzecz jest piękna, gdy między jej częściami zachodzą harmonijne stosunki i gdy odpowiada swemu celowi, zadaniu i naturze<sup>38</sup>.

<sup>25</sup> B.J. Rouba, *Gdzie dziś jesteśmy my i nasze zabytki*, w: Szmít-Naud E., Rouba B.J., Arszyńska J. (red.), *op.cit.*, s. 11.

<sup>26</sup> Szmítel, (2006), s. 32.

<sup>27</sup> Rouba, *Gdzie...*, *op. cit.*, s. 11–12.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 11.

<sup>29</sup> B.J. Rouba (2008), *op. cit.*, s. 44–47.

<sup>30</sup> G. Korpál, *op.cit.*, s. 13.

<sup>31</sup> M. Jadzińska, *Estetyka dzieł sztuki nowoczesnej i ich konserwacji na przykładzie sztuki konceptualnej i instalacji*, w: Szmít-Naud E., Rouba B.J., Arszyńska J. (red.), *op.cit.*, s. 218.

<sup>32</sup> *Ibidem*

<sup>33</sup> *Ibidem*

<sup>34</sup> G. Korpál, *op.cit.*, s. 14.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 30.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 30–40.

<sup>37</sup> G. Korpál, *Wokół kreacji*, w: Szmít-Naud E., Rouba B.J., Arszyńska J. (red.), *op.cit.*, s. 45.

<sup>38</sup> W. Tatarkiewicz, *Estetyka średniowieczna*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, s. 251–252.

Sens tych słów przejrzysto oddaje myśl Wilhelma z Owernii: „*Oko jest samo przez się kształtne i piękne, ozdabia twarz ludzką swą pięknnością, ale wtedy tylko, gdy znajduje się we właściwym i należnym mu miejscu. Gdyby natomiast znalazło się tam, gdzie jest ucho albo też pośrodku twarzy, to znaczy w miejscu nieodpowiednim, to tę samą twarz uczyniłoby brzydką*”<sup>39</sup>. Piękno jako zgodność proporcji postrzegali również scholastyki — Robert Grosseteste, Albert Wielki i Tomasz z Akwinu. W pojęciu scholastyków za kryterium piękna, obok proporcji, uznawano wielkość i blask, jasność barw, kosztowność materiału, silny realizm oraz bardzo ważną wartość symboliczno-religijną<sup>40</sup>. Estetyka proporcji dotyczyła także funkcji dzieła oraz jego sfery znaczeniowej, miała charakter transcendentálny<sup>41</sup>. Na obecną sytuację estetyczną jasnogórskiej preteksty warto spojrzeć przez pryzmat słów Roberta Grosseteste: „*Piękno jest zgodnością i odpowiedzialnością rzeczy do niej samej, harmonią jej poszczególnych części w nich samych i do siebie nawzajem [oraz harmonią części] do całości i samej całości do wszystkich [części]*”<sup>42</sup>. Podobnie tę zależność ujmował Tomasz z Akwinu, uważając za brzydkie ludzkie ciało zdeformowane przez brak ręki lub nogi<sup>43</sup>. Zgodnie z tą teorią pozbawiony rąk posąg Wenus z Milo przestaje być piękny, ponieważ brak mu proporcji części w odniesieniu do całości. W rozumieniu estetyki średniowiecznej dzieło zostało okaleczone, pozbawione harmonii proporcji części w nich samych, do siebie nawzajem i całości, jak również całości do części, a zatem pozbawione piękna! Analogicznie postrzegać można przekształcenia jasnogórskiej preteksty. Należy szczególnie podkreślić, że utrata harmonii nie dotyczy tylko sfery materialnej, ale również znaczeniowej i symbolicznej dzieła. Odłączenie kwater z ramion krzyża, pocięcie scen *Zwiastowania* i *Pokłonu pasterzy* oraz przekomponowanie do przedniej części kolumny ornatu było wyrwaniem ich z całościowego kontekstu, przerwaniem pewnej narracji, zniekształceniem funkcji semantycznych oraz wyobrażeń i nośników idei artystycznych. Czy dzieło w takiej postaci uznać można za autentyczne i prawdziwe? Rozpatrując współczesną sytuację estetyczną preteksty, zdajemy sobie sprawę, że zaistniałe przekształcenia powodują zafałszowanie zarówno procesu

twórczego, jak i odbioru dzieła. Nie każdy widz wśród przypadkowo ułożonych nad sobą fragmentów haftu będzie zdolny do rozpoznania sceny *Zwiastowania* czy *Pokłonu pasterzy*. Dodatkowe zafałszowania w odbiorze dzieła tworzy współczesna aranżacja preteksty z nowożytnym ornatem, XVII-wieczną tkaniną i pamsanterią, przerywa bowiem łączność dzieła z epoką i estetyką, w której ono powstało.

