

Kilka uwag o XIX-wiecznych neobizantyńskich freskach w cerkwi greckokatolickiej pw. Podwyższenia Krzyża Świętego (dawnym kościele św. Norberta) w Krakowie

Mirosław P. Kruk

Uniwersytet Gdański / Muzeum Narodowe w Krakowie
miroslaw.kruk@ug.edu.pl / mkruk@mnk.pl

SŁOWA KLUCZOWE: cerkiew / kościół Podwyższenia Krzyża
Świętego (św. Norberta) w Krakowie, neobizantynizm, Stani-
sław Doliński, Jan (Iwan) Borsuk

Koniec XIX i początek XX w. to czas wzrostu świadomości historycznej także wśród mieszkańców Galicji. Głośnym echem odbiły się wówczas apele Jana Matejki, by ratować gotyckie kościoły Krakowa i jego średniowieczne mury, które Austriacy systematycznie rozbierali, nie widząc powodu ich istnienia. To także czas formowania się trwałych kolekcji muzealnych wobec wzrostu zrozumienia dla wartości zabytków przeszłości. W panegiryku, który napisano na cześć Heleny Dąbcańskiej, hojnie obdarowującej muzea Galicji, warte uwagi jest ostatnie zdanie: „Jakaż to olbrzymia różnica pomiędzy takim ofiarnym mecenasem sztuk, nauk i literatury, a lekkomyślnymi miliarderkami, które nadają sobie wartości wyszukanyimi strojami i zabijają nudy ekscentrycznymi pomysłami”¹. Pod koniec XIX w. wiele obrazów i „sprzętów” ulegało w cerkwiach zniszczeniu w związku z tzw. kasatami józefińskimi czy w wyniku

¹ J. Białynia-Chołodecki, *Dąb-Dąbcański i Jan Żalplachta-Zapałowicz. Przyczynki do dziejów Powstania Styczniowego*, Lwów [ok. 1911], s. 70.

„modernizacji” w ciągu kolejnego stulecia. Jak zapisała w swoim *Pamiętniku* Dąbcańska:

Druga połowa XIX wieku odznaczała się nieposzanowaniem zabytków historycznych. Źle pojęta idea restauracji i konserwacji przyczyniła się do zburzenia szeregu starych cerkwi drewnianych i do wymiany starodawnych urządzeń na nowe. Dla historyka sztuki była to znakomita sposobność ocalenia wielu zabytków od zniszczenia².

To tło powstania w 1887 r.³ fresków, które określić można jako neobizantyńskie, w sercu Krakowa, w dawnym kościele norbertanek przy ul. Wiślniej, wówczas przynależnym do parafii greckokatolickiej, kierowanej przez ks. Jana (Iwana) Borsuka (1885–1909). Ponowna warstwa malowideł pokryła kościół za czasów ks. Pawła Chruszcza, administratora parafii w latach 1932–1944⁴, który opisał jego dzieje w nieopublikowanej pracy magisterskiej⁵. Kościół ufundowany został wraz z klasztorem dzięki staraniom ksieni norbertanek zwierzynieckich Doroty Kątskiej (zm. 1643) w latach 1636–1643 i nosił wezwanie św. Norberta⁶ (il. 1–3). Konsekrowany był w roku jej śmierci przez bpa Piotra Gembickiego i miał charakter kościoła barokowego, jednoprzestrzennego, bezwieżowego, zatem o skromnej bryle i fasadzie. Z pierwotnego wystroju zachował się krucyfiks zawieszony na południowej ścianie nawy, datowany na pierwszą połowę XVI w.⁷ Kościół pozostawał w posiadaniu norbertanek do

² Helena Dąbcańska-Budzynowska: *Pamiętnik*, oprac. J. Fijałek, „Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie”, nr 9, 1963, s. 307–360, s. 331.

³ Archiwum UJ, WT II 253, P. Chruszcz, „Dzieje parafii greckokatolickiej św. Norberta w Krakowie”, Kraków [1936–1938], mps, s. 71.

⁴ Archiwum Parafii Greckokatolickiej w Krakowie, „Dokumentacja prac badawczych w cerkwi grecko-katolickiej p.w. Podwyższenia Krzyża św. Przy ul. Wiślniej (w byłym kościele rzymsko-katolickim p.w. św. Norberta)”, oprac. K. Bartel-Bochnak, R. Leszczyńska, Kraków [2001], s. 5; Archiwum Parafii Greckokatolickiej w Krakowie „Dokumentacja prac konserwatorskich przeprowadzonych we wnętrzu cerkwi greckokatolickiej p.w. Podwyższenia Krzyża Świętego przy ul. Wiślniej w Krakowie (etap II)”, oprac. P. Barański, A. Popławska-Garzeł, Kraków [2009], s. 5.

⁵ Archiwum UJ, WT II 253, P. Chruszcz, op. cit.

⁶ W. Eljasz-Radzikowski, *Kraków dawny i dzisiejszy*, Kraków 1902, s. 444–445; Archiwum UJ, WT II 253, P. Chruszcz, op. cit., s. 19–20; *Kościół św. Norberta, Saletyńów i grekokatolików, d. Norbertanek, Bazylianów*, [w:] *Encyklopedia Krakowa*, Warszawa–Kraków 2000, s. 477.

⁷ Prawdopodobnie do niego odnosi się komentarz ks. Chruszcza, że „ze starego kościoła bazylińskiego przy ul. Św. Jana pozostał [...] krzyż wielki, kupiony od OO. Bernardynów.

początku XIX w.⁸, po czym w 1808 r. stał się na krótko własnością bazylianów, a od 1809 do 1947 r. stanowił siedzibę parafii greckokatolickiej⁹. Zwierzchnictwo nad nią pełnił najpierw biskup chełmski, a od 1851 r. – przemyski, pod patronatem cesarza. Klasztor natomiast niemal w całości przejął Uniwersytet Jagielloński. W 1949 r. w posiadanie świątyni weszli księża saletyni, natomiast w 1996 r. przekazano go ponownie grekokatolikom. Dawne polichromie zostały zamalowane na biało w latach 1965–1968¹⁰.

W tomie V serii Pracowni Ikonografii Krakowa Muzeum Narodowego, wydany w 2016 r., zawarty został opis ikonografii ul. Wiślniej, w tym kościoła św. Norberta¹¹. Ciekawe są oczywiście najstarsze jego ujęcia, jeszcze z połowy XIX w., powstałe niedługo po wielkim pożarze śródmieścia, który strawił m.in. wyposażenie kościołów zakonów mendykantkich franciszkanów, dominikanów; ich obecne wyposażenie odnosi się dopiero do drugiej połowy XIX w. Do najstarszych należy widok opublikowany w Wiedniu w 1855 r. (il. 4).

Kościół św. Norberta, zamieniony w czasach galicyjskich na cerkiew, zasłynął ikonostasem, którego autorstwo w powszechnej opinii przypisuje się Janowi Matejce (il. 5–7). Sam mistrz miał doświadczenie w podejmowaniu tego typu tematów wschodnich, czego świadectwo stanowi wizerunek św. św. Cyryla i Metodego, namalowany w 1885 r. w ramach obchodów tysiąclecia śmierci św. Metodego do katedry pod wezwaniem obu świętych w Welehradzie, dokąd malarz zaniósł go osobiście na czele pielgrzymki z Kra-

Jest to ten krzyż, który teraz jest umieszczony w ołtarzu bocznym [...]” – por. Archiwum UJ, WT II 253, P. Chruszcz, op. cit., s. 95.

⁸ Ks. P. Chruszcz przypominał, że zakon norbertanek poddany został kasacji już w 1802 r. – por. ibidem, s. 20. Z kolei W. Eljasz-Radzikowski podał, że siostry zamieszkiwały klasztor do 26 II 1808 r., kiedy otrzymały nakaz jego opuszczenia „od rządu austriackiego” – por. W. Eljasz-Radzikowski, op. cit., s. 444.

