

Magdalena Laskowska

Muzeum Narodowe w Krakowie

Ołtarz z kościoła farnego w Bieczu w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie

Wstęp

Przedmiotem niniejszego opracowania jest ołtarz z 1617 r., pochodzący z kościoła pw. Bożego Ciała w Bieczu. Dzieło to w 1903 r. zostało przywiezione do Krakowa przez Sławomira Odrzywolskiego, ówczesnego kierownika prac konserwatorskich prowadzonych w bieckiej farze. Od 1913 r. ołtarz ten znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (MNK).

Dzieło to zwraca uwagę rzadko spotykaną techniką wykonania, jak również ciekawą formą i programem ikonograficznym.

Ołtarz ze względu na zły stan zachowania nie był od lat udostępniany zwiedzającym. Pierwsze próby jego odnowienia podjęte zostały w latach 30. XX w. Gruntownej konserwacji poddano go w latach 2007–2012.

W programie konserwatorskim przyjęto podział prac między dwie pracownie: Pracownię Konserwacji Rzemiosła Artystycznego MNK (we współpracy z AGH oraz ASP w Krakowie) oraz pracownię „Witraże Oleszczuk” we Wrocławiu. Pełny opis prac podjętych przy retabulum został zaprezentowany przez konserwatorów Annę Pusoską oraz Sławomira Oleszczuka w maju 2013 r. podczas pokazu konserwatorskiego w Galerii Rzemiosła Artystycznego MNK.

Aby zdobyć materiał porównawczy dla bieckiej nastawy, przygotowana została specjalna ankieta, którą w maju 2003 r. rozesłano do 117 polskich muzeów. Jej głównym celem było zebranie informacji o znajdujących się w zbiorach polskich dziełach egglomizowanych, ich dotychczasowej konserwacji i stosowanych przy niej metodach. Zebrany materiał nie tylko potwierdził wyjątkowość bieckiego dzieła pod względem skali i spójności programu ideowego, ale wykazał również zasadność podjęcia w przyszłości szerokich

¹ Niniejsze opracowanie jest nieco rozszerzoną wersją pracy dyplomowej zatytułowanej *Eglomizowany ołtarz z kościoła farnego w Bieczu i problemy związane z jego konserwacją na tle innych egglomizowanych dzieł sztuki z polskich zbiorów muzealnych*, którą przygotowałam podczas studiów w Małopolskiej Szkole Administracji Publicznej na kierunku Akademia Dziedzictwa w 2003 r. pod kierunkiem prof. Andrzeja Tomaszewskiego. W tym miejscu chciałabym podziękować za wsparcie podczas prac badawczych nad bieckim retabulum Alicji Kilijańskiej, kierownikowi Działu Rzemiosła Artystycznego MNK. Szczególnie wyrazy wdzięczności kieruję do Anny Pusoskiej, konserwatora Pracowni Konserwacji Rzemiosła Artystycznego MNK.

badan historyczno-artystycznych i konserwatorskich nad całym zasobem egglomizowanych dzieł sztuki znajdujących się w polskich zbiorach muzealnych. Prezentacja wyników ankiety zamieszczona została w *Aneksie 1*, natomiast w *Aneksie 2* omówione zostały – na podstawie osiągnięć zagranicznych ośrodków badawczych – zagadnienia konserwacji dzieł malowanych pod szkłem i podkładanych folią.

Stan badań

Po raz pierwszy ołtarz spotkał się z zainteresowaniem badaczy w 1903 r. podczas posiedzeń Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej². Na jednym z nich, 10 lipca, Odrzywolski wspominał o potrzebie przeprowadzenia konserwacji niewielkiego ołtarza z fary bieckiej, opisując zarazem technikę jego wykonania: „(...) ornamenty i figury malowane są na szkłe (*eglomise*), tło ich podkładane złotą nędzą”³. Postulował przy tym przewiezienie nastawy do Krakowa i poddanie jej zabiegom konserwatorskim. Kiedy 25 września 1903 r. ołtarz zaprezentowany został członkom Grona, Sławomir Odrzywolski i Tadeusz Stryjeński sugerowali jego pochodzenie z kręgu wpływów weneckich, a Zygmunt Hendel określił go jako „robotę flamandzką”⁴.

Z 18 lipca 1904 r. pochodzi sprawozdanie finansowe z „subwencji krajowej za r. 1903” skierowane przez Grono Konserwatorów Galicji Zachodniej do Wysokiego Wydziału Krajowego we Lwowie. W dokumencie tym pod numerem 8 zapisano: „Przeniesienie ołtarzyka szklanego z kościoła parafialnego w Bieczu (kwit p. Zajdzikowskiego szklarza) 37.00”⁵.

Przed 1950 r. kustosz MNK Kazimierz Buczkowski sporządził kartę inwentaryzacyjną ołtarza⁶, w której zamieścił krótką bibliografię, opis dzieła i wzmiankę o jego konserwacji w latach 1936–1938. Buczkowski przytoczył tu również inskrypcję umieszczoną na blaszce umocowanej z tyłu ołtarza, informującą o dacie i miejscu wykonania dzieła oraz o jego twórcy: „1617 /JOANNES [?] SCHWEID... [?] /zu Breslau M /ein glashentler /gemacht”⁷.

² Z *protokołów posiedzeń Grona*, „Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej” (dalej: „Teka Grona...”), t. II, 1906, s. 411.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, s. 412.

⁵ Archiwum Narodowe w Krakowie, „Sprawozdanie finansowe z użycia subwencji krajowej za r. 1903”, sygn. GK-15, L. 576, s. 513–515.

⁶ Karta inwentaryzacyjna MNK, nr MNK N.I. 76 828. Wpis w Inwentarzu Głównym MNK pod tym numerem brzmi następująco: „Przemysł artystyczny. Ołtarzyk egломisé. Zestawiony z szybek płaskich, wklęsłych i wypukłych ozdób. malowidłami pod szkłem (egломisé). Składa się z 2 kompartymentów oraz szczytu. Zachowana dekoracja pilastrów (klęczące anioły), podstawy fryzu z wyobrażeniem 12 apostołów. Środek: obraz Chrystusa, szczyt: Apostołowie adorujący Hostię”. W rubryce odnoszącej się do sposobu nabycia dzieła zaznaczono: „Pochodzi z fary w Bieczu”.

⁷ Inskrypcję odkrył podczas renowacji w latach 1936–1938 Jerzy Gedl, cyt. za: K. Buczkowski, *Ołtarzyk egломise w Muzeum Narodowym w Krakowie*, „Ochrona Zabytków”, R. III, 1950, s. 156.

W 1950 r. Kazimierz Buczkowski opublikował artykuł stanowiący *de facto* pierwszą monografię obiektu⁸. Opisał w nim nastawę, odczytał towarzyszące przedstawieniom napisy i nakreślił krótką historię zabytku oraz samej techniki jego wykonania. Zasugerował, że w pustym polu kondygnacji dolnej znajdować się mogła scena Ukrzyżowania, na co miałyby wskazywać treści okalających niszę napisów oraz flankujący nieistniejące przedstawienie motyw adoracji aniołów. Jako dzieła pokrewne technice ołtarza wymienił egglomizowaną szkatułkę „w Muzeum wrocławskim (...) przypuszczalnie z XVI w. z przedstawieniem Zbawiciela i 12 Apostołów”⁹ oraz poliptyk z Utrechtu „złożony z trzech rzędów po 5 tafelek”¹⁰. Wyraźnie jednak podkreślał oryginalność zarówno formy, jak i rozmiarów ołtarza bieckiego, co zaakcentował później w pracy z 1958 r., poświęconej wyrobom ze szkła na ziemiach polskich¹¹. Pięć lat wcześniej, w 1953, Buczkowski zaprezentował ołtarz na wystawie w MNK, zatytułowanej „Szkła dawne i współczesne”¹².

W 1982 r. Tadeusz Ślawski poświęcił ołtarzowi krótką wzmiankę w artykule dotyczącym problemów konserwatorskich Biecza¹³. Dwa lata później znane wcześniej informacje o ołtarzu powtórzył w książce Jan Samek¹⁴. W 1985 w materiałach z sesji naukowej poświęconej szkłu artystycznemu w Polsce dzieło było wzmiankowane jako przykład siedemnastowiecznego wyrobu rzemiosła śląskiego¹⁵. W 1996 powstała karta muzealna ołtarza autorstwa Alicji Kilijańskiej oraz konserwatorski opis stanu zachowania nastawy, sporządzony przez Annę Pusoską¹⁶.

W 2001 r. w katalogu towarzyszącym wystawie „Op Netherlandese Manier. Inspiracje niderlandzkie w sztuce śląskiej XV–XVIII w.,” zorganizowanej przez Muzeum Miedzi w Legnicy oraz tamtejsze Diecezjalne Muzeum Śląskiej Sztuki Sakralnej, ukazała się nota dzieła, opracowana przez Piotra Oszczanowskiego¹⁷. Autor poza przypomnie-

⁸ *Ibidem*, s. 153–158.

⁹ *Ibidem*, s. 156.

¹⁰ *Ibidem*, s. 157. Niestety, Buczkowski nie precyzuje w swoim artykule ani pochodzenia, ani miejsca przechowywania owego ołtarza z Utrechtu. Można przypuszczać, że miał na myśli południowo-niderlandzki ołtarz z 1545, pochodzący z klasztoru Huissen (k. Nimwegen), obecnie w zbiorach Erzbischöfliche Museum w Utrechcie; więcej zob. H. W. Keiser, *Die deutsche Hinterglasmalerei*, München 1937, s. 19.

¹¹ K. Buczkowski, *Dawne szkła artystyczne w Polsce*, Kraków 1958, s. 55.

¹² A. Kopff, *Sprawozdanie z działalności Muzeum Narodowego z roku 1953*, „Rozprawy i Sprawozdania za rok 1953”, Muzeum Narodowe w Krakowie, t. III, Wrocław – Kraków 1957, s. 247–250, ryc. 9.

¹³ T. Ślawski, *Z zagadnień konserwatorskich Biecza i najbliższej okolicy* [w:] *Teka konserwatorska. Polska południowo-wschodnia*, Rzeszów 1982, s. 56.

¹⁴ J. Samek, *Polskie rzemiosło artystyczne. Czasy nowożytne*, Warszawa 1984, s. 178–179.

¹⁵ P. Chrzanowska, *Kolekcje szkła śląskiego w zbiorach muzeów polskich* [w:] *Z dziejów szkła artystycznego w Polsce. Wybór materiałów z sesji naukowej zorganizowanej w 1980 roku przez Muzeum Okręgowe w Jeleniej Górze*, Jelenia Góra 1985, s. 36–37.

¹⁶ A. Pusoska, *Ołtarzyk MNK IV-Mal-286*, mnps.

¹⁷ P. Oszczanowski, *Anonimowy artysta wrocławski (Johann Schneider? lub Daniel Schneider?). Ołtarzyk egłomise, 1617 r.* [w:] *Op Netherlandese Manier. Inspiracje niderlandzkie w sztuce śląskiej XV–XVIII w. Katalog wystawy Muzeum Miedzi w Legnicy*, Legnica 2001, s. 89–90.

niem poczynionych już wcześniej ustaleń wskazał graficzne wzory dla poszczególnych przedstawień figuralnych ołtarza. Uznał, że wizerunki kolegium apostołskiego, przedstawienie Męża Boleści i modlących się aniołów powstały na podstawie niderlandzkich miedziorytów autorstwa Antona (lub Hieronima) Wierixa według rysunków Maertena de Vosa. Niejako na marginesie Oszczanowski zestawiał przykłady innych dzieł śląskich, przy dekoracji których skorzystano z wizerunków apostołów wykonanych według rysunków de Vosa¹⁸. Ponadto, wychodząc od nazwiska twórcy opublikowanego przez Buczkowskiego (Joannes [?] Schweid... [?]), Oszczanowski zauważył, że źródła archiwalne notują w latach 1611–1618 we Wrocławiu Daniela Schneidera, określanego jako „Maler, Glasmaler, Amalier und Glashändler in Breslau”, i na tej podstawie wysunął hipotezę, iż twórcą bieckiego ołtarza mógł być Daniel Schneider lub spokrewniony z nim Johann Schneider.

Swoje teorie na temat autorstwa egglomizowanego dzieła z Bieczu, jak również wykaz grafik, z których skorzystano przy wykonywaniu dekoracji ołtarza, Oszczanowski powtórzył w 2003 r. w aneksie umieszczonym na końcu artykułu Bożeny Steinborn *O pomocniczej roli rycin niderlandzkich*¹⁹.

W 2003 r. badacz niemiecki Ulrich Junker, poproszony o konsultację przez Pracownię Konserwacji Rzemiosła MNK, odczytał napis z blaszki na zaplecku ołtarza i sprostował odczyt Buczkowskiego. Zdaniem Junkera brzmi on: „1611 /IOANNES [?] SCHWEID... [?] /zu Breslau M /ein glashenttler /gemacht“, a nie: „1617 //IOANNES [?] SCHWEID... [?] /zu Breslau M /ein glashentler /gemacht“²⁰.

W 2006 r. ołtarz był wzmiankowany w referacie dotyczącym dzieł malowanych pod szkłem w zbiorach MNK przez M. Laskowską podczas konferencji naukowej „Das Bild ist ein Zauberbild“, zorganizowanej przez Schlossmuseum des Marktes Murnau²¹. W tym samym roku podczas VI sesji naukowej poświęconej rzemiosłu artystycznemu, zorganizowanej przez Oddział Warszawski Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Laskowska zaprezentowała referat *Eglomizowany ołtarz z kościoła farnego w Bieczu*.

W lutym 2010 r. płytką z zaplecka ołtarza sfotografowana została przez Piotra Frączka z Laboratorium Analiz i Nieniszczących Badań Obiektów Zabytkowych MNK. W wyniku ponownego odczytania zapisu powrócono do 1617 r. jako czasu powstania dzieła, natomiast sygnaturę rozczytano jako podpis Daniela Schneidera²², potwierdzając w ten sposób atrybucję Oszczanowskiego z 2001 r.

¹⁸ P. Oszczanowski wymienił tu: malowidła Friedricha Lochnera na emporze w kościele zamkowym w Oleśnicy z 1607; polichromię Hieronima Mł. Beinhardta w kruchcie kościoła pw. św. Elżbiety we Wrocławiu; dekorację ambony z 1610 w kościele pw. św. Piotra i Pawła w Szklarach Górnych oraz skrzydła ołtarza z 1595 w kościele w Kondratowie.

¹⁹ B. Steinborn, P. Oszczanowski, *Aneks. Spis rycin użytych w obrazach śląskich od XVI do połowy XVII wieku*, opublikowany przy artykule B. Steinborn, *O pomocniczej roli rycin niderlandzkich* [w:] *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych*, red. M. Kapustka, A. Koziół, P. Oszczanowski, Wrocław 2003, s. 75; nr 209.

²⁰ Informację tę zawdzięczam A. Pusoskiej.

²¹ M. Laskowska, *Die Hinterglasmalereien in den Sammlungen des Nationalmuseums in Krakau*, mnps.

²² Informację tę zawdzięczam A. Pusoskiej.

W 2011 r. na seminarium w Nysie „Podstawy współczesnej restauracji witraży” Sławomir Oleszczuk przedstawił w zarysie złożoność procesu konserwacji, której poddany został biecki ołtarz²³.

