

Barbara Bielinis-Kopec

Badania i prace
konserwatorsko-restauratorskie
przy ołtarzu głównym w kościele
pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny
i św. Marcina z Tours w Gościkowie-Paradyżu
(etap I)*

Wstęp

Kościół pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny i św. Marcina z Tours w Gościkowie-Paradyżu należy do dawnego opactwa cystersów, którego początki sięgają XIII w. Obecnie zespół stanowi siedzibę Zielonogórsko-Gorzowskiego Wyższego Seminarium Duchownego. Uznawany jest za jeden z najcenniejszych zabytków województwa lubuskiego, претенdujący do rangi Pomnika Historii.

Fazy budowy świątyni określone zostały na podstawie badań architektonicznych przeprowadzonych przez E. Łużyniecką z zespołem¹.

* Niniejszy artykuł oparto na wynikach badań konserwatorskich przeprowadzonych w 2011 r. przez M. Kozarzewskiego, P. Gorka i U. Dąbrowską; *Dokumentacja konserwatorska ołtarza głównego (etap I) z kościoła pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny i św. Marcina z Tours w Gościkowie-Paradyżu*, 2011, maszynopis w archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Zielonej Górze.

¹ E. Łużyniecka, I. Przybylska, P. Sobański, K. Kubsik, J. Wysmyk, Z. Zięba, *Kościół dawnego opactwa cysterskiego w Paradyżu. Analiza architektoniczna – 2007 rok*, 2007, maszynopis

Na ich podstawie ustalono, że I faza budowy paradyskiego kościoła obejmuje okres od 1236 r., tj. od przybycia konwentu do Paradyża – do 4 ćw. XIII w. Kolejne etapy rozbudowy zabytku przypadają na: k. XIII w. do 1397 r., gdy poświęcono gotycką budowlę (II faza); od ok. poł. XVI w. do 1 tercji XVII w. (III faza) i po pożarze w 1722 r. do zakończenia odbudowy świątyni w stylu barokowym w 1788 r. (IV faza).

Zachowana do dnia dzisiejszego świątynia wzniesiona została z cegły jako orientowana trójnawowa bazylika na planie prostokąta, z wydzielonym wewnątrz prezbiterium z obejściem. Wnętrze świątyni nakryto sklepieniami krzyżowo-żebrowymi, a ambit – kolebką z lunetami. Kościół zachował wczesnogotyckie cechy stylowe pomimo barokowej przebudowy, podczas której do korpusu nawowego dobudowano od zachodu dwuwieżową fasadę i dwie cylindryczne kaplice w skrajnych partiach elewacji północnej oraz dokonano zmiany wystroju i wyposażenia wnętrza.

Barokowy kostium kościoła jest dziełem architekta Karla Martina Frantza (1712–1755), jego wnętrze zaś przyozdobili wybitni mistrzowie epoki. Jego najcenniejszym elementem jest monumentalny ołtarz główny z 1739 r.², ufundowany przez ówczesnego opata klasztoru Józefa Michała Gorczyńskiego³, stanowiący dzieło bardzo wysokiej klasy artystycznej.

1. Opis ołtarza głównego

Ołtarz główny paradyskiego kościoła wykonany został z drewna lipowego i sosnowego. Wkomponowano go w przestrzeń wysokiego na 17 m prezbiterium, przez co zwraca uwagę wielkością, rozmachem i ekspresją kompozycji.

w archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Zielonej Górze; E. Łużyniecka, *Badania architektoniczne w obejściu kościoła pocysterskiego w Gościłowie*, 2008, maszynopis w archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Zielonej Górze. Wyniki badań zostały opublikowane: E. Łużyniecka, *Przeobrażenia architektury dawnego kościoła cysterskiego w Paradyżu na podstawie badań prowadzonych w latach 2007–2008*, „Lubuskie Materiały Konserwatorskie” 2008, t. 5, s. 47–53.

² Data wykonania ołtarza umieszczona została na księdze trzymanej przez św. Piotra w dolnej kondygnacji nastawy ołtarzowej.

³ Opat J. M. Gorczyński kierował paradyskim klasztorom w latach 1722–1741.