⁹ Archiwum UJ, WT II 253, P. Chruszcz, op. cit., s. 22–23. Tytuł św. Norberta „pozostał także i później, kiedy [kościół] przeszedł na własność gr. kat. parafii. [...] ze względów obrzędowych, nie dał się długo utrzymać [...] dlatego też już wcześniej posługują się proboszczowie i innym tytułem, łącznie z tytułem św. Norberta [...] nawiązując do patrona pierwszego kościoła parafialnego z czasów bazyliańskich, dodają mu tytuł: «Ad Sctam Mariam semper Virginis»”. W 1855 na prośbę ks. Jana Ławrowskiego cerkiew otrzymała tytuł „«Podniesienia Św. Krzyża» – zapewne w związku z kościołem tegoż wezwania, istniejącym niegdyś w Krakowie na pl. Słowiańskim, którego używa dotychczas [...]” – ibidem, s. 23.

¹⁰ Archiwum Parafii Greckokatolickiej w Krakowie, op. cit., s. 6.

¹¹ I. Kęder, W. Komorowski, A. Bromboszcz, *Ikonografia ulic Brackiej, Wiślniej, Olszewskiego, Gołębiej, Św. Anny i Jagiellońskiej wraz z gmachem Collegium Maius w Krakowie*, Kraków 2016, *Katalog Widoków Krakowa*, t. 5.

kowa. Nie bez znaczenia jest fakt, że Matejko był w połowie Czechem, a jego swoiste rozumienie panslawizmu widoczne jest w obrazowych rebusach historycznych, np. w słynnej *Bitwie pod Grunwaldem*, w której uwypuklił rolę przywódcy wojsk czeskich Jana Žižki (1360–1424)¹². Warto przy tym wspomnieć, że już w XIV w. kardynał Zbigniew Oleśnicki upominał się, by święci słowiańscy misjonarze uzupełnili panteon patronów Królestwa Polskiego¹³.

W odniesieniu do krakowskiego ikonostasu należy przypomnieć, że Matejko w istocie stworzył szkice ikon „w ilości 34”, które namalował jego uczeń Władysław Rossowski¹⁴. Maria Przemecka-Zielińska scharakteryzowała matejkowskie szkice następująco:

Rysując, starał się nawiązywać do charakteru cerkiewnych malowideł, jednak bizantyjska stylizacja, statyczność i hieratyczność były mu obce, przeto w niektórych rysunkach wzięła górę indywidualność artysty – pojawiły się postacie dynamiczne, typowo Matejkowskie, odległe od tradycji bizantyjskich¹⁵.

Zaangażowanie Matejki, na ogół manifestującego w swoich dziełach braterstwo i jedność polsko-ruską¹⁶, mogło wynikać z jego przekonania, że „należy największą Rusinom nieść pomoc przy restauracji ich cerkwi”¹⁷, zaś zdaniem Elżbiety Matyaszewskiej – z nasilenia zainteresowania tematyką religijną¹⁸. Za datę realizacji ikonostasu w kościele norbertanek przyjęto rok 1896¹⁹, tymczasem jego konstrukcję Tadeusz Stryjeński i Władysław Ekielski wzniesli w latach 1886–1887²⁰, a na ostatniej z rzędu namiestnych ikonie jest

¹² A. Świątek, „*Lach serdeczny*”. *Jan Matejko a Rusini*, Kraków 2013, s. 79.

¹³ *Statuty synodalne krakowskie Zbigniewa Oleśnickiego (1436, 1446)*, oprac. S. Zachorowski, Kraków 1915, s. 50.

¹⁴ Archiwum UJ, WT II 253, P. Chruszcz, op. cit., s. 142.

¹⁵ M. Przemecka-Zielińska, *Malarstwo religijne Jana Matejki*, Kraków 1994, s. 22–23, cyt. za: A. Świątek, op. cit., s. 130.

¹⁶ A. Świątek, op. cit., s. 98.

¹⁷ Ibidem, s. 63.

¹⁸ E. Matyaszewska, „*Wierzę w cuda nie od dziś*”. *Religia w życiu i twórczości Jana Matejki*, Lublin 2007, s. 122.

¹⁹ *Kraków: ikonostas wg Matejki wrócił do cerkwi greckokatolickiej*, <<https://ekai.pl/krakow-ikonostas-wg-matejki-wrocil-do-cerkwi-greckokatolickiej/>> (1.01.2018).

²⁰ L. Lameński, *Z dziejów środowiska architektonicznego Krakowa w latach 1879–1932. Tadeusz Stryjeński i jego współpracownicy*, [w:] *Architektura XIX i początku XX wieku*, red. T. Grygiel, Wrocław 1991, s. 27.

zapisana data dzienna odnosząca się do 1893 r.²¹ [il. 8]. Informacji na temat prac Matejki, które przy tej okazji artysta wykonał, dostarczają opracowania Małgorzaty Chlandy²² oraz rozprawa habilitacyjna Elżbiety Matyaszewskiej, poświęcona malarstwu religijnemu Jana Matejki²³. Druga z autorek podała, że prócz Rossowskiego przy ikonostasie zatrudnionych było dwóch innych jeszcze malarzy: Józef Unierzyski i Włodzimierz Tetmayer²⁴.

Po 1947 r. władze komunistyczne zlikwidowały parafię, ikonostas rozebrano i przeniesiono do magazynów Domu Jana Matejki. Po 2000 r. został umieszczony na poprzednim miejscu, zrekonstruowany oraz poświęcony w 2004 r. przez arcybiskupa Jana Martyniaka, metropolitę przemysko-warszawskiego²⁵.

Ikonostas powstał w ramach odnowienia cerkwi. Renowacja świątyni była konieczna po pożarze w połowie XIX w. Dlatego też intrygująco brzmi powielana w mediach informacja, że „w czasach międzywojennych aranżacji świątyni dopełniła barwna polichromia”²⁶. Malowidła pokryły cerkiew niewątpliwie znacznie wcześniej, po tym, jak w wyniku pożaru 18 lipca 1850 r. popękały mury i sklepienie, a dach i wyposażenie spłonęły. Walery Eljasz-Radzikowski pisał w 1902 r., że „w kościele św. Norberta nie dochowało się nic z minionych lat, gdyż z pożaru Krakowa w r. 1850 tylko mury gołe pozostały”²⁷. Szereg prac

²¹ Ikony powstawały w latach 1892–1895. Więcej zob. M. Przeździecka, *O małopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku*, Ossolineum 1973, s. 27–28; I. Kęder, W. Komorowski, A. Bromboszcz, op. cit., s. 47, przyp. 1.

²² M. Reinhard-Chlanda, *Nie zachowany ikonostas cerkwi grecko-katolickiej w Krakowie*, [w:] *Sztuka i pedagogika. Materiały z sesji naukowych w latach 1997, 1999 przygotowane do druku w Zakładzie Wychowania przez Sztukę Instytutu Pedagogiki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Publikacja wydana z okazji 25-lecia pracy nad sztuką żydowską dr Izabelli Rejduch-Samkowej (1974–1999)*, t. 2, red. J. Samek, Kraków 1999.

²³ E. Matyaszevska, op. cit.

²⁴ Ibidem, s. 124. Na podstawie: O. Rudenko, „Dyskusja wokół sztuki narodowo-narodowej na Ukrainie Zachodniej w latach 1880–1919”, Lublin [2006], rozprawa doktorska, s. 134.

²⁵ J. Nowosielski, *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, wstęp i red. K. Czerni, Kraków 2013, s. 222, przyp. 29.