Opis ołtarza sprzed konserwacji dokonanej w latach 2007–2012

Ołtarz o wysokości 1,49 m, szerokości 0,84 m i głębokości 0,26 m, został wykonany techniką witrażowniczą, ze szklanych płytek ozdobionych techniką eglomizacji, połączonych łożem i umocowanych na drewnianej konstrukcji.

Retabulum złożone jest z cokołu, na którym wspiera się kondygnacja w formie ediculi oraz zwieńczenie.

Cokół ołtarza składa się z pięciu pasów dekoracji: pierwszy (licząc od dołu), wtórny, pozbawiony został dekoracji, a pod szklane płytki podłożono miedziane lub mosiężne blaszki; drugi wypełniają płytki ozdobione złotymi napisami²⁴, stanowiącymi część modlitwy *Credo*²⁵; trzeci składa się z wklęsłych tafli szklanych ozdobionych wizerunkami sześciu apostołów oraz sceną wyobrażającą pelikana z trójką młodych piskląt w gnieździe; czwarty – z płytek dekorowanych imionami poszczególnych apostołów; piąty, wtórny, tworzą niewielkie, wygięte płytki podkładane folią metalową lub mosiężną. Ponad cokołem, wokół prostokątnej wnęki, podklejonej wtórnie folią metalową i przesłoniętej wtórnie szklaną taflą, symetrycznie zakomponowane zostały pasy dekoracji złożone z wizerunków modlących się aniołów (pas pierwszy), wklęsłych nisz wypełnionych geometrycznym ornamentem (pas drugi) oraz uszaków o fantazyjnym wykroju, pokrytych ornamentem geometrycznym i imitacją kaboszonów. W rozglifieniach centralnie umieszczonej wnęki znajduje się napis łaciński „QUO/D/ENIM MORTUS EST PECCATO MORTUS EST SEML. RO = VI”, zaczerpnięty z listu św. Pawła do Rzymian (Rom. 6,10). Napis ten dopełniają cytaty znajdujące się między wizerunkami aniołów: „ET DOLORES NOSTROS IPSE PORTAVIT” (Iz 53,4) oraz „IMOLANDUS EST QVIA IPSAE VOLVIT” (Iz 53,7)²⁶.

Kondygnację tę wieńczy belkowanie. Pierwsze trzy poziomy belkowania składają się ze szklanych płytek, z których tylko środkowy, oryginalny, zdobi dwubarwna dekoracja z motywem sznurowym. Powyżej, na fryzie, znajdują się przedstawienia sześciu apostołów (od frontu) i wizerunki pelikana (po bokach ołtarza). Usytuowany wyżej gzyms składa się z dwóch rzędów płytek, z których dolne wypełnione są imionami apostołów.

Na belkowaniu wspiera się zwieńczenie, składające się z prostokątnej wnęki umieszczonej centralnie oraz ujmujących ją po bokach półkolumn i spływów wolutowych. Cen-

²³ A. Łaskowski, *Seminarium „Podstawy współczesnej restauracji witraży*, „Ochrona Zabytków”, 2010, nr 1–4, s. 304.

²⁴ Liternictwo napisów jest poprawne i kształtne, wykonane z pewnością przez kaligrafa. Inskrypcje zostały napisane kapitalą w języku łacińskim.

²⁵ W wyniku konserwacji przedwojennych zmieniony został w kilku miejscach układ płytek, tak że wizerunkom apostołów przyporządkowane zostały mylnie nieodpowiadające im fragmenty tekstu *Credo* (dotyczy to wizerunków św. Jana, Mateusza, Judy Tadeusza i Macieja).

²⁶ K. Buczkowski, *Ołtarzyk eglomise...*, *op. cit.*, s. 154.

tralnie umieszczona tafla, otoczona mniejszymi płytkami z ornamentem zygzakowym, ozdobiona jest wizerunkiem Chrystusa – Męża Bolesci. Kompozycję tę flankują wypukłe płytki, ozdobione umieszczonym na geometrycznym tle motywem kolumny pokrytej kaboszonami. Imitacją szlachetnych kamieni pokryte są także oryginalnie zachowane fragmenty flankujących całość tej kondygnacji wolut. Belkowanie utworzone zostało z płytek ozdobionych wzorem geometrycznym. Całość wieńczy fantazyjny szczyt, składający się z dziewięciu poziomów: w dolnej partii widnieje scena adoracji hostii: para aniołów kłęczy po bokach wokół ołtarza, na którym w otoczeniu świec wyeksponowany został Najświętszy Sakrament.

Gzmysy belkowań zdobią dodatkowo ołowiane nawisy o łezkowatym kształcie.

Ornamenty wykorzystane w dekoracji ołtarza bieckiego podkreślają jego kształt, często pełniąc rolę ram dla właściwych kompozycji, a zarazem zwracają uwagę na tektonikę nastawy, np. sugerując masowność kolumn okutych szlachetnymi kamieniami. Niezwykle istotna przy rozmieszczeniu ornamentów była zasada *horror vacui*, czyli pokrycie całego dzieła mnogością wzorów o różnych kształtach i układach. Do dekoracji wykorzystane zostały zarówno ornamenty geometryczne (meander, fryz ząbkowy, rybia łuska), jak i abstrakcyjne, oparte na motywie fantazyjnej wstęgi, rollwerku czy ornamentu sznurowego. Nie brak też dekoracji roślinnych: kwiatów z listkami czy wici roślinnej. Artysta próbował również oddać w płaszczyźnie szklanych płytek belkowanie doryckie z rytmicznie powtarzającymi się tryglifami. Ciekawym zabiegiem znoszącym płaskość przedstawień są eksperymenty z perspektywą: posadzka w scenie umieszczonej w górnej kondygnacji dzięki swemu ułożeniu sugeruje głębię, a układ szachownicy wypełniającej nisze potęguje efekt ich wkłębłości; w perspektywie ukazane zostały również kaboszony. Z drugiej strony jednak złote tła podkreślają nierealność przestrzeni.

Kolorystyka ołtarza jest harmonijna i zrównoważona. Mimo wielu barw użytych przy ozdobie nastawy całość jest utrzymana w tonacji o złotawym odcieniu, co wynika po części z samej techniki egglomizacji. Przeciwwagę dla niej stanowią obramienia przedstawień zdobione ornamentem składającym się z czarnych i srebrnych trójkątów lub rombów. Ponadto efekt kolorystyczny dopełniają podmalowywane czerwonym i zielonym kolorem wyobrażenia figuralne (np. szaty apostołów oraz aniołów) i niektóre ornamenty.

Problem konserwacji ołtarza bieckiego

Konserwacja ołtarza w latach 1903–1938

Być może pierwsze prace konserwatorskie przy ołtarzu przeprowadzone zostały przez Teodora Zajdzikowskiego (1840–1907), właściciela pracowni witrażowej, który współpracował z Tadeuszem Stryjeńskim przy pracach restauracyjnych w kościele Mariackim w Krakowie w latach 1883–1887²⁷. Pewne jest, że Zajdzikowski przywiózł ołtarz do Kra-

²⁷ T. Zajdzikowski w ogłoszeniu prasowym zamieszczonym w *Kalendarzu Krakowskim Józefa Czecha* na 1890 r. reklamował się następująco: „Podjmuje się robót szklarskich jako to: Okien kościelnych ze szkła czystego, kolorowego i katedralnego, oraz na żądanie malowania w deseń na szkle (witraże). Przerabia starożytne witraże”, cyt za: D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *Teodor Andrzej Zajdzikowski (1840–1907). Pionier krakowskich witrażowników*, „Rocznik Krakowski”, T. LXIX, Kraków 2003, s. 155.

kowa na polecenie Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, o czym świadczy wzmiankowany w sprawozdaniach Grona kwit na 37 koron²⁸.

Udokumentowane prace konserwatorskie nastawy przeprowadzone zostały w latach 1936–1938 przez Jerzego Gedla, którego wspomagali merytorycznie członek Towarzystwa Przyjaciół Muzeum Narodowego w Krakowie dr Władysław Skórczewski²⁹ oraz kustosz Muzeum Kazimierz Buczkowski. Odrestaurowanie polegało m.in. – jak wspomina w swoim artykule z lat 50. Buczkowski – „(...) na uzupełnieniu poszczególnych szybek innymi zamówionymi specjalnie w hucie i podkładaniu zniszczonych miejsc jednolitymi zharmonizowanymi płaszczyznami folii i blaszki, tak jednak, aby można odróżnić łatwo pierwotne części”³⁰. Badania Pusoskiej, przeprowadzone w latach 90. XX w., wykazały dodatkowo następujące zmiany w oryginalnej strukturze dzieła (powstałe w wyniku ingerencji Gedla): wprowadzenie blaszanych pasów obramiających całość nastawy; całkowite przeołowienie; przestawienie szybek; podłożenie płytek nowymi blaszkami miedzianymi, wtórne podklejenie szybek folią srebrną, aluminiową, złotą i staniolem, a nawet papierową taśmą; sklejenie połamanych płytek kitem oraz klejem; uzupełnienie ubytków płytek dociętymi kawałkami szkła oraz retuszowanie dekoracji wykonane białą emalią³¹.

Stan zachowania przed konserwacją przeprowadzonej w latach 2007–2012

Ołtarz znajdował się w stanie wymagającym niezwłocznej konserwacji. Zarówno konstrukcja (silnie nadwerężona w miejscu połączenia kondygnacji), jak i dekoracja silnie ucierpiały na skutek działania czynników mechanicznych i chemicznych. Jak wykazały badania Pusoskiej³², drewniane elementy konstrukcji (oprócz tylnej ściany zwieńczenia) były oryginalne, podobnie jak dekorowane szkło, które w 70% pochodziło z czasów powstania nastawy, natomiast ołów w 100% był wtórny. Kilka szklanych płytek było połamanych; zdarzało się że ich układ nie odpowiadał pierwotnemu. Oryginalna dekoracja płytek była w znacznym stopniu uszkodzona; występowały zarówno ubytki, odspojenia i przetarcia, jak i zaplamienia. Całe retabulum pokryte było warstwą brudu i kurzu.

Dane historyczne dotyczące ołtarza

Ołtarz wedle zapisu na blaszce umieszczonej na zaplecku nastawy został wykonany we Wrocławiu w 1617 r. przez Daniela Schneidera, handlarza szkłem.

²⁸ Archiwum Narodowe w Krakowie, „Sprawozdanie finansowe z użycia subwencji krajowej za r. 1903”, sygn. GK-15, L. 576, s. 513–515.

²⁹ W. Skórczewski wielokrotnie współpracował z K. Buczkowskim, m.in. byli autorami publikacji: W. Skórczewski, K. Buczkowski, *Krakowskie szkła gabinetowe z w. XV, XVI i XVII*, „Extrait du Bulletin de l'Academie des Sciences et des Lettres”, Cracovie 1935, s. 153–155; *idem*, *Dawne polskie szkła malowane*, Warszawa 1956.

³⁰ K. Buczkowski, *Ołtarzyk egłomise...*, *op. cit.*, s. 153.

³¹ A. Pusoska, *op. cit.*, s. 1–11.

³² *Ibidem*.

W wizytacji biskupiej z 1767 r. zachował się następujący opis wyposażenia kaplicy Sułowskich: „W Ołtarzu in parte poźłoconym, in parte malowanym iest Obraz Depositionis Christi Domini de Cruce. Włoska sztuka duża. Na nim iest Ołtarzyk na Szkle malowany Resurrectionis Domini et Sanctorum Apostolorum nadpsuty”³³. Jako „kaplica panów Sułowskich”³⁴ w 1602 r. została określona w wizytacji biskupa krakowskiego Bernarda Maciejowskiego druga kaplica w nawie południowej, licząc od strony prezbiterium. W tym samym dokumencie odnotowano kolejną (pierwsza miała miejsce w 1601³⁵) donację rodziny Sułowskich na tę kaplicę w kwocie 100 florenów. Prawdopodobnie od tego roku w ołtarzu kaplicy znajdował się włoski obraz *Zdjęcie z krzyża*. Wcześniejsze źródła podają, że w 1580 r. erylowano tam ołtarz Rozesłania Apostołów i złożone zostały relikwie śś. Fabiana i Sebastiana. Kolejna wizytacja, z 1618, informuje o następnej fundacji Sułowskich – Krzysztof Sułowski zamówił do kaplicy ołtarz św. Sebastiana, wykonany w 1616. W ołtarzu tym umieszczony został obraz *Zdjęcia z krzyża*³⁶, a jego predellę ozdobił obraz z przedstawieniem *Drogi na Golgotę*, namalowany według medziorytu Johanna Sadelera, wzorowanego na rysunku Maertena de Vosa z 1582 r. Predella ta warsztatowo łączona jest z kręgiem gdańskich malarzy z początku XVII w.³⁷

Na tym właśnie ołtarzu stał egglomizowany ołtarz w 1767 r. Dwa lata później obraz *Zdjęcie z krzyża* został umieszczony w ołtarzu głównym kościoła, natomiast krucyfiks z nastawy głównej przeniesiono do ołtarza z kaplicy Sułowskich. Być może w tym samym czasie przedstawiono ołtarze: z kaplicy Sułowskich przeniesiono nastawę do kaplicy Krawców (zwanej również Kromerowską), natomiast ołtarz z kaplicy Krawców umieszczono w kaplicy Sułowskich. W inwentarzu kościoła z 1769 r., który sporządzony został przy przejmowaniu przez ks. Józefa Bętkowskiego probostwa po ks. Janie Domańskim, zanotowano: „Altare maius (...) in se pictum imaginem elegantem, Depositionis de Cruce Christi Domini ex capella Sułosciana translata”. Być może już wtedy „nadpsuty” egglomizowany ołtarz został usunięty z kaplicy. Mógł być przeniesiony do tzw. Oratorium Św. Jadwigi (które służyło jako lamus) lub wyniesiony z fary. Jego usunięcie mogło mieć jednak miejsce dopiero za probostwa Józefa Bętkowskiego, który poczynił wiele zmian w wyposażeniu fary. Na przykład w inwentarzu

³³ Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie, *Acta Visitationis Archidiaconatus Cracoviensis...*, sygn. AV 49, s. 237.

³⁴ Krzysztof Sułowski herbu Strzemię ze Sławęcina był bratem Piotra, sędziego grodzkiego bieckiego; zob. szerzej: T. Kruszevska-Michałowska, *Kłopoty rodzinne Marcina Kromera* [w:] *Biecz. Studia historyczne*, red. R. Kaleta, Wrocław – Warszawa – Kraków 1963, s. 330. W farze bieckiej znajduje się pomnik nagrobny Piotra Sułowskiego.

³⁵ F. Bujak, *Materyały do historii miasta Biecza 1361–1632*, Kraków 1914, nr 47, s. 152, poz. 363 (30 marca 1601 r.): „Wobec rady miejskiej bierze na wyderkaf Michał Ziętek, kuśnierz, kwotę 125 złp., ofiarowaną przez Krzysztofa Sułowskiego ze Sławęcina na kaplicę drugą od strony południowej kościoła farnego, zobowiązując się płacić 10 złp. rocznego czynszu na rzecz kapłana opiekującego się tą kaplicą”.

³⁶ T. Ślawnski, *Droga obrazu „Oplakiwanie” w kościele parafialnym w Bieczu z kaplicy Sułowskich do wielkiego ołtarza* [w:] *Obraz włoski „Oplakiwanie” z XVI wieku w kościele parafialnym w Bieczu*, Biecz 1998, s. 33.