Reprezentuje dwukondygnacyjny typ retabulum, którego centralną część wypełniają obrazy, a zwieńczenie stanowi baldachim i grupy figuralne. Spiętrzone nad sobą kolumny, wysunięte nieco ku wnętrzu prezbiterium, podtrzymują kolisty baldachim z figurą św. Michała Archanioła, depczącego szatana w zwieńczeniu. Kolumny wsparte zostały na wydatnym, rozbudowanym uskokowo cokole, który stanowi podstawę dolnej kondygnacji retabulum z czterema parami kolumn i sześcioma figurami świętych. Kolumny dźwigają gierowane belkowanie, na którym oparto cokół górnej kondygnacji nastawy, na którym ustawiono dwie pary mniejszych niż znajdujących się poniżej kolumn, a w głębi za nimi – pilastry. Całość zdobiona jest motywami lambrekinów, draperii, wici roślinnej, plecionki i in.

Pośrodku mensy ołtarzowej umieszczono wysokie tabernakulum ujęte spiralnymi kolumnkami po bokach, ze srebrnym krzyżem osadzonym w stylizowanej skale Golgoty w otoczeniu adorujących go aniołów.

Ołtarz ozdobiły wspinałe płótna jednego z najwybitniejszych twórców śląskiego baroku, pochodzącego z Wrocławia Felixa Antona Schefflera (1701–1760)⁴. Jego dzieła cechuje liryzm, jasne i świetliste barwy oraz dynamizm kompozycji o układach diagonalnych. Walory te prezentują paradyskie płótna mistrza – obraz z przedstawieniem *Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny* w centralnej części retabulum oraz *Apoteoza św. Marcina* – w zwieńczeniu.

Po bokach obrazów, pomiędzy kompozytowymi kolumnami, rozmieszczono figury świętych i ojców Kościoła. W dolnej kondygnacji ustawiono wysokie na 2, 7 m figury św. Pawła, św. Ambrożego i św. Hieronima (po stronie południowej) oraz św. Piotra, św. Grzegorza i św. Augustyna (od północy). Analogicznie do dolnej części ołtarza, w jego kondygnacji górnej umieszczono figury św. Barnarda, św. Stanisława bpa (od południa) oraz św. Benedykta i św. Wojciecha (od północy). Dodatkowo na gzymsach międzykondygnacyjnych oraz w zwieńczeniu umieszczono liczne anioły i putta dopełniające kompozycji.

⁴ B. Schmidt jako pierwszy powiązał paradyskie obrazy z nazwiskiem wrocławskiego malarza zob. B. Schmidt, *Das Kloster Paradies*, „Ostentsche Monastshefte”, R.VIII, 1926, s. 751–758.

Dekoracje rzeźbiarskie ołtarza wyszły spod dłuta wybitnych artystów epoki: Johanna Caspara Hennevogel i jego synów, Johanna Wilhelma oraz Christopha, którzy działali m.in. w cysterskim kościele w Neuzelle⁵.

Całość tworzy dynamiczną trójwymiarową kulisową kompozycję o wklęsło-wypukłych formach, z bogatą dekoracją figuralną i ornamentálną, rozwiniętą na wzór teatralnej scenografii w przestrzeni prezbiterium. Dopełnia ją dekoracja malarska, odkryta i poddana konserwacji w 2007 roku na wschodniej ścianie prezbiterium, przedstawiająca uskrzydłone główki anielskie wśród chmur, która tworzy iluzję niebios ponad ołtarzem głównym⁶.

Paradyski ołtarz uznawany jest za jedno z najcenniejszych dzieł barokowej sztuki sakralnej nie tylko w regionie, lecz również w kraju. Jego forma wpisuje się w rozpowszechnione w Europie Środkowej wzorce włoskiego baroku, przetransponowane na Śląsk za pośrednictwem warsztatów południowoniemieckich i należy do wybitniejszych przykładów sztuki epoki⁷.