²⁶ *Śliczny Chrystus w bizantyjskim stylu*, <<https://info.wiara.pl/doc/148811.Sliczny-Chrystus-w-bizantyjskim-stylu>> (27.12.2018); *Kraków: ikonostas wg Matejki...*

²⁷ W. Eljasz-Radzikowski, op. cit., s. 445.

renowacyjnych przeprowadził ks. Józef Czerlunczakiewicz (m.in. wybito nowe okno od strony północnej, w 1879 r. dachówkę zastąpiono „blachą żelazną” i odnowiono „facjatę kościelną”²⁸).

Jednak wnętrze kościoła poddano renowacji dopiero dzięki staraniom ks. Jana (Iwana) Borsuka, proboszcza w latach 1883–1909. Wiadomo o niej ze wspomnianej wcześniej nieopublikowanej pracy magisterskiej ks. Pawła Chruszcza z 1939 r. Otóż ks. Borsuk „od r. 1884 przystąpił do gruntownej odnowy cerkwi nadając jej nowy charakter wnętrza utrzymany w duchu wschodniego obrządku”²⁹. W celu ustalenia prac 24 marca 1886 r. w mieszkaniu ks. Borsuka odbyła się „narada artystyczna”, w której udział wzięli prof. UJ Marian Sokołowski, architekt Tadeusz Stryjeński oraz dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie prof. Władysław Łuszczkiewicz³⁰. Stwierdzono, że kościół należy „w przyzwoitsze ubrać formy i więcej zgodne z wymaganiami kultu tego obrządku do którego należy”³¹. Co istotne, wyrażono pragnienie nadania wnętrzu świątyni „szczerego wyrazu tej sztuki [tj. dawnej ruskiej], a głównie wprowadzenie polichromii na ścianach w duchu malowań kaplicy Św. Krzyża na Wawelu – zaprowadzenia ikonostasu i przedłużenia nawy kościelnej”³². Znamienne, że nieco wcześniej, w 1885 r., w publikacji poświęconej „pierwszej polsko-ruskiej wystawie archeologicznej we Lwowie” Teodor Nieczuja-Ziemięcki, kustosz Muzeum Narodowego w Krakowie, przy okazji omówienia „szeregu kalk zdjętych z kaplicy Święto-Krzyżskiej na Wawelu, przed jej restauracją”³³, podkreślił wagę jej malowideł. Otóż

Kaplica ta, to najdawniejszy pomnik sztuki litewsko-ruskiej z czasów Kazimierza Jagiellończyka, który to pomnik zawsze stać będzie, jako najwyższy wyraz i jako punkt porównania dla późniejszego, swobodnego rozwoju sztuki miejscowej, ruskiej. Widzimy tam jeszcze tradycje czysto bizantyńskie, niezamącone wpływami Włochów i Niemców – jakkolwiek już ujęte w poprawniejszy rysunek

²⁸ Archiwum UJ, WT II 253, P. Chruszcz, op. cit., s. 134–135. Następca, ks. Jan Borsuk, pokrył „dach kościelny miedzianą blachą” w latach 1903–1904 – ibidem, s. 142.

²⁹ M. Reinhard-Chlanda, op. cit., s. 160.

³⁰ Archiwum UJ, WT II 253, P. Chruszcz, op. cit., s. 138.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem, s. 139.

³³ T. Nieczuja-Ziemięcki, *Pierwsza polsko-ruska wystawa archeologiczna we Lwowie*, Kraków 1885, s. II.

i życiową prawdę przedstawienia. Sama ornamentyka łuków i przedziałów już dostarcza bogatego materiału do studyów³⁴.

W efekcie wspomnianej narady

1/ co do przedłużenia nawy postanowiono usunąć dawny chór, mieszczący się przy zachodniej ścianie kościoła [...] [i] wykorzystać dość obszerne miejsce na prezbiterium przez podzielenie go 2 ściankami na 3 części w kierunku osi głównej.
2/ Na tym miejscu mniej więcej, gdzie kończył się chór od strony nawy, postanowiono zbudować ikonostas. Uchwalono, że styl ikonostasu ma być renesansowy, oparty na wzorach zabytków XVI w., na Rusi galicyjskiej przechowany³⁵.

Jego wzór miał dostarczyć Stryjeński, zaś co do polichromii prof. Sokołowski wskazał malowidła Kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu, „malowanej przez malarzy ruskich w duchu tej szkoły”. Ten pomysł zyskał jednogłośnie poparcie, lecz ze względu na kosztowność przedsięwzięcia „postanowiono jak na teraz poprzestać na skromniejszym, ale zawsze barwnym pomalowaniu sklepień i ścian kościoła”³⁶. Jak wskazał w swojej relacji ks. Chruszcz, w tych latach między wrześniem 1884 a marcem 1886 r. zmieniono położenie głównego ołtarza: przeniesiono go ze strony wschodniej na zachodnią kościoła³⁷. W opisie świątyni z 15 września 1884 r. wskazano umiejscowienie ołtarza na prawo od wejścia; za nim we wnęce wisiał duży krzyż z korpusem, zaś „nad ołtarzem u góry było jedno okno witrażowe – stylizowany, wschodni, trzyramienny krzyż, z żółtego szkła na niebieskim tle”³⁸. Ołtarz przeniósł prawdopodobnie już w 1885 r. ks. Borsuk, zaś do tego czasu ściana chórowa była udekorowana obrazami i służyła za tymczasowy ikonostas. Składały się na niego zapewne te ikony, które ks. Chruszcz wymienił jako „obrazy bizantyńskie na tablicach drewnianych”, odzyskane przez ks. Ławrowskiego z Instytutu Technicznego według spisu z 10 grudnia 1858 r. w liczbie 23, pochodzące „z kaplicy prawosławnej”, a darowane Instytutowi w 1840 r.³⁹ Ikonostas „nowy

³⁴ Ibidem.

³⁵ Archiwum UJ, WT II 253, P. Chruszcz, op. cit., s. 139.

³⁶ Ibidem. Zob. M. Reinhard-Chlanda, op. cit., s. 161; E. Matyaszevska, op. cit., s. 122.

³⁷ Archiwum UJ, WT II 253, P. Chruszcz, op. cit.

³⁸ Ibidem, s. 140.

³⁹ Ibidem, s. 122. W miejsce dawnego starego ołtarza ks. Borsuk zbudował nowy ołtarz św. Trójcy z dwoma obrazami: Św. Trójcy i Matki Boskiej z Dzieciątkiem – ruchomy, wykonany przez malarza o. Kuryłasa – ibidem, s. 143.

murowany” Stryjeński wybudował „własnym kosztem”⁴⁰ z racji problemów z pozyskaniem odpowiednich funduszy na czas, lecz ostatecznie 1 listopada 1887 r. ks. Borsuk poprosił konsystorza przemyskiego o pozwolenie na pobłogosławienie odnowionego kościoła, co nastąpiło 3 grudnia tegoż roku⁴¹.

Powstała w efekcie barwna ornamentacja ścian o wyrazistych, zgeometryzowanych motywach, utrzymana w modernistycznej stylistyce, jest według jednej wersji autorstwa Stanisława Dolińskiego, twórcy ikon w katedrach Przemyśla i Lwowa⁴², natomiast wedle Matyaszewskiej – Jana Wiktora Dolińskiego, wnuka znanego malarza Łukasza Dolińskiego, autora ikon i polichromii we Lwowie i jego okolicach. Można domniemywać, że decydujące w wyborze wykonawcy było osobiste rozeznanie ks. Borsuka, który kształcił się kolejno w Jarosławiu, Przemyśle i Lwowie, a od 1883 r. był administratorem parafii krakowskiej – choć „kanoniczną instytucję na proboszcza” otrzymał dopiero 22 września 1888 r., zatem już po poświęceniu cerkwi⁴³.

Jego staraniem została odnowiona plebania, a w r. 1887 przystąpił do restauracji cerkwi, która to praca trwała przez długie lata. [...] Jego wielką zasługą jest zbudowanie trwałego – z cegły i betonu – ikonostasu z pięknymi rzeźbami oraz cennymi obrazami, wykonanymi wg projektu przez Władysława Rossowskiego⁴⁴.