## PODSUMOWANIE — DAŻENIE DO HARMONII

Wyznaczenie celów i założeń konserwacji-restauracji, cytując Iwonę Szmelter, wymaga zachowania balansu — rozumianego jako równowaga różnorodnych kryteriów<sup>44</sup>. U podstaw współcześnie rozumianej ochrony dziedzictwa leży zachowanie autentyczności dzieła, jego oryginalnej materii z poszanowaniem wartości artystycznych i historycznych<sup>45</sup>. W zetknięciu z takim zabytkiem, jak jasnogórska preteksta, konserwator staje przed dużym problemem obiektywnej interpretacji dzieła oraz niezwykle istotnym dylematem wyboru warstwy chronologicznej obiektu — najstarszego oryginału czy przekształconej formy z wszystkimi nawarstwieniami. Którą z dróg uznać za słuszną, obiektywną i przede wszystkim nieszkodliwą dla samego obiektu — utrwalenie riegłowskiej „wartości dawności” i pozostawienie zaistniałych przekształceń czy też powrót do oryginalnej postaci przywracający jedność bipolarnej materii dzieła wg Brandiego oraz potencjał ekspresji Baldiniego?

W świetle przedstawionych powyżej rozważań najstuszniejszą wydaje się droga prowadząca do autentyczności zabytku i odkrycia prawdy o nim. Zmiany i przekształcenia zaistniałe w pretekście uznać należy za degradujące, a nie za wzbogacające obiekt. Odłączenie scen z ramion krzyża, pocięcie i przekomponowanie ich do przedniej części kolumny ornatu, zgodnie z założeniami średniowiecznej estetyki proporcji, uznano za okaleczenie dzieła, pozbawienie go harmonii i piękna. Przyjęcie zatem założeń konserwacji zachowujących, wręcz utrwalających obecną postać preteksty, byłoby w rzeczywistości zaprzeczeniem kreatywnego dochodzenia prawdy o zabytku, zabezpieczyłoby przed dalszymi zniszczeniami jedynie materię obiektu,

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 256–257.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 173–175.

<sup>41</sup> U. Eco, *Sztuka i piękno w Średniowieczu*, Znak, Kraków 2006, s. 60; W. Tatarkiewicz, *op.cit.*, s. 172–173.

<sup>42</sup> U. Eco, *op.cit.*, s. 68–69.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 126–127.

<sup>44</sup> I. Szmelter, *Aistheikos a kompleks wartości w opiece nad dziedzictwem sztuki wizualnej; w kierunku określenia konceptualnej ramy opieki konserwatorskiej*, w: Szmít-Naud E., Roubá B.J., Arszczyńska J. (red.), *op.cit.*, s. 53.

<sup>45</sup> I. Szmelter, *Ewolucja sztuki wraz z koncepcją jej konserwacji — teraz a dawniej*, w: D. Nowacki, J. Żmudziński (red.), *Dzieło Sztuki a konserwacja. Materiały III Ogólnopolskiej Sesji Naukowej SHS Kraków 20–22 XI 2003*, Kraków 2004, s. 39.



natomiast zatrzymałoby sferę ikonograficzną, semantyczną i artystyczną dzieła w dalszym ciągu w „przed-sionku śmierci”<sup>46</sup>.

Odkrywanie prawdy i autentyczności preteksty doprowadziło do rozwiązań, których założeniem stał się powrót do najstarszego oryginału. Postanowiono przywrócić pretekście krzyżowy kształt, usunąć większość wtórnych nawarstwień<sup>47</sup> oraz przekomponować przeniesione elementy w pierwotne miejsce. Przepołożone sceny *Zwiastowania* i *Pokłonu pasterzy* scalono, ustalono miejsce ich połączenia z częścią środkową oraz oryginalny układ względem siebie. Osiągnięto w ten sposób jedność wartości semantycznych, założeń ikonograficznych oraz idei artystycznych, a także, niemniej ważną, jedność fizycznej materii haftu (ryc. 4–6). Należy podkreślić, że czynności związane z przywróceniem pierwotnego układu preteksty nie polegały na wykonaniu rekonstrukcji haftu, lecz rekompozycji oryginalnych fragmentów, podpartej oczywiście wynikami prac badawczych.