2. Historia konserwacji zabytku

Ołtarz był wielokrotnie poddawany renowacji, czego dowodzą licznie zachowane inskrypcje, udokumentowane podczas prowadzonych w 2011 r. badań zabytku⁸. W zwieńczeniu ołtarza, od strony odwrocia natrafiono na

⁵ Szczegółowy opis ołtarza oraz jego proveniencje artystyczne przedstawiła B. Grabowska zob. B. Grabowska, *Paradyż i Raj utracony*, Gorzów Wlkp. 2010, s. 76–83. Jednak jako pierwszy autorstwo paradyskiego ołtarza przypisał mistrzom z Neuzelle G. Chmarzyński. Zob. G. Chmarzyński, *Sztuka Ziemi Lubuskiej*, [w:] *Ziemia Lubuska M. Szczągieckiego*, red. S. Zajchowskiej, Poznań 1950, s. 143.

⁶ Polichromie odsłonięto w trakcie badań konserwatorskich w 2007 r., a następnie poddano pracom konserwatorsko-restauratorskim. Zob. P. Gorek, M. Kozarzewski, *Renowacja zabytkowego wnętrza kościoła w pocysterskim zespole klasztornym w Gościńowie-Paradyżu oraz elementów jego wyposażenia wraz z instrumentem organowym*, „Lubuskie Materiały Konserwatorskie”, t. 4, 2006–2007, s. 15–16.

⁷ G. Chmarzyński, op. cit., s. 143, 163, 425; B. Grabowska, *Barokowy ołtarz główny w kościele pocysterskim w Gościńowie-Paradyżu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, LVI, nr 4, 1994, s. 382–384.

⁸ M. Kozarzewski, P. Gorek, U. Dąbrowska, *Dokumentacja konserwatorska ołtarza głównego (etap I) z kościoła...*, s. 22–26.

daty: 1854, 1887, 1927, 1928, 1966, 2002 i 2003. Prawdopodobnie w trakcie prac prowadzonych w XIX w. wymieniono i wzmocniono część elementów konstrukcyjnych retabulum, dorobiono również brakujące elementy dekoracji rzeźbiarskich. Wówczas też ołtarz przemaalowano na zielono i wykonano przezłocenia⁹.

Pierwsze, zakrojone na szeroką skalę prace konserwatorskie w dawnym opactwie paradyskim podjęto w latach 1927–1928 pod nadzorem Bernharda Schmida, konserwatora Prowincji Prus Zachodnich, związanego z rewaloryzacją zamku w Malborku. Odnowiono wówczas m.in. ołtarz główny, przemaalowując go w intensywnych kolorach z użyciem czerwieni, błękitów i czerni. Wykonano również przezłocenia, a na warstwie srebra położono płatki aluminium i laserunek z błękitu pruskiego. Konserwację ołtarza przeprowadził Arthur Fahlberg z Berlina¹⁰.

Wkrótce po tym, gdy w 1952 r. w dawnym opactwie znalazło siedzibę seminarium duchowne, przystąpiono do sukcesywnie prowadzonych remontów, mocno zaniedbanych oraz przekształconych, wskutek adaptacji do różnych funkcji budynków klasztornych. W 1966 r. przystąpiono do prac we wnętrzu kościoła, które trwały dwa lata. Miały one kompleksowy charakter. W ich efekcie dokonano „regotycyzacji” świątyni, odsłaniając ceglana strukturę żeber sklepiennych i służek oraz przemaalowując całe wnętrze, tj. ściany, elementy wyposażenia i wystroju jak ołtarze, stalle, prospekt i emporę organową – w kolorach bieli i szarości¹¹. W trakcie prac przy ołtarzu zdemontowano wszystkie figury świętych oraz tabernakulum,

⁹ Ibidem, s. 22.

¹⁰ David, *Die Instandhaltung des Hohlalters im ehemaligen Kloster zu Paradise*, „Grenzmaerkische Heimatblaetter” 1931, R.VII, z. 2, s. 6–9.