Współcześnie, w wyniku przeprowadzonych prac badawczych⁴⁵, a następnie konserwatorskich⁴⁶, odkryto i zabezpieczono polichromie utrzymane w stylu neobizantyńskim. Mimo stosunkowo niedawnego czasu ich powstania mało-widła pozostawały zapomniane, jako że zamalowano je po przejęciu kościoła przez saletynów po II wojnie światowej (il. 9–10). Odkrywek dokonano na podstawie materiałów i zdjęć archiwalnych, które pozwalały mieć nadzieję

⁴⁰ Ibidem, s. 141.

⁴¹ Ibidem, s. 141–142.

⁴² M. Reinhard-Chlanda, op. cit., s. 161; Archiwum Parafii Greckokatolickiej w Krakowie, op. cit., s. 4.

⁴³ Archiwum UJ, WT II 253, P. Chruszcz, op. cit., s. 70–71.

⁴⁴ Ibidem, s. 71. Ciekawe, że materialnie dopomagali w tym Polacy, w tym hr. Katarzyna Adamowa Potocka, znana filantropka, która do Muzeum Narodowego w Krakowie ofiarowała piękną ikonę o temacie *Świętej Rozmowy* w stylu tzw. italo-greckim.

⁴⁵ Archiwum Parafii Greckokatolickiej w Krakowie, op. cit.

⁴⁶ „Dokumentacja prac konserwatorskich...”.

na przywrócenie dawnej, neobizantyńskiej polichromii, stanowiącej osobliwy manifest sztuki wschodniej na mapie artystycznej Krakowa w czasach współczesnych. Przeprowadzone odkrywki wskazały na istnienie na ścianach świątyni co najmniej kilku warstw malowideł, z których najstarsza – pod krzyżem – miałyby powstać jeszcze w XVII w., czyli w czasach, kiedy istniały tu kościół i klasztor norbertanek (il. 11).

Prace konserwatorskie zakończyły się dekadę temu, zaś niedawno ukazała się drukiem księga przygotowana przez Radę Parafialną Cerkwi, przybliżająca dzieje parafii greckokatolickiej w Krakowie⁴⁷. Zdaniem proboszcza⁴⁸ nadal pokutuje przekonanie, że freski powstały generalnie w okresie międzywojennym, i to w 1938 r., o czym świadczyć miałyby inskrypcja, mająca w istocie charakter *sgraffito* (il. 12) – wbrew informacji zawartej w opracowaniu ks. Chruszcza. Pogląd ten utrwaliła stratygrafia malowideł w dokumentacji konserwatorskiej z 2009 r.⁴⁹ (il. 13). W jej konkluzji stwierdzono, że owszem, źródła wspominają o istnieniu malatury już XIX-wiecznej, ale praktycznie nic się z nich nie zachowało. Odtworzona miała więc zostać warstwa malarska odnoszona do renowacji z 1933 r. (il. 14–19).

Wśród archiwalnych zdjęć na uwagę zasługuje to, na którym widoczna jest świeżo postawiona konstrukcja ikonostasu, jeszcze bez wypełnienia (il. 5). Fotografii wykonano ok. 1890 r., zatem przed osadzeniem w nim ikon⁵⁰. Widać na niej wyraźnie, że praktycznie wszystkie powierzchnie ścian, a także pola sklepienne, już wówczas pokryte były w całości motywami ornamentacyjnymi. Dzięki prześwitom w ikonostasie można dostrzec na ścianach prezbiterium malarską imitację wątku kamiennego z dużymi spoinami, co zapewne miało podkreślać starożytność sanktuarium i całej świątyni. Powyżej ścianę pokrywa ornament, zaś we wnęce widoczny jest motyw krzyża na tle poziomych pasów dekoracyjnych. Pola sklepień krzyżowych pokryto równomiernie rozmieszczonymi gwiazdami. Pasami dekoracyjnymi wypełniono również gify okienne, a stylizowane, równoległe łamane linie pokryły górne partie pilastrów.

Na gurtach sklepiennych ponownie pojawił się motyw krzyża obwiedzionego finezyjnie poprowadzoną wstęgą. Widoczna jest tendencja do pełnego po-

⁴⁷ *Parafia greckokatolicka w Krakowie. Przeszłość i teraźniejszość*, oprac. Rada Parafialna Cerkwi Greckokatolickiej pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Krakowie, Kraków 2018.

⁴⁸ Informacje zawdzięczam rozmowom z ks. proboszczem prowadzonym wiosną 2018 r.

⁴⁹ „Dokumentacja prac konserwatorskich...”, s. 8.

⁵⁰ Opublikowana w: H. M. Słomczyński, *Jan Matejko*, Wrocław 2000, s. 271 oraz I. Kęder, W. Komorowski, A. Bromboszcz, op. cit., poz. 14: tu wskazano, że domniemany autor, Stanisław Bizański, opisany atramentem na odwrocie fotografii, zmarł w 1890 r.

krycia ornamentem wszystkich elementów architektonicznych, tak by zarazem podkreślały strukturę architektoniczną budowli, a niekiedy wprowadzały imitacje gzymsów. Generalnie dominowała ornamentyka geometryzująca i stylizowana roślinna, ujęta w karby rytmicznie poprowadzonych równoległych linii poziomych. Niestety zabrakło nieco kadru, by można było stwierdzić, jaka dekoracja wypełniała wnękę podsklepienną sąsiedniego przęsła.

Na kolejnych zdjęciach – z okresu już po renowacji w 1933 r. (il. 14–16) – można dostrzec szereg zmian: z powierzchni ścian sanktuarium znikł ornament, który umownie można określić jako łuskowy, i na tych wielkich, pustych teraz powierzchniach pojawiła się para aniołów. Znikł też motyw okładziny kamiennej – najwyraźniej zdecydowano o zastąpieniu nieco monotonnego rytmu wątku kamiennego pasami ornamentacyjnymi, floralno-geometrycznymi, z powtarzającym się motywem krzyża greckiego. Odmienny jest również ornament na wysokości kapiteli. Widać także zmianę w rozplanowaniu gwiazd na polach sklepiennych – tym razem tworzą koncentryczne kręgi (w centrum pól), zaś poniżej ułożone zostały w dwie grupy po trzy koła każda (il. 14–15). Można też dostrzec wnęki wypełnione aniołami na tle pasowej dekoracji oraz fragmenty zworników sklepiennych z motywami o bardziej symbolicznym charakterze. Zachowała się także fotografia z widokiem na chór, na którego ścianach zarysowuje się para aniołów (il. 16).

Wskazać można zatem dwie zasadnicze fazy malowideł – z 1887 oraz z 1933 r. Starsze miały charakter bardzo oszczędny, aczkolwiek nie ma pewności, czy już wówczas nisze boczne wypełnione były motywami aniołów, odsłoniętymi w 2008 r. i zrekonstruowanymi. Uderzające jest to, że malarzowi znane były dość wyrafinowane motywy nawiązujące stylem do okresu średniobizantyńskiego; widać to w strojach archaniołów noszących ciężkie lorosy, których wizerunki umieszczono we wnękach arkad w ścianie północnej (il. 18), jak również w motywach krzyży wypełnionych „emalią”, namalowanych na skłonach sklepień (il. 19). Te cechy zawężyły krąg potencjalnych wzorów do dzieł z XI–XIII w. Ornament w tle za aniołem tworzą równoległe, zygzakowate linie na przemian z pasem zdobionym kulami, również powtarzającymi zygzakowaty wzór. Z jednej strony ten geometryczny ornament ma charakter współczesny, z drugiej spotykany jest np. w kapadockich freskach Çarıklı Kilise (kościół Sanderów) z ok. X w. (il. 20). Typ lorosu wysadzanego ka-

mieniami i perłami obecny jest np. w postaci cesarza, rzeźbionej w marmurze i datowanej na wiek XI (il. 21).