³⁷ M. Otto, *Pierwzór graficzny trzech przedstawień „Drogi na Golgotę”*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1960, t. XXII, s. 192, 194; autorka wskazuje na duże podobieństwo malowanej predelli bieckiej do obrazu *Bunt Absalona* w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

kościół z 1778 r. wzmiankowana jest kwota 100 zł wydana przez Bętkowskiego na prace konserwatorskie w kościele („...ołtarzów y stallów reparacja y przestawiania...”) ³⁸.

Późniejsze materiały źródłowe dotyczące bieckiej fary nie zawierają już żadnej informacji o omawianej nastawie. Nie wspomina o niej nawet w drobiazgowym opisie inwentaryzacyjnym Stanisław Tomkowicz, który opisał biecką farę w 1891 r. ³⁹ Dopiero Sławomir Odrzywolski, architekt odpowiedzialny za restaurację kościoła farnego w Bieczu w latach 1891–1900 ⁴⁰, odnalazł ołtarz i nadzorował przywóz jego w 1903 do Krakowa ⁴¹.

25 września 1903 r. na posiedzeniu Grona postanowiono na wniosek Tomkowicza zamówić fotografię ołtarza dla celów badawczych; zanotowano też, że „(...) co do dalszej jego restauracji lub konserwacji, zastrzega sobie prawo i głos p. Stryjeński jako konserwator tego okręgu, z którego ten ołtarzyk pochodzi” ⁴².

W 1913 r. ołtarz znalazł się w zbiorach MNK ⁴³. W latach 1936–1938 poddany został pracom konserwatorskim przeprowadzonym przez Jerzego Gedla ⁴⁴, który – zakończywszy prace 30 kwietnia 1938 r. – otrzymał za nie wynagrodzenie w wysokości 1000 zł polskich ⁴⁵. Prawdopodobnie sprzed podjęcia prac konserwatorskich w 1936 r. pochodzą

³⁸ T. Ślawnski, *Droga obrazu „Opłakiwanie”...*, *op. cit.*, s. 42–43.

³⁹ „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce” (dalej: „Sprawozdania Komisji...”), t. IV, 1891, s. LXXXVI–LXXXIX.

⁴⁰ Por. J. Frycz, *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795–1918*, Warszawa 1975, s. 238.

⁴¹ „Teki Grona...”, t. II, 1906, s. 411. Przewożenie dzieł z Biecza do Krakowa nie było jednostkowym przypadkiem w jego działalności konserwatorskiej. W 1887 r. Odrzywolski pisał: „Lichtarze i epitafia jakie będą do restauracji w Bieczu najlepiej będzie niezwłocznie zapakować i posłać do Krakowa, gdyż tu jedynie będzie uważana robota restauracyjna toczyć z należytą czujnością”, zob. Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie, Oddział Rękopisów (Biblioteka Czartoryskich), *Spuścizna rękopiśmienna po Stanisławie Tomkowiczu*, sygn. MNK 609, list Sławomira Odrzywolskiego do Stanisława Tomkowicza z dnia 3 IV 1887 r. Odrzywolski czuwał nad całością restauracji kościoła w Bieczu, a o skali prac świadczy list księdza Leona Pastora z 13 kwietnia 1904 r. skierowany do Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej: „Od kilku lat znajduje się w depozycie Świątyni Grona reszta subwencji sejmowej, przeznaczonej na restaurację kościoła w Bieczu, w kwocie 2000 k. Ponieważ w tym roku kończą restaurację kościoła – obecnie zaś restauruje się 8 ołtarzów kaplicowych – stale pod chórem – ołtarz św. Stanisława – kładzie się nową posadzkę w prezbiterium – urządza się zakrytą i t.d. co poświadczyć może W. Pan Radca Odrzywolski, który temi robotami kieruje – przeto podpisany komitet uprasza uprzejmie – o jak najrychlejsze przesłanie tej kwoty na ręce podpisanego”, Archiwum Narodowe w Krakowie, nr inw. GK-15, L. 72/l.p.

⁴² „Teki Grona...”, t. II, 1906, s., s. 412–413.

⁴³ Nr inw. z 1913: NI 76.828; obecny nr inw.: MNK IV-Mal-286. Niestety nie wiadomo, jaki był los ołtarza w latach 1903–1913.

⁴⁴ MNK przed drugą wojną światową nie miało własnych pracowni konserwatorskich. Prace nad ołtarzem prowadzone być musiały prawdopodobnie w pracowniach ASP w Krakowie. Kwerenda w Archiwum ASP nie wykazała żadnej informacji o ołtarzu ani o konserwatorze Jerzym Gedlu. W latach 1936–1938 Gedl nie jest również notowany jako osoba w jakikolwiek sposób związana z uczelnią.

⁴⁵ Napis na środkowej desce z tyłu ołtarzyka: „Restaurowano w roku 1936–38 przez Jerzego barona de [nieczytelne] Gedla w Krakowie za czasów Dyrektora Muzeum Narodowego prof. Feliksa Kopy i kustoszów Kwiatkowskiego i Buczkowskiego za cenę 1000 zł pl Kraków 30 kwietnia 1938” (cyt. za kartą inwentarzową autorstwa A. Kilijańskiej z 1996).

pierwsze zdjęcia nastawy⁴⁶, gdyż na fotografiach widoczne są poważne uszkodzenia, których trudno dopatrzeć się obecnie. W latach 2008–2012 ołtarz poddany został konserwacji.

Ołtarz w dalszym ciągu znajduje się w zbiorach MNK, w Dziale Rzemiosła Artystycznego.

Technika

Dziewiętnastowieczne pojęcie „eglomizacja”. Wcześniejsza terminologia oznaczająca malarstwo pod szkłem oraz klasyfikacja współczesna

Pojęcie „eglomizacja” (*egломis *) wywodzi się od nazwiska paryskiego rysownika i handlarza ramami Jeana Baptiste’a Glomy’ego (zm. 1786), który na nowo wskrzesił tę technikę, popularyzując ją w sztuce dekoracyjnej⁴⁷. Według innych źródeł pierwszeństwo ponownego stosowania tej metody (w tym wypadku przy zdobieniu lustrzanych obramień) miało należeć do paryskiego zbieracza i rytownika P.J. Mariette⁴⁸. Sam termin został spopularyzowany po 1825 r. przez Garranda, handlarza dziełami sztuki z Lyonu⁴⁹.

W średniowieczu ten sposób dekoracji określano pojęciem *Musirung oder griechische Arbeit*⁵⁰. W szesnastowiecznych  ród lach na określenie szeroko pojętej techniki malarstwa pod szkłem powszechnie używano terminów: *Amolieren*, *Amulieren*, *Gamalieren* (w 1532 r. nazwy te pojawiają się m.in. w księgach rachunkowych Norymbergi⁵¹). Precyzyjniej wyjaśniono pojęcie w początkach XVII w., mianowicie jedynie termin *Amalieren* odnosił się do rytowania w złotej folii przyklejonej na szkle. W 1625 r. Jacobus Bornitius w dziele *Tractatus politicus* objaśnił pojęcie *Amalieren* jako rodzaj malarstwa, w którym w wyz conym szkle rytuje się wzory sztyftem, dodając, że „wymaga to pewnej, nietrzęszącej się ręki”. Daniel Fr schl (twórca inwentarza praskiej kunstkamery za czasów cesarza Rudolfa II) rozr dził w początkach XVII w. pojęcia *Amalieren* i *Hinterglasmalen*⁵². Matth us Merian w 1641 r. określił *Amalieren* jako rodzaj malowania na szkle, przy którym używa się mastiksu, terpentyny i innych farb bez utrwalenia przez wypalenie. Powstałe dzieła s lują do ozdoby ko ci w, pa c w, ratuszy, domów cechowych i prywatnych mieszkań, a są to najczęściej – jak skrupulatnie wymienia Merian – „historie, emblematy,

⁴⁶ Zdjęcia z czasów konserwacji zostały wywołane po II wojnie  wiatowej. Odbitki wykona  Pracownia Fotograficzna MNK.

⁴⁷ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. S. Kozakiewicz, Warszawa 1976, s. 121.

⁴⁸ F.L. Schott, „Eglomisé” – *Technik und Konservierung*, „Restauro”, vol. 94, 1988, nr 1–4, s. 10.

⁴⁹ *Glanzlichter. Die Kunst der Hinterglasmalerei*, Schweizerisches Forschungszentrum zur Glasmalerei Romont, Romont 2000, s. 173.

⁵⁰ E. Cizhak, *Schlesische Gläser. Eine Studie über die schlesische Glasindustrie früher Zeit nebst einem beschreibenden Katalog der Gl sersammlung des Museums schlesischer Altertümer zu Breslau*, Breslau 1891, s. 116.

⁵¹ Norymberski pisarz miejski Christoph Scheurl zanotowa  w 1532 r. w księgach d wnik w: „(...) di 4 wappen gamalirt wi di wappenstein lies mir Augustin Hirschvogl zu freuntschaft umb 2½ fl⁶. Wi cej o historii terminu *Amalieren* zob. *Glanzlichter. Die Kunst der Hinterglasmalerei...*, op. cit., s. 171 i n.

⁵² *Farbige Kostbarkeiten aus Glas. Kabinetst cke der Zürcher Hinterglasmalerei 1600–1650*, red. H. Lanz, L. Seelig, München – Zürich 1999, s. 200.

godła, ozdoby itp.”⁵³. W drugiej ćwierci XVII w. pojawiło się pojęcie *Emaillieren* (*Amalierung*) na określenie malarstwa pod szkłem wykonywanego w kilku warstwach: dekoracja powstaje przez rytowanie w naklejonym płątku metalu lub w naniesionym na taflę proszku metalicznym, całość prac natomiast wieńczy pokrycie dzieła farbą lustrzaną (barwnym lakierem nadającym powierzchni malarskiej metaliczny połysk i świetlistość)⁵⁴.

Artyści eglomizatorzy określani byli przez współczesnych w bardzo różny sposób. Najślynniejszy malarz pod szkłem około 1600 r., Hans Jakob Sprüngli (ok. 1559–1637), spotykany jest w źródłach w 1609 jako *Ammulierer*, sam zaś Sprüngli podpisał się w 1595 jako *Auralist Vnnd Glasmaler*. Pośród artystów zrzeszonych w cechu malarzy we Wrocławiu Daniel Schneider, odnotowany w 1618 r., określany był m.in. mianem *Amalierer*⁵⁵. Z pewnością również termin *Glasmaler*, tak częsty w źródłach nowożytnych, mógł być używany w stosunku do mistrzów eglomizacji (pojęcie to było bardzo szerokie i odnosiło się również do osób prowadzących huty szklane, a nawet handlarzy szkłem)⁵⁶. Świadczyć o tym może choćby wzmianka z ksiąg cechowych o witrażowniku Christophe Kaufmannie z Winterthuru (1588–1636), który sygnował witraże gabinetowe oraz przedmioty malowane pod szkłem⁵⁷.

Dzieła eglomizowane opatrywane były natomiast w źródłach nowożytnych takimi określeniami, jak *von glas geamalierte gemeld und quadretti*, *geamalierte stuck uff glas*, *geamalierte landttafeln auf spiegelglas*, *hinder glas gemalte historien und gemeld* (pojęcia zanotowane w inwentarzu kunstkamery cesarza Rudolfa II z lat 1607–1611) czy *däfele amulierter arbeits in glas* (opisy obiektów przechowywanych w kunstkamerze jednego z książąt bawarskich z 1598)⁵⁸.

W 1719 r. Johann Melchior Cröker (czynny w Jenie i Erfurcie w pierwszym dwudziestoleciu XVIII w.) wydał podręcznik malarstwa własnego autorstwa *Der wohl anführende Mahler*, w którym podał precyzyjny opis tworzenia eglomizacji (bez nazywania samej techniki): proces zdobienia szkła rozpoczynano od malowania kolorowymi farbami wymieszanyymi z olejem spikanardowym, po czym tak przygotowany wzór pokrywany był rytowaną metalową folią⁵⁹.

W 1888 r. Ferdinand Luthmer zaproponował, by każdą dekorację pod szkłem nazwać eglomizacją, jeżeli tylko w procesie wykonania użyty został metal nie mocowany przez wypalanie. Ta anachroniczna definicja została zarzucona⁶⁰. Badacz ten zaproponował rozróżnienie mieszanych wówczas określeń: szkła *egloisirte* i *agglomerirte*. Dzieła wy-

⁵³ *Glanzlichter. Die Kunst der Hinterglasmalerei...*, op. cit., s. 169.

⁵⁴ *Farbige Kostbarkeiten aus Glas...*, op. cit., s. 201.

⁵⁵ A. Schultz, *Untersuchungen zur Geschichte der schlesischen Maler (1500–1800) verfasst im Namen des Vereins für Geschichte der bildenden Künste zu Breslau*, Breslau 1882, s. 139; E. Czihak, op. cit., s. 43.

⁵⁶ E. Czihak, op. cit., s. 41.

⁵⁷ *Glanzlichter. Die Kunst der Hinterglasmalerei...*, op. cit., s. 173.

⁵⁸ *Gemalt hinter Glas. Studioausstellung anlässlich der Restaurierung der Tischplatten aus dem Spiegelkabinett der Würzburger Residenz*, „Bayerisches Nationalmuseum Bildführer“, Bd. 13, München – Würzburg 1988, s. 10.

⁵⁹ *Glanzlichter. Die Kunst der Hinterglasmalerei...*, op. cit., s. 268.

⁶⁰ *Gemalt hinter Glas...*, op. cit., s. 10.

konane w technice *agglomerirten* utożsamił z przedmiotami wykonanymi w technice *Zwischengoldmalerei* (rytowana folia jest umieszczona między ściankami naczynia, złożonego z dwóch czasz)⁶¹. W swej publikacji, jednej z pierwszych poświęconych egglomizacji, odnalazł i przytoczył hasło z encyklopedii wydanej w Paryżu w 1789 r., określającej egglomizację jako „malarstwo na lustrze według sztuki chińskiej”⁶².

Z końca lat 80. XIX w. pochodzi artykuł Friedricha Schlie, będący monografią kilku egglomizowanych dzieł autorstwa Christopha Jamnitzera, znajdujących się wówczas w muzeum w Schwerinie. Dywagacje na temat egglomizowanych kuflów doprowadziły badacza do wyводу na temat właściwej terminologii techniki, w której wykonane zostały naczynia. Uznając nazwę *peinture églomisée* (spotykaną we francuskojęzycznej literaturze fachowej, a tłumaczonej jako pochodna starofrancuskiego określenia tej techniki), Schlie obstawał, by przedmioty wykonane w czasach nowożytnych nazywać szeroko *Hinterglasmalerei*⁶³.

W 1891 r. inny badacz szkła historycznego, Eugen von Czihak, nazwał szkła malowane farbami, a następnie podłożone metalową folią *egglomisierte* lub *agglomerierte* i jako dobry przykład tego typu dekoracji wymienił skrzyneczkę pochodzącą z kościoła w Bierutowie, przechowywaną wówczas w zbiorach wrocławskiego Museum Schlesischer Altertümer⁶⁴. Wyjaśnił również, co kryje się pod tymi definicjami: dekorację stanowi nałożona na szkło grawerowana złota folia, podmalowana w niektórych partiach farbami wodnymi lub temperą, na końcu umocniona warstwą ochronną wodnego roztworu przezroczystego pokostu. Ta metoda zdobienia znana była, jak podaje Czihak, już w średniowieczu, o czym świadczą zapisy źródłowe m.in. Teofila Prezbitera i Herakliusza. Czihak przypomniał również współczesną pojęciu egglomizacji (*verres églomisés*) niemiecką nazwę tej techniki: *Pausch-Glasmalerei*, która nie zyskała jednak popularności⁶⁵.