¹¹ Jak podaje ks. Dogiel, który jako ówczesny rektor Seminarium był inicjatorem prowadzonych w zabytku prac: „Po różnych debatach ustalono, żeby ukazać wczesnogoetycki charakter bazyliki, odsłaniając jej żebrowanie, służki i lizeny tak istotne dla stylu, a wewnątrz i jego wystrojowi przywrócić jasną kolorystykę barokową (?), usuwając jaskrawe kolory z ołtarza głównego, takie same z prospektu organowego, żółty ze stalle, zgniłą zielenią z ławek i ze ściany dolnej empory organowej wraz z balustradą, wprowadzone tam w 1928 r. [...] Przy końcu modernizacji nadano kościołowi kolorystykę baroku salonowego, bardzo nobliwą, charakteryzującą się bielą i złoceniami”. Za ks. G. Dogiel, *Paradyż: opactwo pocysterskie i jego zabytkowy zespół. Historia – rewaloryzacja*, Kraków 1998, s. 59.

zdjęto też górny obraz z przedstawieniem św. Marcina. Podczas konserwacji figur oczyszczono je przy użyciu toluenu i polichlorku winylu oraz wypunktowano w miejscach ubytku złocień¹². Części architektoniczne ołtarza oraz rzeźby pokryto białą farbą olejną. W okresie późniejszym jeszcze dwukrotnie zabieg ten powtarzano w partii cokołowej ołtarza. Natomiast w 2002 r. elementu rzeźbiarskie retabulum przezłożono złotem w płatku kładzionym na mikstion, co zniekształciło wygląd powierzchni oryginalnie wykonanych w technice na poler¹³.

W ten sposób w latach 60. XX w. dokonano całkowitej zmiany kolorystyki wnętrza świątyni, która utrwaliła się na kolejne dziesięciolecia. Dopiero prowadzone w latach 2007–2008 badania konserwatorskie we wnętrzu świątyni oraz na elementach jej wyposażenia wykazały, że oczyszczone do cegły żebra i służki były w okresie gotyku bogato polichromowane. Podobnie oryginalna barokowa kolorystyka kościoła była barwna, tj. w gamach bieli, zieleni i różu, nie zaś szarobiała. Od tego czasu sukcesywnie jest ona przywracana.

W trakcie badań odsłonięto również oryginalną, XVIII-wieczną marmoryzację prospektu organowego w ciepłej, różowo-czerwonej tonacji. Pod warstwami wtórnych tynków i przemalowań uwidoczniły się barokowe marmoryzacje empory organowej w zielonkawej (dolna część empory i fryz akantowy) i czerwono-różowej kolorystyce (górną część empory). Barwy te zostały przywrócone po pracach konserwatorsko-restauratorskich. Konserwacji poddano również stalle w prezbiterium, wydobywając ich szlachetną marmoryzację, imitującą czerwony kamień sjeneński i żółtawy marmur amarillo. Podobnie pierwotne barwy odzyskały stalle i ławki z nawy głównej, utrzymane w jasnozielonej kolorystyce oraz większość pozostałego wyposażenia kościoła. Ostatnim a jednocześnie najważniejszym jego elementem jest monumentalny ołtarz główny, którego konserwacja stanowić będzie istotne dopełnienie procesu rewaloryzacji zabytku.

¹² M. Kozarzewski, P. Gorek, U. Dąbrowska, *Dokumentacja konserwatorska ołtarza głównego (etap I) z kościoła...*, s. 5.

¹³ *Ibidem*, s. 22.

3. Prace badawcze i konserwatorsko-restauratorskie

W 2011 r. przeprowadzono badania, a następnie prace konserwatorsko-restauratorskie przy ołtarzu głównym w kościele pw. Wniebowzięcia NMP i św. Marcina z Tour w Gościkowie-Paradyżu. Zleceniodawcą było Zielonogórsko-Gorzowskie Wyższe Seminarium Duchowne w Gościkowie-Paradyżu, a wykonawcą – konsorcjum w składzie: MONUMENT SERVICE Marcin Kozarzewski zs. w Michałowicach, Pracownia Konserwacji i Restauracji Dziej Sztuki GOREK RESTAURO s.c. zs. w Warszawie. Kierownictwo nad pracami objęli: Marcin Kozarzewski, Przemysław Gorek i Urszula Dąbrowska¹⁴.

Przed przystąpieniem do prac konserwatorskich wykonano badania, które skoncentrowały się na dostępnych, dolnych częściach ołtarza głównego oraz na wytypowanym do prac konserwatorskich fragmencie ołtarza, obejmującym ok. $\frac{2}{3}$ jego dolnej, południowej części (bez figur świętych). Ich celem było m.in. określenie oryginalnej techniki wykonania i pierwotnej kolorystyki ołtarza. W celu ustalenia stratygrafii warstw zdobniczych i identyfikacji oryginalnych warstw malarskich wykonano odkrywki schodkowe na elementach istotnych dla dokładnego rozpoznania obiektu. Przeprowadzono również analizy pigmentów, spoiw i drewna.