Krzyż i medaliony na końcach ramion mają ciemnoniebieskie wypełnienie z falistą linią w kolorze złotym. Całość przypomina średniowieczne bizantyńskie krzyże procesyjne, osadzone na wysokich drzewcach, znane także z bizantyńskich miniatur. Można tu przede wszystkim ponownie dostrzec podobieństwo do malowideł w tzw. skalnych kościołach Kapadocji, np. w kościele św. Barbary (Göreme) lub w Kokar Kilisesi w Dolinie Ihлары, w których obecny jest podobny w charakterze, dość surowy, geometryzowany ornament. Opracowanie krzyża wskazuje na wzorowanie się na wyrobach emaliowanych, np. z góry Athos, albo aplikacjach takich jak w ikonie *Matki Boskiej Chełmskiej* z XII/XIII w. (il. 22). Do motywów floralnych jednego ze zworników można wskazać analogie w dekoracjach winiet rękopisów, również średniobizantyńskich.

Zastanawia zatem: czy jest możliwe, że malarz Doliński (ten czy inny) przygotował się do tego zlecenia, odbywając jakieś szczególne studia nad dawnym malarstwem bizantyńskim? Odpowiedź może okazać się prozaiczna: pomocą okazały się kompendia wzorników, zawierające zbiory dekoracji różnych nurtów stylistycznych, popularne i wielokrotnie wznawiane w drugiej połowie XIX w. w całej Europie. Romantyczny kult przeszłości przyniósł chęć wskrzeszenia dawnych stylów w wielkim wyborze, a realizowano ją przez wprowadzanie ornamentu, „najpierw w ramach jednego stylu, później zaczęto łączyć w jednym dziele różne elementy formalne, często obce sobie genetycznie”⁵¹. To eklektyzm stylowy

zaważyć miał na obliczu architektury i sztuk dekoracyjnych ostatnich 30 lat XIX i początków XX wieku. Ornament odgrywał w tym wszystkim rolę ogromną. Stosowano go wszędzie, z przesadną obfitością, w niezwykłych połączeniach, które miały świadczyć z jednej strony o inwencji artystów, z drugiej zaś o upodobaniach zamożnych odbiorców⁵².

I to też widzimy w pewnym zakresie na omawianym przykładzie. Autor niektórych przynajmniej pomysłów oparł się na *Skarbnicy ornamentów*, czyli

⁵¹ *Od redakcji*, [w:] H. Dolmetsch, *Skarbnica ornamentów*, tłum. A. Derwojedowa, Warszawa 2006, bp. [oryg. wyd. niem. Der Ornamentenschatz, Stuttgart 1887].

⁵² Ibidem.

Der Ornamentenschatz Heinricha Dolmetscha, adresowanej do zajmujących się praktycznie sztuką architektów, projektantów i rękodzielników produkujących obiekty dekoracyjne⁵³. Wydano ją po raz pierwszy w Stuttgarcie w 1887 r. – tym samym, w którym poświęcono odnowioną krakowską cerkiew. Czy zatem ów druk można traktować jako bezpośredni wzór dla krzyży na skłonach sklepień, a przynajmniej dla motywu archaniołów w niszach? Co ciekawe, o ile krzyż znalazł się w repertuarze form bizantyńskich⁵⁴ (il. 23), o tyle archanioł – wśród przykładów malarstwa romańskiego, tyle że z terenu południowej Italii, pozostającej pod wpływami bizantyńskimi (San Angelo in Formis k. Kapui, XI w.)⁵⁵ (il. 24).

Inny przykład takiego kompendium to również niedawno przetłumaczone dzieło Owena Jonesa⁵⁶, autora wielkiej londyńskiej wystawy z 1851 r., nazwanej Wielką Wystawą Przemysłu Wszystkich Narodów. W 1852 r. Owen zorganizował w Crystal Palace stałą wystawę stylów architektonicznych najrozmaitszych kultur, zaś jego dzieło z 1856 r., *The Grammar of Ornament*, czyli wzornik motywów zdobniczych, wywarło ogromny wpływ na środowiska artystyczne.

Do innej, późniejszej fazy malowideł należą najpewniej dwa anioły domalowane w sanktuarium (il. 25–26). Zostały odsłonięte, zabezpieczone i zrekonstruowane, natomiast genezy ich powstania należałoby upatrywać zapewne w popularnym nurcie prerafaelickim, odwołującym się do wzorów włoskiego renesansu, szczególnie twarzy leonardowskich (il. 27). Stąd w cerkwiach nieustannie powtarzane były np. *Ostatnia wieczerza*, zachowana w Mediolanie, oraz przede wszystkim charakterystyczne modelowanie z wykorzystaniem efektu *sfumato*. Podobne anioły umieszczono na ścianie wejściowej, która pierwotnie pełniła funkcję chóru (il. 16), stąd być może wynika symetryczność obu kompozycji⁵⁷. Zwraca uwagę delikatny modelunek twarzy, o głębokich cieniach przy nosie, oczach i z boku twarzy, jak w obrazach Leonarda da Vinci; podobny też jest typ fizjonomii o przymkniętych oczach, łagodnej linii brwi,

⁵³ H. Dolmetsch, op. cit.

⁵⁴ Ibidem, tabl. 31, il. 10 – z *Ewangeliarza X–XI w.*, w bibliotece cesarskiej w Petersburgu”.

⁵⁵ Ibidem, tabl. 36, il. 1.

⁵⁶ O. Jones, *Ornament. Przykłady rozmaitych stylów w sztuce zdobniczej i architekturze*, tłum. R. Sadowski, J. Kolczyńska, Warszawa 2008 [oryg. wyd. ang. *The Grammar of Ornament*, London 1856].

⁵⁷ „Ołtarz główny kościoła był zwrócony na wschód”. Archiwum UJ, WT II 253, P. Chruszcz, op. cit., s. 22.

powiek i wąskim podbródku. Znamienne jest zdobienie szali imitujących bizantyńskie lorosy motywami romboidalnymi o charakterze modernistycznym.

Konserwacja malowideł przeprowadzona pod nadzorem Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Krakowie przywróciła miastu wyjątkowe malowidła, unikatowe w charakterze i przy tym znakomicie harmonizujące z obecną funkcją świątyni. Niestety w jednym przypadku można mieć zastrzeżenia co do trafności rekonstrukcji. W tondzie zwornika chóru wschodniego widoczna jest niewiasta o dość nieprzekonującym wyglądzie i z ornamentalnym wzorem na niezidentyfikowanym bliżej okryciu (il. 28). Rysunek twarzy również budzi wątpliwości. Mimo że zasięgano mojej rady w tym zakresie i przesłałem wzory, które mogłyby zostać wykorzystane przez konserwatora, nie udało się zapobiec owej niepewnej rekonstrukcji. Przy czym, co należy podkreślić, na pewno nie należała ona do łatwych wobec złego stanu zachowania oryginału (il. 29), ponadto wersja rekonstruowana jest lepsza od pierwszej wersji, którą miałem okazję zobaczyć tuż po konserwacji, zatem – jak można się domyślać – poddanej korekcie. Fragmentarycznie zachowany obrys twarzy utrudnia nawet ustalenie płci, tym bardziej układu rąk i innych detali. Zwornik ten usytuowany jest nad pierwszym przesłem i nasunął mi skojarzenia z Kaplicą Świętokrzyską na Wawelu i obecnym w niej motywem Matki Boskiej Oranty. Upewniłem się w tym przypuszczeniu w świetle poznanych później zaleceń Łuszczkiewicza i Sokołowskiego, że wystrój świątyni miał właśnie wzorować się na pokrytej ortodoksyjnymi malowidłami kaplicy na Wawelu. Sugerowałem przed rekonstrukcją, że półpostać winna wyglądać tak, jak we wcześniej powstałych freskach krakowskich (il. 30), ewentualnie na znanych przykładach dawnej sztuki ruskiej (il. 31). Niestety, efekt jest mocno zniekształcony, zamazany i nieczytelny. Z drobniejszych niekonsekwencji należy wskazać zmienione rozplanowanie gwiazd na polach sklepiennych, które wyglądają obecnie inaczej niż na zdjęciach archiwalnych (il. 14–15, 17). Zupełnym *novum* jest motyw pateny we wnęce sanktuarium po stronie północnej (il. 32), usytuowany naprzeciw motywowi kielicha. Brak było wskazówek co do charakteru tematu na tej ścianie, stąd zapewne taki wybór dopełniający sens teologiczny.