W okresie międzywojennym niezwykle krytyczny stosunek do szeroko pojętego malarstwa pod szkłem (w którym mieści się oczywiście egglomizacja) zaprezentował wybitny znawca szkła Gustav Pazaurek, który w 1923 r. pisał o tej technice jako o „jednym z wielu grzechów epoki biedermeieru” i sztuce zastępującej emalię (*Ersatzkunst*)⁶⁶.

Charlotte Steinbrucker, autorka hasła *Eglomisé* zamieszczonego w *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, definiowała w 1958 r. tę technikę jako metodę zdobienia szkła, która polegała na malowaniu lakami, następnie rytowaniu w warstwach nałożonych farb, a w końcu podklejeniu całości przedstawienia metalową folią (złotą, srebrną) lub pomiatym staniolem. Steinbrucker rozróżniła trzy podstawowe sposoby wykonania egglomizacji: 1) gdy na odwrocie płaskiego lub wyoblonego szkła maluje się przedstawienie i w dowol-

⁶¹ F. Luthmer, *Eglomisirte Gläser*, „Kunstgewerbeblatt”, Leipzig 1888, s. 101–107.

⁶² *Ibidem*, s. 102, 105–106.

⁶³ F. Schlie, *Aus der kunstgewerblichen Abteilung des grosherzoglichen Museums zu Schwerin*, „Kunstgewerbeblatt”, Leipzig 1888, s. 152–155.

⁶⁴ E. Czihak, *op. cit.*, s. 102.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 116.

⁶⁶ Więcej zob. *Glanzlichter. Die Kunst der Hinterglasmalerei...*, *op. cit.*, s. 168. Tam też poruszony został niezwykle interesujący problem przechodzenia malarstwa pod szkłem z pozycji sztuki dworskiej w zakres sztuki ludowej, produkowanej masowo przez wytwórców „niedzielnych”.

nych miejscach nakłada złote lub srebrne folie; 2) gdy poszczególne fragmenty przedstawienia graweruje się w folii, a następnie dodatkowo podmalowuje się wzór czarnym lub kolorowym lakierem⁶⁷; 3) gdy maluje się wprost na folii, którą potem przylepia się do szkła⁶⁸. Właściwie więc ponownie złączyła w jedno eglomizację i *Amalieren*.

W 1978 r. Silvana Pettenati włączyła eglomizowane przedstawienia, zaprezentowane na wystawie malarstwa pod szkłem w Museo Civico, w grupę *i vetri dorati graffiti e i vetri dipinti*; wcześniej w języku włoskim tego typu dekoracje na szkle funkcjonowały pod nazwą *vetri a oro con graffiti* (termin z 1908 autorstwa Pietro Toesca)⁶⁹.

W katalogu towarzyszącym wystawie „Glas, Glanz, Farbe. Vielfalt barocker Hinterglaskunst im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts”, zorganizowanej przez Schlossmuseum Murnau w 1997 r., Frieder Ryser (będący wspólnie z Brigitte Salmen kuratorem wystawy) wyróżnił trzy podstawowe techniki zdobienia na szkle: malowanie pod szkłem (*Hinterglasmalen*), eglomizację i *Amelieren*⁷⁰. Pierwszy sposób polega według niego na malowaniu wyłącznie pędzlem na odwrócie szklanej płytki. Druga metoda, opatrzona symbolem G (zgodnie z klasyfikacją technik malowania pod szkłem Rysera), operuje farbą i folią: na szklaną płytkę nakłada się warstwy malarskie, w których rytuje się wzór, a całość podkłada metalowymi foliami. *Amelieren* natomiast osiąga się przez nałożenie na szkło folii podmalowanej lub wygrawerowanej i dopiero w następnej kolejności maluje się farbami (technikę tę Ryser oznaczył w swej klasyfikacji symbolem K).

W jednej z najnowszych publikacji poświęconych malarstwu pod szkłem, zatytułowanej *Farbige Kostbarkeiten aus Glas*, podtrzymano rozróżnienie między eglomizacją a *Amalierung* (techniką identyczną z *Amalieren*), które opiera się na kolejności warstw nakładanych na szklane podłoże. Eglomizację zaliczono bezpośrednio do szerszej grupy malarstwa pod szkłem, natomiast *Amalierung* włączono do podgrupy *Hinterglasradierung* (czyli rodzaju malarstwa pod szkłem, w którym dekoracja powstaje przez rytowanie w metalowych foliach, naklejanych następnie na szkło lub przez grawerowanie w metalicznym proszku naniesionym na szklane podłoże; na koniec w obu przypadkach ryt wypełnia się kontrastującą w tonie farbą uczytelniającą wzór)⁷¹.

Najbardziej drobiazgowych uściśleń w zakresie technik zdobniczych pod szkłem dokonał w 2000 r. Frieder Ryser, który w aneksie katalogu do wystawy „Glanzlichter. Die Kunst der Hinterglasmalerei” przedstawił całościową klasyfikację malarstwa pod szkłem,

⁶⁷ Jak zauważyła C. Steinbrucker, najczęściej wyzłoczenie ogranicza się do elementów architektury lub ornamentów, natomiast części ciała wydobywa się kryjącymi naturalnymi farbami lub używając srebrnego podkładu.

⁶⁸ C. Steinbrucker, *Eglomisé* [w:] *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. IV, szp. 740 i n.; F.L. Schott, *op. cit.*, s. 14.

⁶⁹ *Gemalt hinter Glas...*, *op. cit.*, s. 10.

⁷⁰ *Glas, Glanz, Farbe. Vielfalt barocker Hinterglaskunst im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts*, Murnau 1997, s. 8–10.

⁷¹ *Farbige Kostbarkeiten aus Glas...*, *op. cit.*, s. 216–219.

popularyzowaną przezeń od 1993. Na podstawie sześciu kryteriów⁷² wydzielił siedemnaście technik opatrzonych symbolami od A po S. Jak już wcześniej wspomniano, eglomizacja opatrzona została literą G, natomiast *Amalierung* – K. Technika G charakteryzuje się – zdaniem Rysera – tym, że pierwsza warstwa malowana jest farbami lazurującymi, kładzionymi kryjąco lub transparentnie. W przypadku prześwitwania warstw spodnich zabieg ten wykorzystywano do podniesienia walorów artystycznych dzieła. Szczegóły przedstawienia oraz modelunek wydobywane są przez rytowanie w warstwach farby. Aby osiągnąć czytelność obrazu, niezbędny jest podkład z metalowych folii. Technika K, zróżnicowana dodatkowo na *Cennini-Technik* i *Amalierung*, opisana została przez Rysera w ten sposób: pierwszą warstwę tworzy naklejona na szkło metalowa folia, w której rytuje się przedstawienie. Aby uczynić wzór, rysunek podmalowuje się (w technice *Amalierung*) lub podkłada ciemnym tłem (w *Cennini-Technik*)⁷³.

Podsumowując powyższe rozważania poświęcone terminowi eglomizacji, stwierdzić można, że technika ta jest rodzajem malarstwa pod szkłem (dla ścisłości należy zaznaczyć, że podłożem może być również inny materiał transparentny, np. szylkret czy bursztyn)⁷⁴. Dekoracja powstaje przez jedno- lub wielowarstwowe nałożenie na podłoże kryjących lub transparentnych warstw farby, na które nakleja się metalową folię. Tak wykonanego zdobienia nie utrwała się przez wypalenie (stąd w klasyfikacji ogólnej *egломisé* zalicza się do malowania nietrwałego – „na zimno”⁷⁵).

Historia eglomizacji

Eglomizacja była znana już w średniowieczu, jednak największą popularność zyskała w czasach późnego renesansu.

Jednym z najstarszych zachowanych dzieł w tej technice jest zespół płytek w Qubba von Shaykh Ahmad ibn Sulayman ar Riza’i w Kairze, datowany na 1291 r.⁷⁶ Koniec XIV w. przyniósł wiele prac miniaturzystów, którzy jako podkładu do eglomizowania używali kryształu górskiego lub bursztynu. Misternie eglomizowane dzieła (relikwiarze, krucyfiksy, ołtarzyki domowe) często powstawały także w średniowiecznych włoskich warsztatach

⁷² F. Ryser sformułował zestaw sześciu pytań, które są podstawą do przyjęcia kryterium podziału technik malowania pod szkłem: 1. Co jest pierwszą warstwą nałożoną na szkło: farba olejna, lak, metal, lustrzana powłoka lub czernidło drukarskie?; 2. Czy pierwsza warstwa ma właściwości kryjące, czy też jest transparentna (nie dotyczy to warstw metalowych lub czernionych drukiem)?; 3. Czy kolejna warstwa farby jest transparentna (czy spodnia warstwa jest widoczna) i czy zabieg ten wykorzystany został przez twórcę dzieła w sposób świadomy?; 4. W jaki sposób wykonany został wstępny rozrys (przez nałożenie farb lub rytowanie w warstwie farby)?; 5. Jakim sposobem wykonano całość przedstawienia (przez nałożenie farb lub rytowanie w warstwie farby) łącznie z modelunkiem?; 6. Czy niezbędne jest użycie specjalnego podkładu, by móc odczytać przedstawienie? Więcej zob. *Glanzlichter. Die Kunst der Hinterglasmalerei...*, op. cit., s. 295 i n.

⁷³ *Ibidem*, s. 295 i n.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 167.

⁷⁵ Więcej o malowaniu na szkle „na zimno” zob. W. Nowotny, *Zdobienie szkła*, Warszawa 1964, s. 104. Najnowsze badania i ustalenia dotyczące technik dekoracji rewersyjnych na szkle zob. w niniejszym tomie: A. Pusońska, *Ołtarz pochodzący z fary pod wezwaniem Bożego Ciała w Bieczu. Opis badań i przebieg prac*.

⁷⁶ *Glanzlichter. Die Kunst der Hinterglasmalerei...*, op. cit., s. 250.

zakonnych franciszkanów i klarysek. Zapotrzebowanie na tego typu wyroby wiązało się z zyskującym na popularności nurtem prywatnej dewocji, którą wyrażano m.in. przez wystawne fundacje⁷⁷. Doszło wręcz do tego, że dzieła malowane pod szkłem w mniemaniu zwykłych ludzi były utożsamiane z przedmiotami kultu⁷⁸.

W XVI w. nadal utrzymał się prymat warsztatów włoskich w tego typu działalności. Przodowała Wenecja, która stała się głównym ośrodkiem produkcji małych kryształowych medalionów zdobionych egglomizacją, używanych jako puzderka na relikwie. Dzięki hutom szkła miasto to zmonopolizowało rynek handlu płytkami szklanymi aż po wiek XVII⁷⁹.

U schyłku XVI w. technika egglomizacji zyskała na popularności w zdobieniu wyrobów o świeckim przeznaczeniu. Modne stały się szkatułki, naczynia, obrazy o tematyce mitologicznej, a nawet meble i mapy zdobione egglomizowanymi płytkami. Nadal produkcją tego typu trudnili się głównie mistrzowie włoscy, ale coraz częściej dzieła malowane pod szkłem zaczęły powstawać w ośrodkach niemieckich (m.in. w Norymberdze działał autor tzw. *Hiszpańskiej mapy* z ok. 1580), niderlandzkich czy w warsztatach na terenie obecnej Austrii, Czech i Śląska⁸⁰. Od 3. ćwierci XVI w. dużą popularnością technika ta zaczęła się cieszyć w pomorskich cechach bursztynniczych – w Gdańsku, Słupsku i Królewcu powstawały dzieła dekorowane szklanymi płytkami oraz kością słoniową⁸¹.

Początek XVII w. zaznaczył się przesunięciem ważniejszych centrów egglomizacji na terytorium obecnej Szwajcarii. Tu też bogactwo malarskich środków używanych w zdobieniu szkła osiągnęło apogeum, o czym mogą świadczyć dzieła jednego z najwybitniejszych egglomizatorów w historii tej techniki – Hansa Jakoba Sprüngli (1559–1637), czynnego w Zurychu. O jego wyroby zabiegali cesarz oraz księżęta, by uświetnić nimi swe kunstkamery⁸².

Bogactwo technik i materiałów użytych przy ozdobie dzieł zuryskiego mistrza było z sukcesem naśladowane, a podobne majstersztyki tworzyli inni rzemieślnicy szwajcarscy, m.in. Hans Conrad Gyger (1599–1674), Melchior Müller (1600–1672) i mistrz VBL (czynny w latach 1625–1644). Eglomizacja cieszyła się również popularnością na siedemnastowiecznych dworach bawarskich i w Pradze, gdzie mistrzami tej techniki byli m.in. Jan Sadeler (1550–1600), Daniel Bretschneider (1623–1658) i Gerhard Janssen (1636–1725). W latach 1741–1745 na zamku w Würzburgu powstała ogromna sala lustrzana wykłada-

⁷⁷ F. Luthmer, *Eglomisirte...*, op. cit., s. 101–107.

⁷⁸ *Glanzlichter. Die Kunst der Hinterglasmalerei...*, op. cit., s. 186 i n.

⁷⁹ Dopiero założenie tyrolskiej huty szkła w Hall zmieniło sytuację na rynku i Bawaria mogła być zaopatrywana tamtejszymi taflami szkła. Więcej zob. *ibidem*, s. 216.

⁸⁰ Więcej o historii malowania pod szkłem zob. S. Bretz, *Restauratorin für Hinterglasmalerei*, www.bretz-hinterglas.com.

⁸¹ *Glanzlichter. Die Kunst der Hinterglasmalerei...*, op. cit., s. 270. Więcej o twórczości egglomizatorskiej bursztynników zob. E. Mierzwińska, *Dzieje bursztynu. Historia sztuki bursztynniczej i przewodnik po wystawie malborskiej*, Malbork 1989; J. Kriegseisen, *Słupskie bursztynnictwo. Wyroby słupskiego cechu bursztynniczego od XVI do początku XX wieku*, Słupsk 2000.

⁸² Spośród wielu kunstkamer ok. 1600 r., w których zbiorach odnaleźć można było egglomizowane dzieła, najsłynniejszymi były: cesarza Rudolfa II (1552–1612) w Pradze oraz arcyksięcia Ferdynanda z Tyrolu (1529–1595) na zamku w Ambras. Więcej zob. *Glanzlichter. Die Kunst der Hinterglasmalerei...*, op. cit., s. 186.

na taflami eglomizowanego szkła. Również w innych miastach Bawarii (w Murnau, Augsburgu i Seehausen) pojawiło się wiele warsztatów produkujących na eksport wyroby w dużych nakładach. Podobnie działo się też na Śląsku, w Czechach i Austrii⁸³. Osiemnastowieczne warsztaty szwajcarskie skupiały takich mistrzów malarstwa pod szkłem, jak Carl Ludwig Thuot (czynny w latach 1673–1693), Anna Barbara ab Esch (1706–1773) czy Franz Thaddäus Menteler (1712–1789). Tworzone dzieła miały najczęściej charakter świecki, przedstawiano martwe natury, kwiaty i sceny rodzajowe, które znajdowały nabywców wśród bogatej warstwy mieszczaństwa i arystokracji. Nierzadkim tematem był portret wykonany do rodzinnej sali przodków w formie eglomizowanej miniatury czy kopie obrazów wielkich mistrzów, namalowane na podstawie wzoru graficznego.