W trakcie badań ustalono, że wśród użytych pierwotnie materiałów jako podłoże konstrukcyjne wykorzystano drewno sosnowe, do którego zamocowano elementy architektoniczne ołtarza, również wykonane z drewna sosnowego, natomiast do elementów rzeźbiarskich wykorzystano drewno lipowe. Warstwy malarskie wykonano w technice klejowej (klej glutynowy), przy użyciu następujących pigmentów: biel ołowiowa ze złożeń olkuskich, czerwień żelazowa, żółcienie żelazowe i czerń roślinna.

¹⁴ Ponadto w skład zespołu weszli: A. Kujawska, I. Hadrian, M. Draniczarek, W. Drewnońko, A. Jakubowska, I. Piątkowska i K. Kurpiel. Badania przeprowadzili: S. Pawełkiewicz, A. Borkowska, A. Wróbel, E. Jeżewska.

Elementy architektoniczne ołtarza: ustalono, że na przeklejone klejem glutenowym podłoże położono warstwę zaprawy klejowo-kredowej, a następnie, w celu wyrównania powierzchni, nałożono warstwę bieli ołowiowej. Warstwę malarską tworzyły malowane wielowarstwowo polichromie. W pierwszej warstwie nanoszone były kryjąco, płasko, jako tło dla marmoryzacji. Druga warstwa malowana była cienko, półkryjąco. Stanowiła ona właściwą warstwę marmoryzacji. W warstwie malarskiej dominowały szarości, błękity, czerwienie i ugry (spoiwem farb jest klej glutenowy).

Kolumny i pilastry: ustalono, że przed założeniem zaprawy klejowo-kredowej drewno przeklejono klejem glutenowym. Nie stosowano w tym wypadku bieli ołowiowej, lecz jako pierwszą warstwę malarską, położoną płasko i kryjąco, wykonano podkład w kolorze czerwieni (na kolumnie środkowej) oraz w kolorze szarym (na dwóch kolumnach zewnętrznych). Natomiast na pilastrach, jako podkład, zastosowano jasny żółto-czerwony odcień. Drugą warstwą na tak przygotowanym tle była właściwa warstwa marmoryzacji naniesiona lekko, laserunkowo. Do spoiwa z kleju glutenowego dodano żywicę, co wpływało na zmianę kąta załamania światła i dawało efekt półprzezroczystej warstwy – uzyskana w ten sposób głębia koloru wzmacniała efekt marmoryzacji.

Ustalono również, że złocenia naniesiono na plinty, bazy i kapitele kolumn. Przy złoceniach wykorzystano pulment żółty (kładąc złoto w płatkach metodą na mat) oraz pulment czerwony (kładąc złoto w płatkach metodą na poler).

Aplikacje: ustalono, że na przeklejone klejem glutenowym podłoże położono grubą warstwę zaprawy klejowo-kredowej. Ażury pokryto płatkowym złotem i srebrem, kładąc metal na czerwonym pulmencie na poler, a na żółtym – na mat. Pod srebrzenie zastosowano pulment żółto-czerwony. Na koniec powierzchni metalu zabezpieczono szelakiem¹⁵.

W trakcie badań ustalono również, że na warstwie oryginalnej naniesionych było kilka warstw wtórnych, w tym najstarsza warstwa wtórna (wykonana na podmalówce na bazie bieli ołowiowej) to jedna lub dwie warstwy jasnej zieleni o zróżnicowanej tonacji, pochodzące zapewne z etapu kon-

¹⁵ Ibidem, s. 44–45.

serwacji zabytku w 1887 r. Kolejne przemalowania pochodzą z konserwacji prowadzonej pod nadzorem B. Schmidta w latach 20. XX w. Składają się na nie: warstwa białego gruntu oraz warstwa marmoryzacji o bardzo intensywnej kolorystyce w gamie czerni, błękitów i czerwieni. Przymierzalnie wykonane one zostały w technice tempery. Najnowsze przemalowania, datowane na lata 60. XX w., wykonane zostało w technice olejnej w zróżnicowanych odcieniach bieli i szarości – w partii cokołu, narażonej na uszkodzenia mechaniczne, natrafiono na trzykrotne przemalowanie w analogicznej technice i kolorystyce¹⁶.