Generalnie obecne dzieło jawi się jako osobliwa kompilacja o charakterze ogólnie wschodnim, dość jednak eklektycznym, stanowiącym wynik upodobań epoki, w której powstało. Wyróżnia się ono jednak na artystycznej mapie Krakowa jako eksperyment wychodzący naprzeciw postulatowi dostosowania dekorum do aktualnej funkcji barokowej świątyni, zgłaszanym tuż po zniszczeniu świątyni w połowie XIX w.

BIBLIOGRAFIA

- Archiwum Parafii Greckokatolickiej w Krakowie, „Dokumentacja prac badawczych w cerkwi grecko-katolickiej p.w. Podwyższenia Krzyża św. Przy ul. Wiślniej (w byłym kościele rzymsko-katolickim p.w. św. Norberta)”, oprac. K. Bartel-Bochnak, R. Leszczyńska, Kraków [2001].
- Archiwum Parafii Greckokatolickiej w Krakowie, „Dokumentacja prac konserwatorskich przeprowadzonych we wnętrzu cerkwi greckokatolickiej p.w. Podwyższenia Krzyża Świętego przy ul. Wiślniej w Krakowie (etap II)”, oprac. P. Barański, A. Popławska-Garzeł, Kraków [2009].
- Archiwum UJ, WT II 253, P. Chruszcz, „Dzieje parafii greckokatolickiej św. Norberta w Krakowie”, Kraków [1936–1938], mps.
- Białynia-Chołodecki J., *Dąb-Dąbczańscy i Jan Żalplachta-Zapałowicz. Przyczynki do dziejów Powstania Styczniowego*, Lwów [ok. 1911].
- Dolmetsch H., *Skarbnica ornamentów*, tłum. A. Derwojedowa, Warszawa 2006 [oryg. wyd. niem. *Der Ornamentenschatz*, Stuttgart 1887].
- Eljasz-Radzikowski W., *Kraków dawny i dzisiejszy*, Kraków 1902.
- Helena Dąbczańska-Budzynowska: *Pamiętnik*, oprac. J. Fijałek, „Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie”, nr 9, 1963, s. 307–360.
- Jones O., *Ornament. Przykłady rozmaitych stylów w sztuce zdobniczej i architekturze*, tłum. R. Sadowski, J. Kolczyńska, Warszawa 2008.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce (KZSP) IV, Kraków, cz. III, *Kościoły i klasztory Śródmieścia 2*, red. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa 1978.
- Kęder I., Komorowski W., Bromboszcz A., *Ikonografia ulic Brackiej, Wiślniej, Olszewskiego, Gołębiej, Św. Anny i Jagiellońskiej wraz z gmachem Collegium Maius w Krakowie*, Kraków 2016, *Katalog Widoków Krakowa*, t. 5.
- Kościoły krakowskie wydane w stalorytach z treściowym onych opisem*, Kraków 1855.
- Kościół św. Norberta, Saletyńów i grekokatolików, d. Norbertanek, Bazylianów*, [w:] *Encyklopedia Krakowa*, Warszawa–Kraków 2000, s. 477.
- Kraków: ikonostas wg Matejki wrócił do cerkwi greckokatolickiej, <<https://ekai.pl/krakow-ikonostas-wg-matejki-wrocil-do-cerkwi-greckokatolickiej/>>.
- Lameński L., *Z dziejów środowiska architektonicznego Krakowa w latach 1879–1932. Tadeusz Stryjeński i jego współpracownicy*, [w:] *Architektura XIX i początku XX wieku*, red. T. Grygiel, Wrocław 1991.
- Matyaszewska E., „*Wierzę w cuda nie od dziś*”. *Religia w życiu i twórczości Jana Matejki*, Lublin 2007.
- Nieczuja-Ziemięcki T., *Pierwsza polsko-ruska wystawa archeologiczna we Lwowie*, Kraków 1885.
- Nowosielski J., *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, wstęp i red. K. Czerni, Kraków 2013.
- Parafia greckokatolicka w Krakowie. Przeszłość i teraźniejszość*, oprac. Rada Parafialna Cerkwi Greckokatolickiej pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Krakowie, Kraków 2018.
- Przemecka-Zielińska M., *Malarstwo religijne Jana Matejki*, Kraków 1994.

- Przeździecka M., *O małopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku*, Ossolineum 1973.
- Pskov. *L'Architecture et les Arts des XIIe-XVIIe siècles*, tekst i komentarze S. Yamchtchikov, Leningrad 1978.
- Reinhard-Chlanda M., *Nie zachowany ikonostas cerkwi grecko-katolickiej w Krakowie*, [w:] *Sztuka i pedagogika. Materiały z sesji naukowych w latach 1997, 1999 przygotowane do druku w Zakładzie Wychowania przez Sztukę Instytutu Pedagogiki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Publikacja wydana z okazji 25-lecia pracy nad sztuką żydowską dr Izabelli Rejduch-Samkowej (1974–1999)*, t. 2, red. J. Samek, Kraków 1999.
- Rudenko O., „Dyskusja wokół sztuki narodowo-narodowej na Ukrainie Zachodniej w latach 1880–1919”, Lublin [2006], rozprawa doktorska.
- Słomczyński H. M., *Jan Matejko*, Wrocław 2000.
- Statuty synodalne krakowskie Zbigniewa Oleśnickiego (1436, 1446)*, oprac. S. Zachorowski, Kraków 1915.
- Śliczny Chrystus w bizantyjskim stylu*, <<https://info.wiara.pl/doc/148811.Sliczny-Chrystus-w-bizantyjskim-stylu>>.
- Świątek A., „*Lach serdeczny*”. *Jan Matejko a Rusini*, Kraków 2013.

Remarks About the 19th-Century Neo-Byzantine Frescoes in the Greek Catholic Church of the Elevation of the Holy Cross (Former the Church of St. Norbert) in Krakow

Mirosław P. Kruk

The Krakow temple of St. Norbert, nowadays the Greek Catholic Church of the Elevation of the Holy Cross is an Early Baroque building, whose interior has been transformed due to several changes in its designation. As a result of the recent conservation and adaptation works the interior of this temple corresponds to its current function as the Greek Catholic church. Within these changes the iconostasis designed by Jan Matejko and made in the 1890s was reconstructed, as well as Neo-Byzantine paintings were exposed. These latter images are unique not only in the art of Krakow, but also of the entire region. Frescos ordered by priest Jan Borsuk on the occasion of renewal of the temple and its consecration in 1887 were replaced in 1933 with new versions of the same motifs, restored during the latest conservation works completed in 2008.

The submitted article points out uncertainty of the postulate that first paintings of the temple, dating back to the 1880s, are based on the style of Ruthenian images from the Świętokrzyska Chapel (of The Holy Cross) at Wawel. Most probably the paintings from the 1880s were based on patterns of different styles popular in compendia printed in the western Europe and disseminated during the second half of

the 19th century. Furthermore, the article pays attention to certain innovations connected with the last renovation in relation to the discovered program of paintings.