Wszystkie działania konserwatorsko-restauratorskie przy jasnogórskiej pretekście zostały poprzedzone wieloaspektową refleksją w kontekście różnych teorii konserwacji-restauracji. Szczególnie pomocne w zrozumieniu dzieła i ocenie jego przekształceń okazało się spojrzenie przez pryzmat średniowiecznej estetyki proporcji. Ostatecznie wyznaczyło ono kierunek dążeń do przywrócenia pretekście integralności i autentyczności. Nie można jednak zapominać, że przed przystąpieniem do prac pełniła ona funkcję dwóch pionowych kolumn ornatu o nowożytnym kroju, skomponowanego z elementów różnych technicznie i stylowo. Czy po zakończeniu konserwacji-restauracji powinna sprawować tę funkcję nadal, tylko w odmienionej, krzyżowej formie, zdobiąc jedynie tył tej samej szaty? Czy taka ekspozycja powinna wieńczyć prace, których celem było wykreowanie sytuacji estetycznej dzieła jak najbliższej epoce jego powstania? Odtworzenie późnogotyckiego ornatu oraz tkaniny, z którą pierwotnie połączona była preteksta, jest obecnie niemożliwe. Ponowne zespolenie z eklektyczną formą nowożytnego paramentu nie będzie natomiast spójne z dążeniem do przywrócenia jasnogórskiej pretekście autentyczności, a wręcz przeciwnie, stworzy wrażenie estetycznej kakofonii. Konserwacja-restauracja powinna stworzyć projekt ochrony wartości dzieła<sup>48</sup> uwzględniający także



**Ryc. 4.** Haftowana preteksta ze Skarbcza Jasnogórskiego (nr inw. CMC TK 3). Stan po konserwacji-restauracji; fot. autorka  
**Fig. 4.** The embroidered orphrey from the Treasury of Jasna Góra Monastery (inv. CMC TK 3) after conservation-restoration; photo by the author

<sup>46</sup> T. Sawicki, *op.cit.*, s. 98

<sup>47</sup> Pozostawiono wtórne korony Boga Ojca i Matki Bożej oraz jabłko Boga Ojca, gdyż oryginalne nie zachowały się. W sytuacji braku przesłanek do odtworzenia tych elementów w formie najbliższej pierwowzorowi konieczny był kompromis zakładający ich pozostawienie. W przypadku jabłka Boga Ojca zmieniono jego ułożenie z prawej do lewej ręki, zgodnie z pierwotnym usytuowaniem i przesłankami ikonograficznymi.

<sup>48</sup> I. Szmelter, (2006), *op.cit.*, s. 8.

jego integralność estetyczną z otoczeniem po zakończeniu prac<sup>49</sup>. Preteksta po połączeniu scen, odtworzeniu krzyżowego kształtu, oczyszczeniu z nawarstwień i wyciszeniu ekspresji zniszczeń odzyskała klarowność pierwotnej formy oraz idei; w maksymalny sposób odzyskała również swoją autentyczność i powróciła do harmonii proporcji, co w rozumieniu estetyki średniowiecza — uczyniło ją piękną. Samodzielnie prezentuje się jako dzieło monumentalne, wspinały przykład

rzemiosła artystycznego z pogranicza średniowiecza i renesansu, które skłania do kontemplacji mistrzostwa warsztatowego minionych epok. Powrót do najstarszej, oryginalnej wersji preteksty, eksponowanej bez niespójnej stylistycznie oprawy, stwarza możliwość autentycznego postrzegania dzieła w świadomości współczesnego odbiorcy, przywraca potencjał jego ekspresji oraz buduje związek bez przekłamań, harmonię pomiędzy ideą i materia.



**Ryc. 5.** Haftowana preteksta ze Skarbca Jasnogórskiego (nr inw. CMC TK 3). Kwatera z przedstawieniem Matki Bożej z Dzieciątkiem. Stan przed i po konserwacji-restauracji; fot. autorka

**Fig. 5.** The embroidered orphrey from the Treasury of Jasna Gora Monastery (inv. CMC TK 3). The scene with the Mother of God before and after conservation-restoration; photo by the author

<sup>49</sup> B.J., Rouba, (2008) *op.cit.*, s. 52.



**Ryc. 6.** Haftowana preteksta ze Skarbca Jasnogórskiego (nr inw. CMC TK 3). Kwaterna z przedstawieniem *Pokłonu pasterzy*. Stan przed i po konserwacji-restauracji fot. autorka

**Fig. 6.** The embroidered orphrey from the Treasury of Jasna Góra Monastery (inv. CMC TK 3). The scene with the *Adoration of the Shepherds* before and after conservation-restoration; photo by the author