Oceniając stan techniczny ołtarza, wyszczególniono jego zniszczenia: biologiczne (np. część elementów jak chociażby drewniane aplikacje uległa znacznej degradacji wskutek działalności drewnojadów, podobnie uszkodzenia uwidoczniły się na narożnikach, osłabiając konstrukcję ołtarza); mechaniczne (m.in. uszkodzenia i przetarcia warstwy malarskiej i złocień); fizyczne (spowodowane naturalną pracą drewna i starzeniem się materiałów, co skutkowało osłabieniem połączeń) oraz zmianę estetyki (jako efekt całkowitego przemalowania pierwotnej warstwy malarskiej i zmiany wyrazu zabytku).

Cały ołtarz był mocno zabrudzony i zakurzony. Uznano, że zabytek kwalifikuje się do konserwacji z uwagi na zły stan zachowania oraz ze względu na konieczność estetycznego scalenia wnętrza kościoła, w którym po zakończeniu prac restauratorskich ołtarz główny pozostaje jednym z nielicznych elementów XVIII-wiecznego wyposażenia świątyni, któremu nie przywrócono barokowej kolorystyki, harmonizującej z wystrojem barwnym świątyni¹⁷.

Jak już wspomniano, prace konserwatorskie objęły ok. $\frac{2}{3}$ dolnej, południowej części ołtarza, bez figur świętych, od cokołu do kapiteli kolumn dolnej kondygnacji retabulum. Ich celem było usunięcie przyczyn zniszczeń, zdjęcie przemalowań i wtórnych złocień, konserwacja i rekonstrukcja oryginalnych złocień i warstw malarskich w technice oryginału oraz konserwacja i zabezpieczenie elementów konstrukcyjnych.

W trakcie prac wstępnych wykonano dokumentację fotograficzną i opisową oraz pobrano próbki do badań. Następnie zdjęto figury św. Ambroże-

¹⁶ Ibidem, s. 46.

¹⁷ Ibidem, s. 51.

go i św. Hieronima i odkurzone oraz oczyszczono z zabrudzeń powierzchniowych dostępne części nastawy.

Po zabezpieczeniu i wykonaniu inwentaryzacji zdjęto aplikacje oraz wykonano dezynfekcję i dezynsekcję elementów konstrukcyjnych przy użyciu środków m.in. Xirein i Bresciani. Następnie w obrębie elementów architektonicznych ołtarza usunięto wtórne przemalowania. Przemalowania usuwano skalpelem lub stosując środki rozpuszczające wtórne warstwy olejne, jak np. Scansol. Część przemalowań usuwano też delikatnie przez nagrzewanie strumieniem gorącego powietrza tak, aby nie uszkodzić delikatnych warstw marmoryzacji, np. na trzonach kolumn.

Równocześnie usunięto wtórne warstwy z powierzchni pozłoty chemicznie i mechanicznie, oczyszczono powierzchnie przy użyciu pasty czyszczącej typu Solva-Gel, acetonu i Scansolu. Po usunięciu przemalowań i przełoceń uwidoczniły się wtórne elementy drewniane, które zdecydowano częściowo usunąć. Następnie całość wzmocniono strukturalnie (14% roztworem w toluenie preparatu Hekol L) i konstrukcyjnie. W dalszej kolejności założono fleki, wykonano rekonstrukcje rzeźbiarskie brakujących elementów z odpowiednio dobranego materiału. Wszystkie drewniane uzupełnienia przeklejono 12% klejem skórnym. W dalszej kolejności osłabione powierzchnie polichromii (warstwy zapraw i polichromii oraz złocień), na których występowały spęczenia i złuszczenia podklejono 8–14% klejem króliczym. Na kolejnym etapie uzupełniono warstwy gruntów (kit klejowo-kredowy – kreda działoszyńska, klej skórnym 10% oraz kit akrylowy Stucolini). Następnie zaizolowano kity i grunty przed etapem retuszy i rekonstrukcji. Na tak przygotowanym podłożu położono pulmenty złoty i czerwony (prod. Lefrance & Bourgeois), złoto w płatku (Ducaten Doppelgold) i w proszku (23,75 karat) oraz srebro w proszku. Następnie wykonano retusz zachowanych złocień i srebrzeń, odpowiednio złotem i srebrem w proszku. Powierzchnie metali zabezpieczono przed utlenianiem (spoiwo pozłotnicze na bazie alkoholu etylowego i żelatyny). Równocześnie wykonano retusz naśladowczo (farby akwarelowe i gwasze) i rekonstrukcje polichromii i zabezpieczono je werniksem końcowym (werniks satynowy i błyszczący Transparent Lack).