**Несколько замечаний о неовизантийских фресках XIX в.
в греко-католической церкви Воздвижения Креста Господня
(бывший костел Святого Норберта) в Кракове**

Мирослав П. Крук

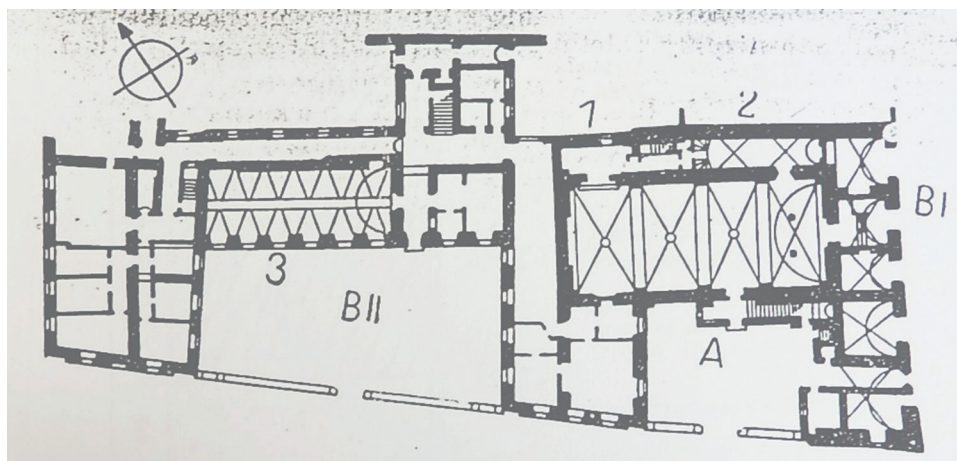
Краковский храм Святого Норберта, а в настоящее время греко-католическая церковь в честь Воздвижения Креста Господня, представляет собой раннее барочное здание, интерьер которого много раз преобразовывался в связи с несколькими изменениями его назначения. Во время недавно проведенных работ по консервации и адаптации был восстановлен интерьер, соответствующий нынешней функции храма, используемого в качестве церкви. В связи с этим в нем был реконструирован иконостас, созданный Яном Матейко, который был изготовлен в 1890-х годах, а также были открыты неовизантийские фрески, уникальные не только в масштабах Кракова, но всего региона. Фрески выполнены священником Яном Борсуком во время обновления храма по случаю его освящения в 1887 году. В 1933 году они были заменены новой версией; и именно она была восстановлена во время последней консервации, завершенной в 2008 году. Несмотря на постулат о том, что росписи первого этапа, т. е. 1880-х годов, должны были быть основаны на программе или стиле русских росписей из капеллы (часовни) Святого Креста при кафедральном соборе в Вавеле, они, скорее всего, были созданы на основании образцов конкретных стилей, содержащихся в сборниках, изданных в Западной Европе и распространенных во второй половине XIX в. Автором также обращено внимание на некоторые новшества, привнесенные в обнаруженную программу фресок в ходе последнего ремонта храма.



1. Kościół św. Norberta – widok obecny, fot. M. P. Kruk 29.11.2018



2. Kościół św. Norberta – widok obecny, fot. M. P. Kruk 29.11.2018



3. Kościół św. Norberta i klasztor saletynów, rzut w skali 1: 1000, wg KZSP IV, rys. 1



4. Kościół św. Norberta, Grecko-Unicki (przy ulicy Wiślnej), Johann Wenzel Zinke (ryt.), wyd. Walery Wielogłowski, druk Feyertag w Wiedniu, [w:] *Kościóły krakowskie...*, 1855, il. 18



5.

Cerkiew greckokatolicka
p.w. Podwyższenia
Krzyża Św. w Krakowie –
konstrukcja ikonostasu,
ok. 1890, wg Fotografii
z Archiwum Pracowni
Ikonografii Krakowa
w Muzeum Narodowym
w Krakowie

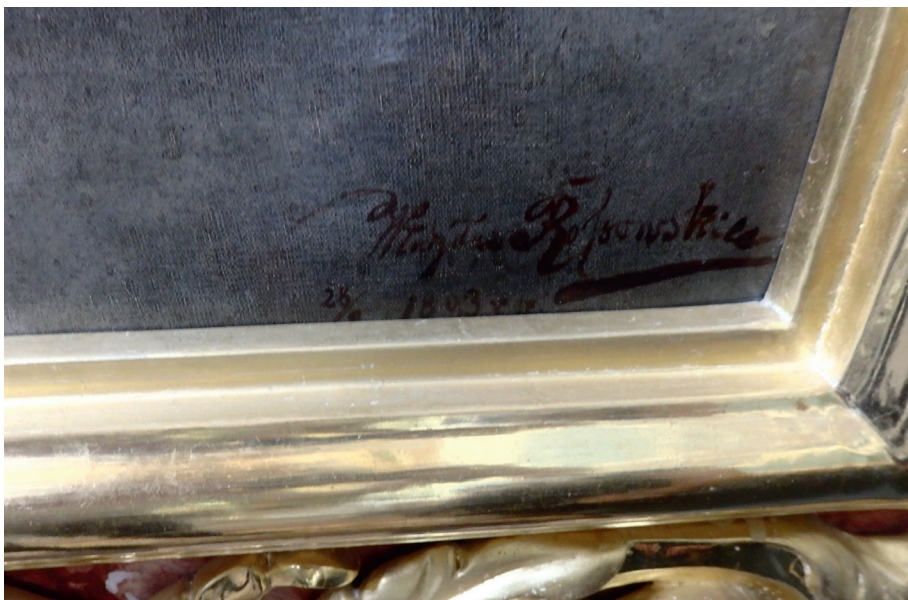


6.

Cerkiew greckokatolicka
p.w. Podwyższenia
Krzyża Św. w Krakowie –
ikonostas, 1902,
wg W. E. Radzikowski,
Kraków dawny i dzisiejszy,
Kraków 1902



7. Cerkiew greckokatolicka p.w. Podwyższenia Krzyża Św. w Krakowie – ikonostas,
fot. M. P. Kruk 19.06.2018



8. Cerkiew greckokatolicka p.w. Podwyższenia Krzyża Św. w Krakowie – sygnatura na awersie
ikony św. Archaniola Michała: Władysław Rossowski 28/9 (?) 1893, fot. M. P. Kruk 19.06.2018



9.

Cerkiew greckokatolicka
p.w. Podwyższenia
Krzyża Św. w Krakowie –
stan przed konserwacją:
widok na ołtarz główny
wg fot. J. Rutkowski 2001,
wg APGK, *Dokumentacja*
[2001], il. 4

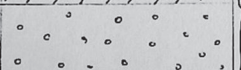
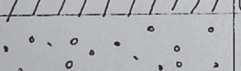
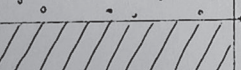
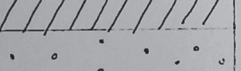
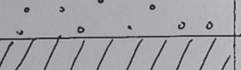
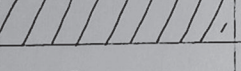
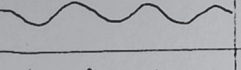
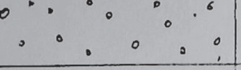


10.

Cerkiew greckokatolicka
p.w. Podwyższenia
Krzyża Św. w Krakowie –
stan przed konserwacją
z widocznymi odkrywkami
malowideł z 1933 r.,
wg fot. J. Rutkowski 2001,
wg APGK, *Dokumentacja*
[2001], il. 14

STRATYGRAFIA

wnętrze cerkwi grecko-katolickiej p.w. Podwyższenia Krzyża Św. w Krakowie (dawnego kościoła p.w. św. Norberta)

1.		1968 r.	warstwa emulyjna biała i kremowa w układaniu
2.			szatareni i kity
3.		po 1948 r.	warstwa oliwkowo-zielona (miejscowo)
4.			polichromia miedziowarstwowa ze złoceniem (tłusta tempera)
5.		1933 r.	szatareni zielony (ok. 1 mm)
6.		1887 r.	polichromia stylizowane, doliniskiego, rycinowane, słodowe (niektóre ślady, kolor pomalowany nie pilyntose)
7.			szatareni gruboziarniste 2-3 mm.
8.			warstwa malarska barokowa monochromatyczna (szaro-zielona)
9.		1646 r.	polbiata
10.			szatareni barokowe, biało-zielone, drobnoziarniste, gładkie.
11.			wzrost ceglany

rys. nr 2.