Ze źródeł znane są również dziewiętnastowieczne dzieła wykonane w technice eglomizacji, które służyły jako dekoracja ścian i sufitów kawiarni w Berlinie i Lipsku⁸⁴.

Etapy pracy malarza pod szkłem na podstawie źródeł z epoki

Kolejność działań podejmowanych przy malowaniu pod szkłem z użyciem metalowych folii została opisana w wielu podręcznikach malarstwa, by wspomnieć m.in. traktat Cennino Cenniniego (koniec XIV w.), *Marciana Manuscript* (XVI/XVII w.), *Malerei, Bildhauerei, Färberei und was auf andere Künste Bezug hat* Théodora Turqueta de Mayerne (1620) czy Johanna Kunckela *Ars vitraria experimentalis* (1689)⁸⁵.

Pracę rozpoczynano zwykle od projektu przedstawienie, gdyż nie mając rysunków pomocniczych, trudno byłoby bez poprawek czy późniejszych uzupełnień wykonać dekorację. Nanoszenie przygotowawczych rozrysów odbywało się za pomocą kalki kreślarskiej lub przeprócha⁸⁶. Popularnym zabiegiem było również szkicowanie na papierze farbami olejnymi, a następnie odbijanie wilgotnych jeszcze prac na tafli szkła. Najprostszym zaś sposobem było namalowanie kompozycji farbami na przedniej stronie szyby, a następnie wierne odtworzenie rysunku z drugiej strony, pod szkłem, po czym zmywano kompozycję z wierzchniej strony tafli.

Trwałość nałożonych farb niejednokrotnie uzależniona była od czystości podłoża. Już Cennini w traktacie nakazywał dokładne oczyszczenie tafli szklanej z łuğu i węgla, a następnie dokładne jej osuszenie. Mistrz H.I.S. zaś zalecał, by szkło przemyć niegąszonym lub miałko roztartym wapnem bądź białym ołowiem.

Następnym w kolejności procesem przed przystąpieniem do pokrycia folią i właściwego malowania było gruntowanie podłoża. Ponieważ powierzchnia szkła jest gładka i nie ma właściwości wchłaniających, przyczepność złota i farb w dużej mierze zależała od rodzaju oraz jakości gruntu. I tak w *Lucca Manuscript* (ok. 800) i w traktacie Cenniniego zalecano użycie

⁸³ *Ibidem*, s. 53.

⁸⁴ F. Luthmer, *Über eglomisirte Gläser (Nachtrag)*, „Kunstgewerbeblatt”, Leipzig 1888, s. 129–130. Współcześnie na rynku amerykańskim pojawiły się masowo produkowane wyroby określane jako „eglomizowane”. Są to najczęściej zabawki dla dzieci czy bibeloty (bombki, jajka wielkanocne), trudno jednak mówić w tym przypadku o właściwej technice, lecz raczej o jej naśladownictwie i wykorzystywaniu podstawowych jej materiałów (folii oraz farb) nałożonych na szklane podłoże.

⁸⁵ *Farbige Kostbarkeiten aus Glas...*, *op. cit.*, s. 181.

⁸⁶ *Glanzlichter. Die Kunst der Hinterglasmalerei...*, *op. cit.*, s. 221.

białka kurzego, a w *Marciana Manuscript* wymienia się olej orzechowy i lniany⁸⁷. Natomiast malarz H.I.S. radził wyflukać taflę szklaną w starym oleju lnianym lub pokoście olejnym, a wśród substancji używanych jako grunt pod złocenia wymieniał również m.in.: gumę arabską, gumę migdałową, mastyks, olej terpentynowy, olej z ziarna pigwowca i czyste białko. Mayerne korzystał z białka rozpuszczonego w farbie wodnej⁸⁸. Aby uzyskać lepszą przyczepność folii, od XII w. stosowano również kwas, którym lekko trawiono powierzchnię szkła.

Ciekawą metodę naklejania folii na szkło zaprezentowali w 1791 r. artyści Phillip i Bie-ling. Brzmiała ona następująco: „Zwilż absolutnie czyste szkło językiem i połóż natychmiast złoto. Delikatnie przyciśnij. Niezbędne jest, by pracę wykonywać na czczo oraz na trzeźwo”. W innym miejscu autorzy receptury zaznaczyli, że zamiast języka można użyć pędzla z włosia zwilżonego śliną, ale efekt połysku różnić się będzie znacznie na niekorzyść w stosunku do pierwszego sposobu przyklejania⁸⁹.

Na tak przygotowane podłoże kładziono folię metalową, najczęściej złotą lub srebrną, która zawierała w sobie czysty kruszec oraz niewielką ilość miedzi⁹⁰. Folię często przyklejano podwójnie, by zapobiec strzępieniu się materiału na brzegach rytu. Wydrapany wzór dodatkowo wypełniano ciemną farbą, aby lepiej uczynić jego rysunek⁹¹. Aby praca była wykonana bezbłędnie, należało posługiwać się – według wskazówek Cenniniego – bardzo ostrymi narzędziami. Mistrz H.I.S. wspominał o niezbędnych przy pracy ostrych rytujących igłach. Wiadomo również, że stosowane były żelazne szydła i wystrugane kości lub szczapy drewna.

Farbę nakłada się pędzlem na tylną stronę szyby. Obraz powstawał w sposób podobny do malarstwa na płótnie, tyle że kolejność poszczególnych czynności była odwrotna, tzn. rozpoczynano od światła i modelunku, a kończono na malowaniu tła. Do malowania oprócz farb wodnych, tempery i farb olejnych używa się lakierów transparentnych⁹². Paleta barw nie była rozbudowana; początkowo preferowano jeden lub dwa kolory, które w połączeniu z folią nadawały przedstawieniu charakter reliefu⁹³. Jako spoiwa używano oleju spikanardowego albo lawendowego, a także farb akwarelowych rozartych z gumą lub białkiem⁹⁴.

⁸⁷ *Marciana Manuscript* podawał następującą recepturę: grunt składać się miał z mastyksu, zinkvitriolu, pokostu i alunu rozpuszczonych w gotującym się oleju lnianym. Naniesioną na taflę substancję suszono na słońcu i na nią nakładano warstwę płatków złota. Nadmiar złocenia odsączano bawełnianą tkaniną, a następnie wyzłoconą taflę pokostowano i polerowano przy użyciu zębów knura lub psa, jak również agatów. Więcej zob. *Farbige Kostbarkeiten aus Glas...*, *op. cit.*, s. 199.

⁸⁸ *Glanzlichter. Die Kunst der Hinterglasmalerei...*, *op. cit.*, s. 224; *Farbige Kostbarkeiten aus Glas...*, *op. cit.*, s. 196 i n.

⁸⁹ F.L. Schott, *op. cit.* s. 12.

⁹⁰ Skład *Muschelgold* (płatków złota połączonych gumą arabską i przechowywanych w muszlach zamiast w specjalnych książkach) z 1649 r. był następujący: 92,8% złota dukatowego, 5% srebra i 2,2% miedzi. Więcej zob. *Farbige Kostbarkeiten aus Glas...*, *op. cit.*, s. 184.

⁹¹ Zdarzało się, że w niektórych miejscach usuwano złotą folię i powtarzano cały proces zdobienia od początku. Więcej zob. *Gemalt hinter Glas...*, *op. cit.*, s. 8.

⁹² Najbardziej popularnym lakierem był lak żywiczny.

⁹³ F. L. Schott, *op. cit.* s. 10.

⁹⁴ K. Buczkowski, *Ołtarzyk...*, *op. cit.*, s. 154.

Końcówką czynnością było podłożenie wykonanego dzieła cynową folią (podklejoną woskiem, lakiem lub rtęcią), mające na celu zabezpieczenie dzieła przed zniszczeniami (m.in. utlenianiem metalowych folii). Czasem również podkładano papier czerpany, który przy równoczesnym użyciu farb transparentnych mógł decydować o tonacji i kolorystyce całego dzieła⁹⁵.

Analiza formalno-stylistyczna

Ołtarz biecki jest przykładem retabulum edikulowego – typu nastawy niezwykle popularnego w sztuce nowożytnej. Ta renesansowa forma ma włoską proveniencję, a w Europie Środkowej pojawiła się w latach 20. XVI w. Szczególnie szerokim echem forma ta odbiła się w sztuce śląskiej XVI i XVII w.⁹⁶ Omawiany ołtarz odchodzi jednak od klasycznych przykładów architektonicznych nastaw na rzecz bardziej fantazyjnego, dekoracyjnego kształtu. Tendencja ta była charakterystyczna dla sztuki tego czasu. Na Śląsku, wzorem północnych i południowych Niemiec, na przełomie XVI i XVII w. oraz w 1. połowie XVII w. istniała moda na przekształcanie architektonicznej struktury ołtarza w rzeźbiony kartusz i nadawanie całości kształtu zbliżonego do elipsy wyciągniętej w górę⁹⁷.

Pokrycie całej powierzchni nastawy dekoracją również nie należy w dziełach tzw. małej architektury do rzadkości. Wskutek zastosowania zasady *horror vacui* ołtarze z przełomu XVI i XVII w. przypominają niejednokrotnie wyroby jubilerskie, z mnóstwem szczegółów oraz bogactwem materiału⁹⁸.

Spośród szesnasto- i siedemnastowiecznych nastaw bliski bieckiemu dziełu – zarówno formą, jak i techniką wykonania – jest ołtarz ze zbiorów Bayerisches Nationalmuseum w Monachium⁹⁹. Nastawę tę datuje się na przełom XVI i XVII w. oraz wiąże z warsztatem południowoniemieckim. Ikonografia tego retabulum ma wyraźnie podkreślony charakter maryjny. Sceny przedstawione na ołtarzu: Ucieczka do Egiptu, Koronacja Marii, Apostołowie nad pustym grobem Marii, Siedem Bolesci Marii, Pietas Domini oraz Wniebowzięcie Marii, okalają przedstawienie centralne, którym jest Koronacja Marii. Większość scen oparta została na drzeworytach Albrechta Dürera z *Życia Marii* (1510), natomiast przedstawienie główne wzorowane jest na grafice Johanna Sadelera, wykonanej według rysunku Maertena de Vosa z 1576 r. Sceny tej dwukondygnacyjnej nastawy wykonane zostały w technice eglomizacji, natomiast ramy dla przedstawień tworzy konstrukcja drewniana. W obecnym stanie dzieła czerń dominuje nad barwnością szklanych płytek. Jest to obraz zafalszowany, albowiem hebanowe drewno (dodatkowo uzupełniane lakierowanym drewnem) pokryte było pierwotnie złoceniami oraz marmoryzacją. A więc

⁹⁵ M. Rebel, B. Heymer, *Augsburger Hinterglasmalerei. Konservierung/Restaurierung eines signierten Hinterglasbildes*, „Restaur”, vol. 106, Januar – Februar 2000, s. 174–179.

⁹⁶ J. Harasimowicz, *Typy i programy śląskich ołtarzy wieku reformacji*, „Roczniki Sztuki Śląskiej”, R. 12, 1979, s. 22, przyp. 152.

⁹⁷ T. Chrzanowski, *Herman Fischer. Rzeźbiarz z Nysy*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. XXXV, 1973, s. 20.

⁹⁸ B. Steinborn, *Malowane epitafia mieszczańskie na Śląsku 1520–1620*, „Roczniki Sztuki Śląskiej”, R. IV, 1967, s. 34.

⁹⁹ Bayerisches Nationalmuseum, München, Inv. Nr. R 1104.

kontrast między czarną konstrukcją a eglomizowanymi płytkami nie był niegdyś tak znaczny jak obecnie¹⁰⁰. Ołtarz ten jest w literaturze fachowej zestawiany z eglomizowaną nastawą z Turynu¹⁰¹, datowaną na przełom XVI i XVII w.¹⁰² Temu samemu środowisku: warsztatom norymberskim, czynnym w 2. połowie XVI w., przypisane zostały ołtarze przechowywane w zbiorach MNK¹⁰³ oraz The Corning Museum of Glass w Nowym Jorku¹⁰⁴. Ołtarz z kolekcji Fundacji Książąt Czartoryskich (w depozycie MNK), którego konstrukcja wykonana jest z drewna sosnowego pokrytego okładziną hebanową, dekorowany jest płytkami malowanymi pod szkłem ze scenami zaczerpniętymi w większości z Nowego Testamentu: w części centralnej jest Narodzenie Chrystusa, na awersach skrzydeł Zwiastowanie i Pokłon Trzech Króli, na rewersach skrzydeł wizerunki św. Piotra i Jana, w predelli Upadek pod Krzyżem, a w zwieńczeniu Pietas Domini.

Ołtarz z The Corning Museum of Glass zdobiony jest siedmioma płytkami malowanymi pod szkłem ze scenami m.in. Ukrzyżowania, Caritas i Misericordia oraz św. Dorotę i Brygidę. Ołtarz ten przypisywany jest warsztatowi Virgila Solisa (1514–1562)¹⁰⁵.

Ciekawym przykładem ołtarza zdobionego eglomizacją było niezachowane, a znane jedynie z przerysów ołówkowych w szkicowniku Stefana Matejki z 1890 r.¹⁰⁶, retabulum z Laszek Murowanych, datowane na 1596 lub 1599, sygnowane w polu środkowym: „Fr. Anto. Gros: S.T. Bie [?] ... 1596”¹⁰⁷. Władysław Łuszczkiewicz tak opisywał to retabulum w 1896: „Wieś Laszki Murowane ze swemi resztkami zamku Tarłów i Mniszchów, oraz tamtejsza cerkiew dostarczyły wiele cennych a nieznanych zabytków. W cerkwi, przerobionej z kościoła katolickiego, znalazł się śliczny renesansowy relikwiarz w formie ołtarzyka z malowaniami na złocie z r. 1596, istne cacko z podpisem autora. Rzecz niezawodnie pochodząca z zamku Mniszchów (...)”¹⁰⁸.

Pod względem zbliżonego sposobu konstrukcji (tzn. łączenia płytek szklanych ołowiem) jedynymi przykładami porównawczymi do ołtarza bieckiego są niewielkie retabula pochodzące z XVI w.: ołtarz z przedstawieniem Męki Pańskiej, wiązany z warsztatem

¹⁰⁰ Resztki polichromii wskazują, że istniały też części pokryte roślinnym ornamentem.

¹⁰¹ Museo Civico, Torino, Inv. nr. V.O. 48–2941.

¹⁰² *Gemalt hinter Glas...*, op. cit., s. 25–26.

¹⁰³ W przewodniku po Krakowie autorstwa Józefa Jezierskiego z początku XX w. o ołtarzu tym można przeczytać: „Tryptyk hebanowy, na którym znajduje się na szkle malowanych sześć scen z N. Testamentu”, *Józefa Jezierskiego Ilustrowany Przewodnik po Krakowie i okolicy 1906–1907. Wydawnictwa rok piąty, nakładem wydawcy, czcionkami drukarni Literackiej w Krakowie, pod. zarz. L.K. Górskiego*, s. 77, poz. 642.

¹⁰⁴ Corning Museum of Glass, Corning N.Y., USA, inv. Nr. 59.3.39.

¹⁰⁵ Za wskazanie tego dzieła składam podziękowanie Dedo von Kerssenbrock-Krosigk.

¹⁰⁶ W szkicowniku Jana Matejki (Teki Rysunków 92, I.R. 4750–4775, Oddział Grafiki i Kartografii Biblioteki Jagiellońskiej) znajdują się ołówkowe szkice skrzydła lewego: awers i rewers, w szkicowniku Karola Maszkowskiego (niezachowanym) miał znajdować się odrys skrzydła prawego. Więcej zob. J. Ross, *Szkicowniki i rysunki uczniów Krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych z podróży po Podkarpaciu w roku 1890*, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych”, z. 1, 1970, s. 27–31.