Zdemontowane aplikacje poddano dezynfekcji i dezynsekcji, usunięto z nich wtórne warstwy metali oraz uzupełnienia. Następnie zostały wzmoc-

nione strukturalnie i wykonano rekonstrukcje rzeźbiarskie brakujących fragmentów (użyto drewna lipowego, a uzupełnienia drobnych ubytków drewna wykonano przy użyciu kitu drzewnego Syntirol i Sinto Legno). W dalszej kolejności uzupełniono warstwy gruntów, zaizolowano kity i grunty przed etapem retuszy i rekonstrukcji złocień, położono pulmenty żółty i czerwony oraz położono złoto w płatku. Jednocześnie zachowane złoczenia poddano retuszom złotem w proszku i zabezpieczono powierzchnie położonego złota. Na zakończenie aplikacje zamontowano na pierwotnych miejscach. Również zdjęte wcześniej rzeźby zostały ponownie zamontowane na swoich miejscach. Na zakończenie wykonano dokumentację fotograficzną i opisową zabytku¹⁸.

W trakcie konserwacji użyto środków odwracalnych i wybrano optymalnie działające preparaty, a zastosowane zabiegi poprzedzone zostały próbami, które dały pozytywne rezultaty. Podczas zabiegów restauratorskich zastosowano tradycyjną technikę złoczenia i srebrzenia, aby uzyskać efekt jak najbliższy oryginałowi.

Dzięki przeprowadzonym pracom konserwatorsko-restauratorskim, po usunięciu wszystkich wtórnych polichromii, fragment ołtarza odzyskał swój oryginalny wygląd z 1739 r. Daje nam to wyobrażenie o barokowej kolorystyce zabytku i stanowi bodziec do dalszych starań o pozyskanie środków finansowych na kontynuację prac.

Summary

Research and conservation-restoration works on the main altar in the church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary and St. Marcin of Tours, in Gościkowo-Paradyż (stage one)

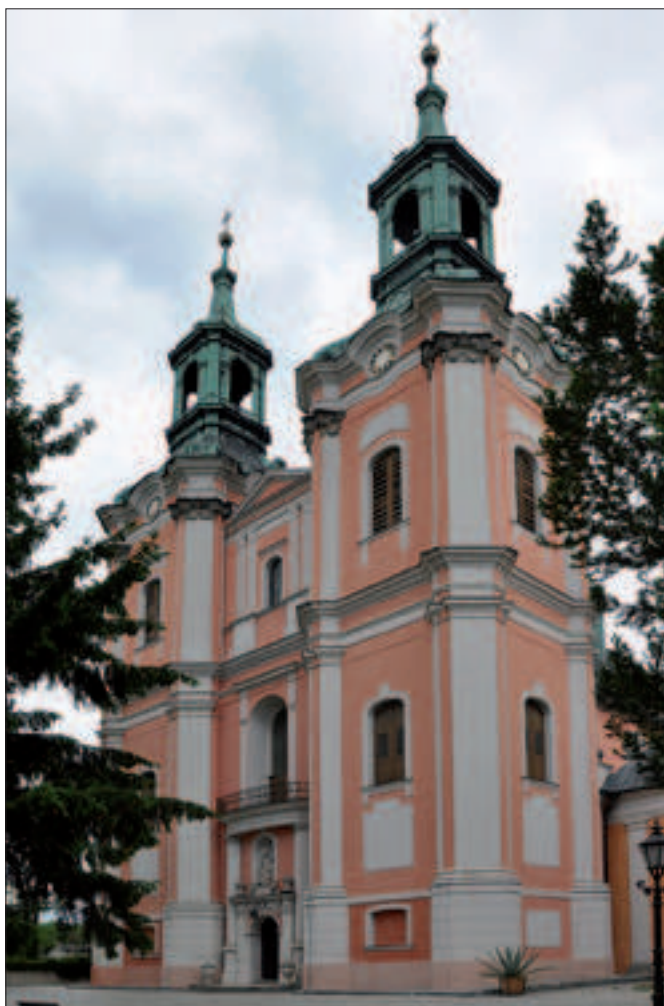
In the church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary and St. Marcin of Tours in Gościkowo-Paradyż, being the estate of an old Cistercian Abbey, well-preserved is the baroque altar dated as far as 1739, which is the masterpiece of higher arts. It was made of linden and pine wood.