12.

Cerkiew greckokatolicka
p.w. Podwyższenia
Krzyża Św. w Krakowie –
sygnatura w chrze wschodnim.
Fot. z Archiwum ks. P. Pawliszcze

d. Stratygrafia obiektu po konserwacji

Nr warstwy	Oznaczenie graficzne warstwy	Faza chronologiczna	Datowanie	Charakterystyka warstwy	Grubość warstwy
1	[Pattern: dense cross-hatch]	IV	2008	Malowanie powierzchni gładkich farbami silikonowymi firmy Kabe	
2	[Pattern: triangles pointing right]	IV	2008	Uzupełnienie srebrzeń przy użyciu srebra mineralnego i roztworu Primalu WS 24	
3	[Pattern: triangles pointing left]	IV	2008	Uzupełnienie złocen przy użyciu złota mineralnego i roztworu Primalu WS 24	
4	[Pattern: dense cross-hatch]	IV	2008	Scalenie kolorystyczne Primałem Ac 33 i pigmentami firmy Kremer	
5	[Pattern: vertical lines]	IV	2008	Utrwalenie malowideł roztworem Primalu WS 24	
6	[Pattern: small dots]	IV	2008	Uzupełnienie ubytków zaprawy	
7	[Pattern: triangles pointing right]	IV	2008	Konsolidacja warstwy metodą iniekcji roztworem Primal Ac 33	
8		III	1965-68	Częściowo usunięta warstwa jasnej emulsji	
9	[Pattern: triangles pointing right]	II	1933	Srebrzenie	
10	[Pattern: triangles pointing left]	II	1933	Złocenie	
11	[Pattern: dense cross-hatch]	II	1933	Polichromia wykonana techniką kazeinową, olejną	
12	[Pattern: small dots]	II	1933	Zaprawa wapienno – piaskowa	
13	[Pattern: squares]	I		Wątek ceglany	

Stratygrafia zbiorcza po konserwacji. Malowidła mają 4 warstwy chronologicznych i 13 warstw technologicznych.

e. Technika wykonania

Malowidła odsłonięto poprzez ostrożne usuwanie warstw przemalowań za pomocą metod mechanicznych i chemicznych. Używano do tego szpachelek, skalpeli chirurgicznych oraz środka chemicznego o nazwie Vitaf.

Wszystkie wadliwe oraz nieestetycznie wykonane cementowe i gipsowe uzupełnienia usunięto przez ostrożne wykuwanie za pomocą dłutek i młotków.

Dokładnie oczyszczono odsłonięte malowidła przy pomocy skalpeli chirurgicznych i gum chlebowych.

13. Cerkiew greckokatolicka p.w. Podwyższenia Krzyża Św. w Krakowie – stratygrafia warstw malarskich wg APBG, Dokumentacja 2009



14. Cerkiew greckokatolicka p.w. Podwyższenia Krzyża Św. w Krakowie – malowidła nawy w kierunku chóru wschodniego, fot. z l. 30. XX w., Archiwum NAC w Warszawie



15. Cerkiew greckokatolicka p.w. Podwyższenia Krzyża Św. w Krakowie – malowidła nawy w kierunku chóru zachodniego, fot. z l. 30. XX w., Archiwum NAC w Warszawie

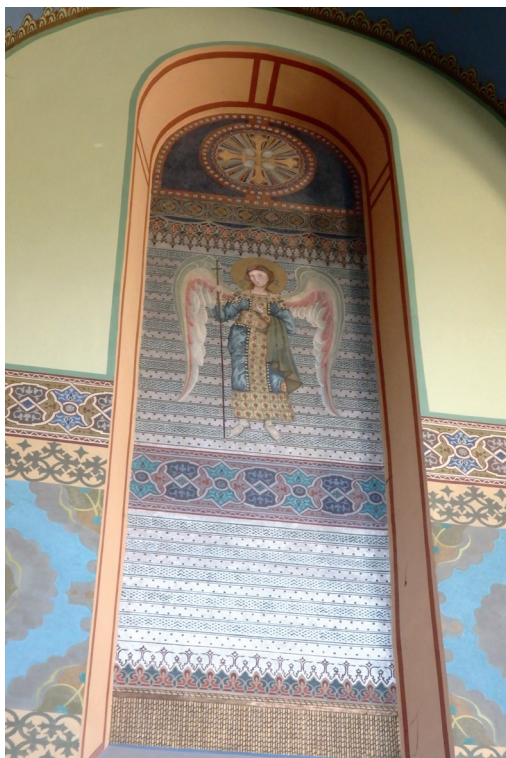


16.

Cerkiew greckokatolicka
p.w. Podwyższenia Krzyża Św.
w Krakowie – chr wschodni,
fot. z l. 30. XX w., Archiwum
NAC w Warszawie



17. Cerkiew greckokatolicka p.w. Podwyższenia Krzyża Św. w Krakowie – sklepienie,
fot. M. P. Kruk 19.06.2018



18.

Cerkiew greckokatolicka
p.w. Podwyższenia
Krzyża Św. w Krakowie –
Archanioł, fot. M. P. Kruk
19.06.2018



19.

Cerkiew greckokatolicka
p.w. Podwyższenia
Krzyża Św. w Krakowie –
Krzyż, fot. M. P. Kruk
19.06.2018



20.

Deesis,
Çanlı Kilise
(*Kościół*
Sandałów),
fresk, X w. (?),
Göreme



21.

Fragment reliefu
z postacią cesarza,
relief, XI w., marmur,
Stambuł, Muzeum
Archeologiczne



22. *Matka Boska Chelmska*, ikona, XII–XIII w.,
aplikacja na dłoni Marii



23. Wzory „bizantyńskie” – Krzyż, wg Dolmetsch 2006 [1887], tabl. 31



24. Wzory „romańskie” – *Anioł*, wg Dolmetsch 2006 [1887], tabl. 36



25.

Cerkiew greckokatolicka
p.w. Podwyższenia
Krzyża Św. w Krakowie –
Anioł w chórze zachodnim,
fot. M. P. Kruk 2007



26.

Cerkiew greckokatolicka
p.w. Podwyższenia
Krzyża Św. w Krakowie –
Anioł w chórze zachodnim,
fot. M. P. Kruk 2007



27.

Leonardo da Vinci,
Św. Anna Samotrzcę,
domena publiczna



28. Cerkiew greckokatolicka p.w. Podwyższenia Krzyża Św. w Krakowie –
zwornik w chórze wschodnim, fot. M. P. Kruk 19.06.2018



29. Cerkiew greckokatolicka p.w. Podwyższenia Krzyża Św. w Krakowie –
zwornik w chórze wschodnim, fot. M. P. Kruk 2007



30. Kraków, katedra, Kaplica Świętego Krzyża: Matka Boska Znak. Fot. M. P. Kruk 2004



31. Trójca Święta / Matka Boska Znak, ikona dwustronna, Ruś Nowogrodzka, I. poł. XVI w., dr. temp., Muzeum Narodowe w Krakowie, dar Stanisława Zarewicza, 1902, nr inw. MNK XVIII-110



32.

Cerkiew greckokatolicka
p.w. Podwyższenia Krzyża Św.
w Krakowie, północna ściana
sanktuarium – *patena*,
fot. M. P. Kruk 19.06.2018



33.

Patena, Psków, 1549,
srebro, złocenia, cyzelowanie,
śr. 32,5 cm, nr inw. 28
wg *Pskov...* 1978, il. 1