¹⁰⁷ Więcej zob. J.T. Petrus, *Dawny kościół parafialny p.w. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny i Św. Jerzego Męczennika (obecnie cerkiew p.w. Św. Mikołaja) w Laszkach Murowanych [w:] Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, T. 5, Kraków 1997, s. 108, il. 230–231.

¹⁰⁸ „Sprawozdania Komisji...”, T. V, Kraków 1896, s. XVII.

włoskim czynnym ok. 1500–1550 (w zbiorach The Boston Museum of Fine Arts)¹⁰⁹, poliptyk z 1545 r. z przedstawieniem męczeństwa św. Teodozji (w zbiorach w zbiorach Erzbischöfliche Museum w Utrechcie) oraz ołtarz wrocławski ze scenami ze Starego i Nowego Testamentu¹¹⁰. Doskonałym świeckim przykładem takiej realizacji jest *Hiszpańska mapa*, przypisana złotnikowi Hansowi Straubowi oraz nieznanemu malarzowi pod szkłem, czynnemu w Norymberdze po 1580 r. (dziś w zbiorach Rijksmuseum w Amsterdamie). Dzieło to, o średnicy 600 cm, zostało złożone z 50 małych trójkątnych lub czterokątnych płytek połączonych ołowiem¹¹¹.

Biecki ołtarz wpisuje się w ciąg dzieł (ołtarzy, relikwiarzy) o niewielkich stosunkowo rozmiarach, które mogły zdobić zarówno kaplice rodowe lub cechowe w kościołach, jak i stanowić przedmiot prywatnej dewocji lub wyposażenie kunstkamery. Tego typu nastaw, datowanych na przełom XVI i XVII w. oraz wykonanych w rzadkich, kunsztownych technikach, odnaleźć można wiele w zbiorach europejskich. Wystarczy przywołać np. ołtarz z warsztatu Giovanniego Castruciego z przedstawieniem św. Hieronima ze zbiorów Benediktinerstift w Kremsmünster, przy którego ozdobie wykorzystano rzadką technikę przypominającą mozaikę, zwaną *comesso in pietre dure*. Czas panowania w Pradze Rudolfa II przyniósł dziesiątki podobnych realizacji, stojących na najwyższym poziomie artystycznym, np. ołtarz Św. Małgorzaty z kolekcji Lobkowitzów czy ołtarz z przedstawieniem Rodziny Chrystusa autorstwa Daniela Fröschla [?] z lat 1600–1610 (obecnie w kolekcji Vaclava Stepana w Stara Boleslav)¹¹².

Niebagatelny wpływ na kształt ołtarzy przenośnych miała również architektura dużych nastaw ołtarzowych. W przypadku egłomizowanego retabulum bieckiego podobieństw nie trzeba szukać daleko – wystarczy wskazać na ołtarz główny bieckiej fary, datowany na początek XVII w. Jego wręcz złotniczy charakter, z mnóstwem ozdób, różnobarwną polichromią oraz drobną jubilerską dekoracją elementów architektonicznych, zdaje się przypominać mały, przenośny ołtarzyk.

Na ukształtowanie się tego typu form nastaw jak omawiany ołtarz z Biecza miały również z pewnością wpływ modne w 2. połowie XVI w. na Śląsku masowo sprowadzane z Niderlandów reliefy alabastrowe. Znajdowały one często zastosowanie jako gotowe elementy wprawiane w większe kompozycje ołtarzy lub epitafiów (przykładem mogą być znane przed 1945 r.: epitafium Balatazara Buettnera, zm. 1563, i jego żony Anny z domu Hertwig, zm. 1558) w kościele pw. św. Marii Magdaleny we Wrocławiu oraz ołtarz alabastrowy tworzący epitafium rodziny Baudissów w kościele pw. św. Barbary we Wrocławiu

¹⁰⁹ M.D. Murray, *Reverse-painted and gilded glass through the ages*, „The American Connoisseur”, vol. 180, 1972, s. 205–206, il. 5 a, b, c.

¹¹⁰ Ołtarz składa się z pięciu płytek z przedstawieniami: w zwieńczeniu Stworzenie Ewy; niżej: Grzech pierworodny, Zwiastowanie, Ukrzyżowanie i Zesłanie Ducha Świętego. Wzmiankowany w: E. Czihaak, *op. cit.*, s. 33; P. Chrzanowska, *op. cit.*, s. 39.

¹¹¹ F. Ryser, *Verzauberte Bilder. Die Kunst der Malerei hinter Glas von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, München 1991, s. 69, 75–77, il. 68. Najnowsze ustalenia zmieniające atrybucję i datowanie dzieła zob. *Nürnberger Goldschmiedekunst 1541–1648*, Bd. II: *Goldglanz und Silberstrahl. Begleitband zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum*, Nürnberg 20.9.2007 – 13.1.2008, bearb. von Karin Tebbe, Nürnberg 2007, s. 224–232.

¹¹² *Rudolf II and Prague. The Court and the City*, Praga 1997, s. 486, 725.

z ok. 1580)¹¹³. Z importem tego typu dzieł spotykamy się również na terenie Małopolski¹¹⁴. W bieckiej farze znajdowało się kilka epitafiów, których wypełnienia pól centralnych wykonane były w alabastrze (u schyłku XIX w. pisano o nich: „nagrobki ołtarzykowe z alabastru z obrazkami”)¹¹⁵; w materiale tym wyrzeźbiony został również istniejący tam nagrobek Mikołaja Ligęzy. Forma epitafiów, jak również zastosowana w nich ornamentyka były najświeższym, najszybciej docierającym (może poza graficznymi wzornikami) kompendium wiedzy dla ówczesnych rzeźbiarzy i złotników, podręcznikiem najnowszych tendencji pojawiających się w ornamentyce europejskiej¹¹⁶.

Wzajemne przenikanie się wpływów było tym łatwiejsze, że np. wrocławscy rzemieślnicy (stolarze, malarze, szklarze itp.) skupieni byli wówczas we wspólnym cechu. Przywilej cechowy został im nadany w 1390 r. przez króla Wacława i mimo ustawicznych konfliktów sytuacja ta nie uległa zmianie aż do 1736¹¹⁷.

Potwierdzenie istnienia wspólnych wzorów dla różnych rzemiosł można odnaleźć również w twórczości wrocławskich ebenistów. Na przykład intarsja wykazuje w swym charakterze wiele pokrewieństwa z eglomizacją, co na przykładzie XVII-wiecznej eglomizowanej skrzyneczki z Bierutowa wykazała Maria Starzewska¹¹⁸.

Użyte przy dekoracji ołtarza ornamenty pochodzą z repertuaru wzorów znanych już w starożytności, a szczególnie modnych w sztuce renesansu. Są to ornamenty geometryczne, takie jak meander, kaboszon czy rybia łuska. Przy ozdobie wykorzystany został również abstrakcyjny ornament kartuszowy – rollwerk (zdobiący uszaki ołtarza), charakterystyczny dla sztuki późnorennesansowej. Wzory dla tego typu ozdób i dekoracji odnaleźć można w manierystycznych wzornikach z XVI i XVII w., np. u złotnika i projektanta ozdób Erasmusa Hornincka (czynnego w Antwerpii i Pradze w 2. połowie XVII w.)¹¹⁹, w dziele Gabriela Kram(m)era (działającego w Zurychu i Pradze na początku XVII w.)¹²⁰ czy w pracy Hansa Vredemana de Vries z 1565 r.¹²¹

¹¹³ A. Lipińska, *Wewnętrzne światło. Południowoniderlandzka rzeźba alabastrowa w Europie środkowo-wschodniej*, Wrocław 2007, s. 228–230, il. 119–123.

¹¹⁴ J. Skuratowicz, *Początki nurtu niderlandzkiego w rzeźbie śląskiej* [w:] *Sztuka około roku 1600*, Warszawa 1974, s. 295–296.

¹¹⁵ „Sprawozdania Komisji...”, t. IV, 1891, s. LXXXVIII.

¹¹⁶ B. Steinborn, *Malowane epitafia...*, *op. cit.*, s. 65.

¹¹⁷ M. Starzewska, *Intarsja na Śląsku w okresie renesansu i manieryzmu*, „Roczniki Sztuki Śląskiej”, R. 4, 1967, s. 147.

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 158.

¹¹⁹ *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings...*, vol. XV A, s. 53.

¹²⁰ *Ibidem*, vol. XIX, s. 83.

¹²¹ *Rudolf II and Prague...*, *op. cit.*, s. 588.

Środowisko twórcze i kwestia autorstwa

Według napisu na blaszce umocowanej na odwrocie ołtarza omawiane dzieło powstało we Wrocławiu w 1617 r. w warsztacie Daniela Schneidera. Rzemieślnik ten musiał znać środowisko malarzy pod szkłem w Norymberdze, zarówno bowiem rodzaj (wielkość) szklanych tafli, jak i połączenie eglomizacji z podmalowywaniem kryjącymi farbami wskazuje na związki i znajomość sztuki tego czasu tworzonej w Norymberdze. Natomiast nietypowe dla warsztatów norymberskich jest całkowite ukrycie drewnianej konstrukcji nastawy oraz dosyć grubo prowadzona i mało finezyjna dekoracja rytem¹²².

Zastosowana w bieckim ołtarzu technika eglomizacji była techniką znaną wówczas na Śląsku¹²³. W źródłach zapisane zostały nazwiska działających tam artystów, których praca związana była ze zdobieniem szkła. Byli to: Johann Meiser, malarz na szkłe (odnotowany w 1564); Lucas Rohde, szklarz i malarz na szkłe (w 1605); Lucas Seidel, szklarz i malarz na szkłe (w 1581); Abraham Warmer, szklarz i malarz na szkłe z Brzegu (w 1564); Daniel Schneider, malarz na szkłe, eglomizator i handlarz szkłem (w latach 1611–1618); Heinrich Heintze, malarz na szkłe (1619)¹²⁴.

Na marginesie niniejszych rozważań dodać można, iż na Śląsku sygnowanie dzieł w tym czasie nie jest czymś nowym i niespotykanym. Jako przykład posłużyć może napis umieszczony na odwrocie nastawy z Lubiechowej koło Świerzawy z 1613 r., który brzmi: „stolarz i malarz z Jeleniej Góry Tobiasz Scheibell”¹²⁵. Za wrocławską proveniencją ołtarza przemawia również sposób wykonania zdobiących go napisów, albowiem w środowisku rzemieślniczym tego miasta popularna była rzymska kapituła, natomiast pismo gotyckie występuje w owym czasie w dziełach pozawrocławskich¹²⁶.

Proweniencja ołtarza na tle kontaktów Biecza ze Śląskiem

Biecz na przełomie XVI i XVII w. oraz w 1. połowie XVII w. był dynamicznie rozwijającym się miastem, pełnym nowych realizacji architektonicznych, fundowanych zarówno przez szlachtę, jak i miejscowych mieszczan; stanowił siedzibę władz administracyjnych i sędowniczych. Mieszkali w nim ludzie zamożni, mający ożywione kontakty z innymi miastami i krajami, nieraz bardzo odległymi. Atmosfera taka sprzyjała rozwijaniu się zainteresowań sztuką i pobudzała do podejmowania działań o charakterze fundacyjnym.

Wśród nowo wpisanych do księgi przyjęć miasta Biecza było wielu wykwalifikowanych rzemieślników, np. odnotowani zostali dwaj węgierscy złotnicy, Piotr Richtow i Jan Czaban, którzy kolejno w 1563 i 1590 r. przyjęli obywatelstwo bieckie. Z Włoch do Biecza

¹²² Uwagi te, zawarte w liście z 2 maja 2005 r. skierowanym do A. Pusoskiej, zawdzięczam Friederowi Ryserowi.

¹²³ K. Buczkowski, *Dawne szkła artystyczne...*, *op. cit.*, s. 55; J. Samek, *op. cit.*, s. 178–179; *Sztuka Wrocławia*, red. T. Broniewski, M. Zlat, Wrocław – Warszawa – Kraków 1967, s. 257.

¹²⁴ E. Czihak, *op. cit.*, s. 43.

¹²⁵ J. Harasimowicz, *op. cit.*, s. 13, przyp. 68.

¹²⁶ Zagadnienie to było przedmiotem badań przy okazji prac badawczych nad epitafiami śląskimi; por. B. Steinborn, *Malowane epitafia...*, *op. cit.*, s. 36.

przybył blacharz i płatnerz Beniamin Bienczani, notowany w aktach miasta w 1579. Mediolańczykiem był murarz Antoni Konthy, natomiast z Meranu wywodził korzenie ślusarz Wawrzyniec Blanckenstein, wpisany do księgi przyjęć pod datą 1580.

Najliczniej w Bieczu osiedlali się jednak Ślązacy, wśród których było wielu rzemieślników. Z Wrocławia przyjechał Jeremiasz Kwajer (Qwaier, Qeger), wybitny architekt i budowniczy, autor wieży ratusza bieckiego (przyjął prawo miejskie w 1573). Kuźnikiem, ale i kupcem był przybyły z Lubiatowa Tomasz Behem (stał się obywatelem Bieczu w 1575). Patrycjuszem bieckim, pełniącym funkcję pisarza miejskiego, był Stanisław Sternberg z Ziębic (1578). Spośród innych emigrantów wymienić również warto norymberczyka Wilhelma Wajdoltha oraz pochodzącego z Niemiec lub Śląska Melchiora Scholcza, którzy prowadzili ożywiony handel, w szczególności z kupcami z Wrocławia i Krakowa¹²⁷.

Do Włoch wyjeżdżał w tym czasie Mikołaj Spytek Ligęza, natomiast stolnik krakowski Stanisław Wielopolski w 1609 r. pełnił funkcję „komisarza do granic od Szląska”.

Autor omawianego ołtarza handlował szkłem (sam określił się mianem *ein glashentler*). Możliwe, że dotarł do Bieczu ze swym dziełem szlakiem handlowym wiodącym z Niemiec na Ruś przez Wrocław¹²⁸. Jest to tym bardziej możliwe, że od 1512 r. miasto Biecz miało nadane ordynacją królewską prawo do handlu ze Śląskiem¹²⁹, a import szkła ze Śląska oraz krajów południowo-niemieckich do Bieczu w początkach XVII w. jest zjawiskiem potwierdzonym w źródłach¹³⁰. Mógł też wykonać swe dzieło we Wrocławiu i tam sprzedać je nabywcy z Bieczu. O tym, że działalność fundacyjna bieczan w zakresie dzieł sztuki była w tym czasie na porządku dziennym, świadczy najlepiej wyposażenie kościołów bieckich, do których napływały dzieła z różnych krajów Europy¹³¹. Sam czas był również szczególny – w 1. połowie XVII w. do fary bieckiej trafiło wiele nowych sprzętów i ołtarzy: ołtarz główny i stalle w prezbiterium, pulpit muzyczny (1633), belka i figury z tęczą (1640), ołtarz (1633) w kaplicy cechu wielkiego, drewniane epitafia patrycjuszów bieckich: Stanisława Czechowica (1627), Andrzeja Czaplica (1627), Piotra Piotrowiciusa (1635), małżeństwa Mączków (1637)¹³², a w jednym z okien pojawił się malowany emaliami witraż z przedstawieniem Ofiarowania Chrystusa w świątyni¹³³. Na tle tak licznych i bogatych fundacji zamówienie do fary egglomizowanego ołtarza wydaje się uzasadnione.