¹⁸ M. Kozarzewski, P. Gorek, U. Dąbrowska, *Dokumentacja konserwatorska ołtarza głównego (etap I) z kościoła...*, s. 3, 52–54.

It represents a two-storey type of retabulum, covered with paintings in the central part, and crowned in the form of canopy and figural groups. The altar is adorned with magnificent paintings of one of the most prominent artists of the Silesian Baroque, originating from Wrocław - Felix Anton Scheffler. Sculptural decoration of the altar had been chiseled by Johann Caspar Hennevogel and his sons, Johann Wilhelm and Christoph, who worked among others on the Cistercian church in Neuzelle.

This paper presents the research results and the first stage of and conservation-restoration works carried out in on the altar in 2011. They represent the next stage of restoration, which has been continued since the late 1990s. Full restoration of Paradyż altar will require substantial finance, which is why the task was divided into two stages.

Based on the research, it was found, inter alia, that under the secondary layers of gray and white overpaintings, dated as far as the 1960s, hidden were colorful marbles, imitating stone in the shades of gray, red, ocher and blue. The condition of the altar justifies the restoration plan of aesthetic and technical restoration to preserve the original substance and include this outstanding work into the Baroque composition of colorful interior of the temple restored to its glory between 2007 and 2008.



Il. 1. Fasada kościoła pw. Najświętszej Marii Panny i św. Marcina z Tour w Gościkowie-Paradyżu (fot. B. Bielinis-Kopec)

[320]



Il. 2. Widok ołtarza głównego w kościele pw. Najświętszej Marii Panny i św. Marcina z Tour w Gościkowie-Paradyżu. Stan sprzed konserwacji 2009 r. (fot. B. Bielinis-Kopeć)



Il. 3. Ołtarz główny w kościele pw. Najświętszej Marii Panny i św. Marcina z Tour w Gościkowie-Paradyżu. Stan z 2011 r. (fot. B. Bielinis-Kopec)



Il. 4. Ołtarz główny, odkrywka na cokole kolumny. Widoczne warstwy pierwotnych barokowych polichromii oraz intensywna w kolorze warstwa z prac prowadzonych w 1928 r. (fot. P. Gorek)



Il. 5. Ołtarz główny, odsłonięte warstwy przemalowań (fot. P. Gorek)



Il. 6. Ołtarz główny, odkryta barokowa warstwa malarska na belkowaniu wydzielającym cokół (fot. P. Gorek)



Il. 7. Ołtarz główny, odkrywka na kolumnie z uwidocznioną barokową warstwą malarską (fot. P. Gorek)



Il. 8. Fragment ołtarza głównego objęty pracami, stan po pracach konserwatorsko-restauratorskich (fot. P. Gorek)



Il. 9. Ołtarz główny, fragmenty kolumn, stan po konserwacji (fot. P. Gorek)



Il. 10. Cokół kolumny przyściennej, stan po konserwacji (fot. P. Gorek)



Il. 11. Część cokołowa ołtarza głównego poddana pracom konserwatorsko-restauratorskim (fot. P. Gorek)



Il. 12. Dolna część ołtarza na styku ze ścianą prezbiterium – po pracach konserwatorsko-restauratorskich (fot. P. Gorek)



Il. 13. Ołtarz główny – widok po pracach konserwatorsko-restauratorskich, które objęły jego południowy fragment (fot. P. Gorek)