## LITERATURA

1. **Adamczyk J. (1903)**, *Skarbiec Jasnogórski. Przewodnik po Jasnej Górze w Częstochowie*, Wyd. „Dzwonka Jasnogórskiego”, Częstochowa.
2. **Brandi C. (2006)**, *Teoria restauracji*, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa.
3. **Braun S. J. J. (1912)**, *Handbuch der Paramentik*, Herdersche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.
4. **Czyżewski K. J. (2005)**, „*More Romano*” o nowym stylu szat liturgicznych po Soborze Trydenckim na przykładzie paramentów katedry krakowskiej, [w:] *Haftowane szaty liturgiczne a tradycja kościoła. Teksty referatów wygłoszonych podczas sesji naukowej 8 czerwca 2005*, Kraków.
5. **Eco U. (2006)**, *Sztuka i piękno w Średniowieczu*, Znak, Kraków.
6. **Golonka J. (1996)**, *Ołtarz Jasnogórskiej Bogurodzicy. Treści ideowe oraz artystyczne kaplicy i retabulum*, Wyd. Czuwajmy, Częstochowa.
7. **Hryszko H. (2013)**, *Problematyka przekształceń paramentów liturgicznych*, w: H. Hryszko, A. Kwaśnik-Gliwińska, M. Stachurska (red.) *Tekstylija w zbiorach sakralnych. Inwentaryzacja – konserwacja – przechowywanie*, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa.
8. **Kilka pamiątek z Częstochowy (1864)**, „Tygodnik Ilustrowany” t. X, nr 262, Warszawa 1 X.
9. **Kodeks Etyki Konserwatora-Restauratora Dzieł Sztuki (2002)**, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” nr 3-4 (50-51).
10. **Korpala G. (2004)**, *Autor — dzieło sztuki — konserwator — odbiorca*, „Studia i materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie” t. XIII, Kraków.
11. **Krawczyk J. (2009)**, *Kompromis i metoda — wybrane aspekty teorii konserwatorskich Aloisa Riegla i Cesare Brandiego*, „Ochrona Zabytków” nr 2.
12. **Nowowiejski A. (1902)**, *Wykład liturgii kościoła katolickiego* t. II, cz. I, Warszawa.
13. **Pamiętka z Częstochowy. Skarbiec Jasnogórski i dary w nim złożone z 46-ciu rysunkami (1896)**, Warszawa.
14. **Przeździecki A., Rastawiecki E. (1860–1869)**, *Wzory sztuki średniowiecznej i epoki odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce*, Serya trzecia: Warszawa.
15. **Rouba B. J. (2003)**, *Proces ochrony dóbr kultury. Pojęcia, terminologia*, w: J. Flik (red.), *Ars longa — vita brevis. Tradycyjne i nowoczesne metody badania dzieł sztuki. Materiały z sesji naukowej poświęconej pamięci profesora Zbigniewa Brochwicza Toruń 18–19 X 2002*, Wyd. UMK, Toruń.
16. **Rouba B. J. (2008)**, *Autentyczność i integralność zabytków*, „Ochrona Zabytków”, Nr 4.
17. **Sawicki T. (2010)**, *Konserwacja malowideł ściennych. Problemy estetyczne. Historia, teoria, praktyka*, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa.
18. **Stolleis K. (2001)**, *Messgewänder aus Deutschen Kirchenschätzen: Geschichte, Form und Material* Stolle, Schnell & Schneider, Regensburg.
19. **Szmelter I. (2004)**, *Ewolucja sztuki wraz z koncepcją jej konserwacji — teraz a dawniej*, w: D. Nowacki, J. Żmudziński (red.), *Dzieło Sztuki a konserwacja. Materiały LII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej SHS Kraków 20–22 XI 2003*, Kraków.

20. **Szmelter I. M. (2006)**, *Współczesna teoria konserwacji i restauracji dóbr kultury. Zarys zagadnień*, „Ochrona Zabytków”, Nr 2.
21. **Szmelter I., Jadzińska M. (red.) (2007)** *Sztuka konserwacji i restauracji. Cesare Brandi (1906–1988), jego myśl i debata o dziedzictwie. Sztuka konserwacji – restauracji w Polsce*, Przedsiębiorstwo Wydawnicze Rzeczpospolita SA, Warszawa.
22. **Szmit-Naud E., Rouba B.J., Arszyńska J. (red.) (2012)**, *Wokół zagadnień estetyki zabytku po konserwacji i restauracji*, NID, Warszawa–Toruń.
23. *Sztuka konserwacji. Materiały nadesłane na konferencję z okazji pięćdziesięciolecia Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie 24 i 25 października 1997 r.*, Warszawa.
24. **Tatarkiewicz W. (1962)**, *Estetyka średniowieczna*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków.
25. **Zieliński C. (1960)**, *Sztuka sakralna. Co należy wiedzieć o budowie, urządzeniu, wyposażeniu, ozdobie i konserwacji Domu Bożego*, Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań–Warszawa–Lublin.

#### MATERIAŁY ŹRÓDŁOWE:

1. Archiwum Jasnej Góry, dalej AJG, Inwentarze Skarbca Jasnogórskiego:
2. Sygn. AJG 760 [1731 i n.].
3. Sygn. AJG 772 [1796].

*Uwaga:* Wykaz pełnych nazw inwentarzy patrz: J. Golonka OSPPE, J. Żmudziński, *Skarbiec Jasnej Góry*, Jasna Góra 2000, s. 328–329.