¹²⁷ T. Ślawnski, *Studia nad ludnością Bieczu w wiekach XIV–XVII*, „Małopolskie Studia Historyczne”, R. 1, 1958, z. 3–4, s. 36, 62–63, 200; T. Ślawnski, *Mieszczanie biece na przełomie XVI i XVII stulecia* [w:] *Biecz. Studia historyczne, op. cit.*, s. 359.

¹²⁸ *Wrocław, jego dzieje i kultura*, Warszawa 1978, s. 208, 210.

¹²⁹ T. Ślawnski, *Biecz. Na jubileusz 2000-lecia*, Biecz 1999–2000, s. 123.

¹³⁰ K. Buczkowski, *Ołtarzyk eglomise...*, *op. cit.*, s. 55.

¹³¹ Jako przykład można wymienić: obraz *Oplakiwania Chrystusa* (XVII w.), sprowadzony do klasztoru oo. Reformatorów być może z Hiszpanii; przedstawienie *Chrztu Chrystusa* (XVII w.), malowane na blasze, łączone przez współczesnych badaczy z warszatem niderlandzkim lub włoskim, stanowiące wyposażenie kościoła parafialnego; ołtarz, na którym eksponowany był egglomizowany ołtarz w farze, ufundowany na początku XVII w. przez Piotra Sułowskiego, wyposażony w predellę przywiezioną prawdopodobnie z Pomorza; zob. M. Otto, *op. cit.*, s. 185, 187, 192, 194.

¹³² T. Ślawnski, *Mieszczanie biece...*, *op. cit.*, s. 374.

¹³³ E. Letkiewicz, *Polskie witraże nowożytne malowane emaliami*, Lublin 1995, s. 296–297.

Założenia programu ikonograficznego

Niezwykle istotne dla określenia charakteru omawianego dzieła jest odczytanie treści jego programu ikonograficznego.

Credo Apostolskie (Apostolskie Wyznanie Wiary, Skład Apostolski, Symbol Apostolski)

Wyznanie wiary opiera się na jej głównych artykułach oraz podkreśleniu ukrzyżowania Chrystusa, Jego śmierci i zmartwychwstania. Modlitwa *Credo* przypomina również o apostolskiej misji Kościoła, którą jest szerzenie wiary pośród ludzi. Jest skróconym prawem Bożym zapisanym w Nowym Testamencie¹³⁴.

Tekst *Credo* – według tradycji udokumentowanej w VI w. – został ułożony przez apostołów pod wpływem natchnienia Ducha Świętego, bezpośrednio po Jego zstąpieniu. Wspólne ułożenie tekstu miało stanowić „duchowy znak ich jedności” po rozstaniu się w celu pełnienia misji ewangelizacyjnej. Wówczas to kolejne artykuły wiary zostały przypisane poszczególnym apostołom. Przez wieki podział ten ulegał wielokrotnym modyfikacjom, przy czym modlitwę zawsze rozpoczynała wypowiedź św. Piotra¹³⁵.

Wyobrażenia dwunastu apostołów na bieckim ołtarzu zostały przedstawione w zestawieniu obowiązującym po sprzeniewierzeniu się Judasza – zamiast podobizny zdrajcy w gronie świętych widnieje wizerunek św. Macieja. Apostołowie zostali przedstawieni z indywidualnymi, identyfikującymi ich atrybutami: św. Piotr z kluczami, św. Andrzej z krzyżem symbolizującym jego męczeństwo (zwanym krzyżem św. Andrzeja lub *crux decussata*), św. Jakub Starszy z laską pielgrzyma oraz muszlą na kapeluszu, św. Jan z kielichem, św. Filip z krzyżem osadzonym na drzewcu, św. Bartłomiej z nożem, św. Tomasz z włócznią, św. Juda Tadeusz z halabardą, św. Jakub Młodszy z kijem foluszniczym, św. Szymon z piłą, św. Mateusz z maczugą, a św. Maciej z toporem.

Kompozycja aż jedenastu wizerunków apostołów oparta jest na wzorze zaczerpniętym z rycin wykonanych przez Johanna Sadelera I i Raphaela Sadelera I według rysunków Maertena de Vosa¹³⁶. Jedynym wyjątkiem jest przedstawienie św. Jakuba Młodsze, które nie stanowi wiernego (jak inne) odtworzenia ryciny – autor skorzystał w tym przypadku z innego wzoru lub znacznie przekomponował rysunek de Vosa.

Podjęcie w omawianym dziele tematyki Kolegium Apostołów nie jest rzadkim przypadkiem – przedstawienia Kolegium Apostołów na dziełach rzemiosła artystycznego ze schyłku XVI i 1. połowy XVII w. pojawiają się często.

Wyobrażenia *Credo* zdobiły nierzadko wypełnienia okien. Malowane farbami na szybkach (najczęściej okrągłych), wchodziły w skład rozbudowanych kompozycji witraży gabinetowych lub kościelnych. Tego typu szklane płytki znajdowały się np. w przedwojennych

¹³⁴ Więcej na temat *Credo Apostolorum* zob. A. Katzenellenbogen, *Apostel* [w:] *Reallexikon...*, *op. cit.*, Bd. I, szp. 823–826; G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, B. 4.1, s. 134–147.

¹³⁵ L. Wojciechowski, *Treści ideowe święta Rozesłania Apostołów w Polsce średniowiecznej. Zarys problematyki* [w:] *Symbol apostolski w nauczaniu i sztuce Kościoła*, red. ks. R. Knapiński, Lublin 1997, s. 311–312; tamże szeroko o genezie powstania *Credo*, łączeniu artykułów *Składu Apostolskiego* z poszczególnymi apostołami oraz obszerna bibliografia.

¹³⁶ *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, vol. XLIV: *Maarten de Vos*, Rotterdam 1996, il. 831–844.

zbiorach muzeum norymberskiego, w którego katalogu odnotowano pod koniec XIX w. sześć płytek szklanych o średnicy 10 cm z figurami apostołów: śś. Piotra, Jana, Filipa, Szymona, Jakuba Alfeusza i Bartłomieja, pochodzących z lat 1590–1610, oraz dziewięć szybek z wyobrazeniami: śś. Piotra, Andrzeja, Jakuba Większego, Jana, Filipa, Tomasza, Mateusza, Szymona oraz Judy Tadeusza, datowanych na 1. połowę XVII w. i wiązanych przez badaczy z warsztatem szwajcarskim¹³⁷. Znanе są także nieco późniejsze przedstawienia apostołów, stanowiące część składową większych kompozycji¹³⁸. Można przypuszczać, że znane z literatury lub zachowane do dzisiaj witrażowe przedstawienia wybranych apostołów mogły pierwotnie stanowić część większej całości, składającej się na *Credo*. Wymienić tu można: sześcioboczną kwaterę z przedstawieniem św. Andrzeja (datowaną na XVI w.), notowaną na początku XX w. w jednym z okien kościoła w Rozenberku¹³⁹; witraż z przedstawieniem św. Andrzeja z 1615 r., pochodzący z kościoła św. Jana Chrzciciela w Nowych Dworach¹⁴⁰; oraz witraż z przedstawieniem św. Pawła Apostoła z 1596 z kościoła N.P. Marii Szkaplerznej na Burku w Tarnowie¹⁴¹. W zbiorach Hessisches Landesmuseum w Darmstademie znajduje się witraż z 1656 r., pochodzący z Weinheim, na którym przedstawienia dwunastu autorów *Credo* okalają prostokątną kompozycję ukazującą rodzinę rzeźnika Hansa Lutza¹⁴². W Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku eksponowany jest witraż z 1677, którego poszczególne kwatery z wizerunkami dwunastu Apostołów otaczają scenę Ukrzyżowania.

W XVI i XVII w. na terenie Śląska, Czech i Frankonii produkowano szkła stołowe malowane emaliami, dekorowane przedstawieniami dwunastu apostołów, określane w literaturze mianem *Apostelglas*¹⁴³. Twórcy *Credo* zestawiani byli z Chrystusem – Salvatorem Mundi. Figury często wkomponowywano w przestrzenie arkad okalających czaszę naczyń, a wizerunkom świętych towarzyszyły banderole z ich imionami. Tego rodzaju szkła notowane były przed laty m.in. w zbiorach rzemiosła artystycznego w Pradze (z końca XVI w.), w ratuszu nyskim (z 1673) i kolekcji Mühsam w Berlinie (z XVII w.). Istniały też specjalne komplety naczyń z przedstawieniami apostołów; składnikiem takiego kompletu był np. kubek z wizerunkiem apostoła Szymona z 1645 r. ze zbiorów muzeum w Norymberdze.

Co istotne, realizację przedstawięń *Symbolu Apostolskiego* spotkać także można w technice eglomizacji. Takim dziełem, ozdobionym dwunastoma figurami apostołów oraz postacią Chrystusa, jest skrzyneczka o niewiadomym przeznaczeniu ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu, pochodząca z kościoła w Bierutowie i datowana na XVI w.¹⁴⁴

¹³⁷ *Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Glasgemälde aus älterer Zeit*, Nürnberg 1884, s. 34, 39.

¹³⁸ *Glasmalerei um 800–1900 im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt*, katalog, nr 2, Frankfurt am Mein 1967, Abildungteil, s. 236.

¹³⁹ „Teka Grona...”, t. I, 1900, s. 289.

¹⁴⁰ E. Letkiewicz, *op. cit.*, s. 283.

¹⁴¹ *Ibidem*, s. 273.

¹⁴² Krążki z apostołskimi wizerunkami zbliżone są wielkością do szybek norymberskich (o średnicy 11 cm), zob. *Glasmalerei um 800–1900 im Hessischen Landesmuseum...*, *op. cit.*, Abildungteil, s. 236.

¹⁴³ A. Bethe-Kränzner, *Apostelglas [w:] Reallexikon...*, *op. cit.*, Bd. I, s. 829–830.

¹⁴⁴ E. Czihak, *op. cit.*, s. 102, 114.

Podobny charakter ma znacznie późniejszy komplet dwunastu medalionów z wizerunkami apostołów, stanowiących element dekoracyjny kryształowego kielicha ze zbiorów przedwojennego wrocławskiego Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer, datowanego na XVIII w.¹⁴⁵, oraz czeski puchar z 1730, wykonany w pokrewnej technice *Zwischengoldmalerei*, odnotowany przed laty w kolekcji Mühsam¹⁴⁶.

Podobna tematyka stosowana była również na nowożytnych wyrobach ceramicznych. Dzbany z reńskiej kamionki z reliefami wyobrażającymi apostołów znane są już w XV w., ale wielki rozkwit tego typu dzieł zainicjowany został przez warsztat Kaspara II Vesta (ur. 1583) z Kreussen, który malował emalią figury apostołów na kamionkowych kuflach o brązowej glazurze. Później powielali i wzbogacali te wzory inni garncarze z Kreussen: Johann Schmidt, Johann Dietrich Schmidt oraz Balthasar Sayer. Kufle te, znane jako *Apostelkrug*, wyrabiano w latach 1610–1709¹⁴⁷.

Pelikan

Pelikan jest symbolem eucharystycznym i chrystologicznym. Będąc wyrazem nieskończonej miłości Chrystusa – gdyż podobnie jak Syn Boży ofiarował swe życie dla dobra innych – przypomina równocześnie o ofierze złożonej z własnej krwi, która stała się pokarmem dla jego potomstwa¹⁴⁸. W manierystycznej skłonności do wypowiedzania się przez skomplikowane wykłady teologiczne motyw ten nierzadko zastępował lub podkreślał Mękę Chrystusa. Zestawiany był także z trzema innymi wyobrażeniami symbolicznych ptaków: kurą skrywającą pod skrzydłami pisklęta (symbolem opiekuńczej miłości Boga), feniksem odradzającym się ze spopielonego gniazda (znakiem zmartwychwstania) oraz orłem wystawiającym na próbę odwagę swoich piskląt (symbolizującym Sąd Ostateczny)¹⁴⁹.

Biekie wyobrażenie pelikana w gnieździe z trójką młodych z pewnością powstało według wzoru graficznego. Niestety, nie udało się odnaleźć bezpośredniego wzorca.

Wypełnienie wnęki ediculi oraz flankujące ją anioły pod arkadami

Anioły wkomponowane w przestrzenie arkad adorują przedstawienie wypełniające niegdyś scenę główną, o czym świadczy ich poza oranta oraz napisy umieszczone poniżej

¹⁴⁵ *Ibidem*, s. 119–120.

¹⁴⁶ A. Bette-Kränzner, *Apostelglas*, *op. cit.*

¹⁴⁷ *Eadem*, *Apostelkrug* [w:] *Reallexikon...*, *op. cit.*, Bd. I, s. 832–833.

¹⁴⁸ Istnieje legenda, że ptak ten tak długo poi swą krwią pisklęta, aż sam nie skona z wycieńczenia, w ten sposób jednak daje szansę przeżycia potomstwu; zob. D. Forstner, *Pelikan* [w:] *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 246–247. Inne wytłumaczenie krwawej ofiary pelikana ma swą genezę w średniowiecznych bestiariuszach. Jakub Wujek przy *Psalmie 102* zawarł następujące wyjaśnienie legendy o pelikanie: „(...) pelikan jest ptak w Egipcie mieszkający w puszczech nad rzeką Nilem, który swe dzieci od węzów pobite, zraniwszy sobie boki krwią swoją ożywia”, zob. J. Sokolski, *Słownik barokowej symboliki natury. Tom wstępny: Barokowa księga natury*, Wrocław 2000, s. 75.

¹⁴⁹ Motyw czterech symbolicznych ptaków towarzyszących Ukrzyżowaniu znalazł odbicie m.in. na obrazie z 1612 ze zbiorów Muzeum Śląskiego w Opawie, por. *Oblicza sztuki protestanckiej na Górnym Śląsku*, Katowice 1993, s. 88.

środkowej pary aniołów, odnoszące się do prorocstwa Izajasza (Iz 53,4; 53,7)¹⁵⁰. Mówią one o świadomym poświęceniu się Chrystusa celem odpokutowania win ludzkości. Podobny tekst („VERE LANGUORES NOSTROS IPSE TULIT ET DOLORES NOSTROS IPSE PORTAVIT”) towarzyszy grafice przedstawiającej Ukrzyżowanie autorstwa Crispini de Passe I według kompozycji Maertena de Vosa¹⁵¹. Mogłoby to sugerować, że i w zniszczonej, centralnej niszy dolnej kondygnacji bieckiego ołtarza umieszczona być mogła scena Ukrzyżowania. Inną przesłanką do takich przypuszczeń jest tekst wpisany w płytce okalające niszę („QUO/D/ENIM MORTUS EST PECCATO MORTUS EST SEML. RO = VI”), zaczerpnięty z listu św. Pawła do Rzymian (Rom. 6,10)¹⁵². Hipotezie tej jednak przeczy zapis z 1767 r. informujący, iż był to „Ołtarzyk na Szkle malowany Resurrectionis Domini et Sanctorum Apostolorum nadpsuty”, wskazujący na scenę Zmartwychwstania.

Mąż Boleści

Wyobrażenie Chrystusa z wyraźnie wyeksponowanymi ranami, podtrzymującego krzyż, było sceną, która podkreślała męczeńską śmierć i przypominała o Zmartwychwstaniu. Gest wskazywania na ranę w boku sankcjonował również prawdę o przeistoczeniu Ciała i Krwi Chrystusa. Grażyna Jurkowlaniec zauważyła: „(...) z teologicznego punktu widzenia intencją takich ujęć jest ukazanie Zbawiciela jednocześnie jako ofiary i jako szafarza eucharystii”¹⁵³. Motyw Krwi Chrystusa wypływającej z boku do kielicha pojawia się w wielu redakcjach: kielich mógł podtrzymywać pierwszy człowiek (Adam), kobieta symbolizująca Ecclesię lub anioł.

W bieckim przypadku kielich stoi u stóp Chrystusa. Tego typu przedstawienie nie jest pozbawione odniesień porównawczych. Odnaleźć je można na licznych dziełach sztuki: w ołtarzu z Hohenwalde (początek XVII w.), na epitafium Abrahama Wernera w kaplicy Św. Katarzyny w kościele w Konstancji (1635), na wyszywanym baldachimie w kościele w Breisach (1629)¹⁵⁴, a przede wszystkim, co istotne, na rycinie Hieronima Wierixa wzorowanej na kompozycji Maertena de Vosa¹⁵⁵. To właśnie ta kompozycja posłużyła autorowi bieckiego ołtarza jako wzorzec.

Ten eucharystyczny temat Chrystusa Umęczonego wykazuje ideowe pokrewieństwo do przedstawień Tłoczni Mistycznej oraz motywu pelikana karmiącego młode¹⁵⁶.

Anioły adorujące Najświętszy Sakrament

Motywy ikonograficznym związanym z tematem Eucharystii jest również Adoracja Hostii przez anioły. Bardzo często scena ta (podobnie jak motyw gloryfikacji Najświęt-

¹⁵⁰ K. Buczkowski, *Ołtarzyk egłomise..., op. cit.*, s. 154.

¹⁵¹ *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings..., op. cit.*, s. 144, il. 642.

¹⁵² K. Buczkowski, *Ołtarzyk egłomise..., op. cit.*, s. 153.

¹⁵³ G. Jurkowlaniec, *Chrystus Umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*, Warszawa 2001, s. 74.

¹⁵⁴ T. Stump, O. Gillen, *Hl. Blut [w:] Reallexikon..., op. cit.*, Bd. II, szp. 950–951.

¹⁵⁵ H. Marquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wierix*, Bruxelles 1982, s. 76, il. 577.

¹⁵⁶ T. Stump, O. Gillen, *op. cit.*, szp. 954.

szego Sakramentu) stanowiła centrum kompozycji malarstwa ściennego w kościołach barokowych¹⁵⁷. Anioły jako adoranci obecni przy ofierze mszy wyobrażani byli przy ołtarzach, tabernakulach, sakramentariach i na monstrancjach¹⁵⁸. Sam temat w grafice tego czasu jest bardzo częsty – Hostię adorować mogły muzykujące anioły, święci, papież czy królowie¹⁵⁹.

Najbliższe wzorce dla przedstawienia z ołtarza bieckiego odnaleźć można na rycinach Hieronima Wierixa (1553–1619)¹⁶⁰, na których klęczące niebiańskie istoty zwracają się w modlitewnym geście ku Hostii. Najświętszy Sakrament przedstawiony jest jako światłość w kształcie gwiazdy, na której widnieje imię Jezusa (IHS), krzyż oraz trzy gwoździe¹⁶¹. Adoracja ma miejsce prawdopodobnie we wnętrzu sakralnym, gdyż nad ołtarzem zwisają ozdobne girlandy, przewleczone przez podtrzymujące je od góry uchwyty. Wrażenie jednolitości całego przedstawienia wzmacnia ukazana w tle barierka, którą odnajdujemy nie tylko w wydzielonej szeroką bordiurą scenie centralnej, ale także po bokach, w scenach z aniołami.

Po prześledzeniu poszczególnych przedstawień figuralnych oraz towarzyszących im napisów można stwierdzić, że program ikonograficzny ołtarza ewidentnie wiąże się z kultem Eucharystii. W jednej z głównych scen mieści się przedstawienie Chrystusa – Męża Boleści, wyciskającego krew ze swego boku do kielicha. W ten sposób przywołany został dogmat o transsubstancjacji – przemianie krwi Syna Bożego w wino. W zwieńczeniu nastawy sceną główną jest wyobrażenie aniołów adorujących Hostię, Ciało Chrystusa. Sceny z apostołami oraz towarzyszące im podpisy przypominają o podstawowych aspektach wiary w Boga ukrytego pod postaciami chleba i wina, a także podkreślają znaczenie śmierci i zmartwychwstania Chrystusa dla zbawienia ludzkości. Program przypomina również o Jego wiecznej obecności w Słowie i sakramentach.

Tego typu programy o charakterze chrystologicznym dominowały w 1. połowie XVI w. i były wynikiem nasilających się prądów reformacyjnych¹⁶².

Intrygującym zagadnieniem jest kwestia autorstwa programu ikonograficznego ołtarza. Wzajemne zależności między scenami oraz ich dopełnienie przez figury symboliczne wskazują na znajomość teologii. Być może był to duchowny, który doradzał fundatorowi lub udzielał wskazówek wykonawcy dzieła. Narzucone przez zamawiającego mogły być zresztą nie tylko treści ideowe ołtarza, lecz również jego forma i zastosowana technika. Tego typu dzieła, wykonane z maestrią w rzadkiej technice, mające dużą wartość artystyczną, stawały się przedmiotem pożądanym przez kolekcjonerów i mecenasów; były sztuką

¹⁵⁷ K. Lankheit, *Eucharistie* [w:] *Reallexikon...*, op. cit., Bd. VI, szp. 231–232.

¹⁵⁸ *Ibidem*, szp. 200–203.

¹⁵⁹ Inne przykłady zob. H. Marquoy-Hendrickx, op. cit., s. 78, il. 589; s. 357, il. 2272; *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings...*, op. cit., s. 236.

¹⁶⁰ H. Marquoy-Hendrickx, op. cit., s. 323, il. 2130.

¹⁶¹ Hierogram IHS, w połączeniu z krzyżem i trzema gwoździami formującymi literę V, powstał na skutek błędnego odczytywania imienia Jezus jako skrótu od słów *In hoc signum (vinces)*. Więcej o imieniu Jezusa zob. D. Forstner, *hasło: Imię Jezus* [w:] *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 34.

¹⁶² J. Harasimowicz, *Typy i programy śląskich ołtarzy wieku reformacji*, „Roczniki Sztuki Śląskiej”, R. 12, 1979, s. 22, przyp. 152.

tworzoną przez znawców dla znawców i niejednokrotnie znajdowały miejsce w modnych w tym czasie *kunstkamerach*.

Aneks 1. Eglomizowane dzieła sztuki w zbiorach muzeów polskich (na podstawie wyników ankiety)

W celu zdobycia informacji o dziełach egglomizowanych przechowywanych w muzeach polskich i o dziełach, przy ozdobie których wykorzystane zostały płytki wykonane w tej technice, z inicjatywy autorki niniejszej pracy sporządzona została ankieta, która wraz z listem przewodnim rozesłana została do 117 muzeów polskich. Wybór instytucji poddyktowany był charakterem zbiorów – pod uwagę wzięte zostały muzea, w których posiadaniu znajdują się wyroby rzemiosła artystycznego. Ankieta zawierała kilkanaście punktów, takich jak: nazwa dzieła, miejsce przechowywania, numer inwentarzowy, czas i miejsce powstania, autor, fundator, program ikonograficzny, historia, stan zachowania, dokumentacja fotograficzna, dane o przeprowadzonych pracach konserwatorskich oraz archiwalia i publikacje dotyczące dzieła. Jej celem było zebranie materiału porównawczego do ołtarza bieckiego, jak również zapoznanie się z metodami zabezpieczania i restaurowania dzieł zdobionych egglomizacją.

Na ankietę odpowiedziało 75 muzeów¹⁶³. Niestety, 42 instytucje (wśród których największy odsetek stanowiły muzea archidiecezjalne i diecezjalne) nie udzieliły żadnej odpowiedzi, stąd materiał prezentowany poniżej z pewnością wymagać będzie w przyszłości uzupełnienia i dalszych badań.

Eglomizowane dzieła znajdują się w 13 polskich placówkach muzealnych, w tym w muzeach narodowych w: Krakowie, Warszawie, Wrocławiu, Szczecinie i Poznaniu, oraz w Muzeum w Bielsku-Białej, Muzeum w Jarosławiu, Muzeum Lubelskim w Lublinie, Muzeum Okręgowym w Toruniu, Muzeum Regionalnym w Jaworze, Muzeum Zamkowym w Malborku, Muzeum Zamkowym w Pszczynie oraz w Zamku Królewskim w Warszawie.

Ze względu na typ przedmiotów można wyróżnić: miniatury, zawieszki, medaliony, płytki z przedstawieniami figuralnymi, ołtarze, przedmioty liturgiczne, małe formy meblarskie, meble oraz varia, do których można zaliczyć kosztowne drobiazgi o różnym przeznaczeniu.

Najliczniejsze wśród nich są miniatury, głównie sylwetowe, jedno- lub dwustronne. Najwięcej, bo trzynaście z nich, znajduje się w Gabinetie Miniatur Muzeum Zamkowego w Pszczynie. Aż dwanaście z nich pochodzi z końca XVIII w. i stanowi kolekcję portretów właścicieli dóbr pszczyńskich. Na owalnych miniaturach wykonanych w technice egglomizacji znaleźli się zatem m.in.: Fryderyk Ferdynand Anhalt-Köthen (1769–1830), książę pszczyński w latach 1797–1818 i książę w Köthen w latach 1818–1830; Ludwik Anhalt-Köthen (1783–1841), książę pszczyński w latach 1830–1841; Fryderyk Erdmann Anhalt-

¹⁶³ Korzystając z okazji, składam podziękowania wszystkim, którzy udzielili mi pomocy przy prowadzeniu niniejszych badań, w tym dyrekcji MNK, dyrektorom poszczególnych instytucji, a szczególnie gorąco kolegom, którzy pieczołowicie wypełnili ankiety, w tym: T. Dudek, Monice Frankowskiej-Makała, Aleksandrze Kasprzak, Alicji Kilijańskiej, Lidii Kruczek, Marii Teresie Michałowskiej-Barłóg i Annie Szkurlat. Niestety, niewiele ankiet zostało osobiście podpisanych przez wypełniających je kustoszów opiekujących się zbiorami, stąd powyższa lista imienna jest skromna.

-Köthen (1731–1797), generał francuski w służbie Ludwika XV, a od 1765 r. właściciel dóbr pszczyńskich; ksiązę Ludwik Schönburg oraz Jan Stolberg-Wernigerode. Dzieła te, wymieniane w inwentarzu zamkowym (m.in. z 1865), eksponowane były jeszcze w 1915 r. na jednej z komód w pokoju do pracy księżnej; stanowiły dopełnienie malowanej galerii przodków i ukazywały powiązania rodzinne książąt Anhalt-Köthen z hrabiami Hochbergami – dziewiętnastowiecznymi właścicielami Pszczyzny¹⁶⁴.

Nietypową miniaturą w pszczyńskim zbiorze jest datowany na ok. 1830 r. portret księcia Adama Jerzego Czartoryskiego (1770–1861), syna Adama Kazimierza, generała ziem podolskich, i Izabeli z Flemmingów. Prostokątna płytką przedstawiająca księcia w półpostaci opatrzona została inskrypcją, zawierającą m.in. podpis eglogizatora: *Fuerst /Adam Czartoriski /Sobiński sculp*¹⁶⁵.

W Muzeum w Jarosławiu – Kamienicy Orsettich znajdują się dwie miniatury sylwetowe: jedna przedstawia mężczyznę w popiersiu z profilu (koniec XVIII w.), druga ukazuje kobietę, w ramie wykonanej z roślinnych motywów (1822).

W Muzeum Lubelskim w Lublinie przechowywana jest miniatura sylwetowa z popiersiem króla Stanisława Augusta Poniatowskiego z końca XVIII w., opatrzona na awersie monogramem SAR. Znajdują się tu również prezentowane w Galerii Sztuki Zdobniczej dwie miniatury z początku XIX w., przedstawiające Wojciecha Lipowskiego, pułkownika audytora przy 6. Dywizji Ułanów Polskich, oraz jego żonę Annę¹⁶⁶.

W Muzeum w Bielsku-Białej w Dziale Sztuki przechowywany jest eglogizowany *Portret babki Barbary Mayer z domu Teltscher*, wykonany przez jej wnuka Josefa Eduarda Teltschera około 1830 r.

W Muzeum Sztuk Użytkowych w Poznaniu (oddziale tamtejszego Muzeum Narodowego) znajduje się miniatura z około 1830 r. z przedstawieniem w prawym profilu Françoisisa Charlesa Josepha Bonapartego II, księcia Reichstadtu (1811–1832).

W Muzeum Narodowym we Wrocławiu znajduje się zbiór sześciu medalionów królów kurkowych z lat 1575–1630¹⁶⁷, zdobionych techniką eglogizacji, wykonanych w warsztatach na terenie Śląska.

Stosunkowo liczną grupę stanowią małe obrazki z przedstawieniami figuralnymi. W Muzeum Narodowym we Wrocławiu jest ich kilka: ze scenami mitologicznymi (z sylwetkami Bachusa i Ariadny z XVII w., z przedstawieniem Wenus z 1 ćwierci XX w. oraz z amorkami z 1 ćwierci XX w.), z przedstawieniem pracy rzeźników, a także z godłem cechu cieśli i młynarzy z XVIII w. W tamtejszych zbiorach znajdują się ponadto eglogizowane obrazy o charakterze religijnym: *Ucieczka do Egiptu* (przełom XVI i XVII w.), *Chrystus* (XVII w.), *Matka Boska* (XVII w.). Wszystkie wymienione obiekty powstały najprawdopodobniej w warsztatach śląskich.

¹⁶⁴ L. Kruczek, *Muzeum Wnętrz Zamkowych. Miniatury, płaskorzeźby i sylwetki XVI–XX wieku. Katalog zbiorów*, Pszczyzna 1987, s. 368.

¹⁶⁵ *Ibidem*, s. 358–359.

¹⁶⁶ *Nabytki malarstwa i sztuki zdobniczej w XXXV-leciu PRL. Katalog wystawy*, Lublin 1980, s. 63.

¹⁶⁷ Są to medaliony: Wolfa Rumpolta (1575), Wolfa Büttnera (1579), Hansa Schneidera (1580), Michała Steuera (1582), Nicklasa Richtera (1619), Tobiasza Suschky (1620) oraz Sigmunda Becka (1630).

W MNK jest pięć podobnych w typie obrazków. W większości pochodzą one z dawnych zbiorów krakowskiego Muzeum Przemysłowego, do których podarowali je w 2 połowie XIX i na początku XX w. prywatni kolekcjonerzy. Są wśród nich płytki w kompozycji oparte na wzorach graficznych z różnymi scenami: myśliwską (*Polowanie na niedźwiedzia*, XVIII w.)¹⁶⁸, pejzażowo-figuralną (*Dziewczyna przy drzewie*, XIX w.) oraz trzy z mitologicznymi (*Przyjazd Tetydy do Hefajstosa po zbroję Achillesa, Odpoczywająca Wenus oraz Danae*, XVIII w.).

Imponujących rozmiarów przedstawienie alegoryczne wykonane w technice egglomizacji, nabyte do zbiorów po II wojnie światowej, posiada Dział Ceramiki i Szkła Muzeum Narodowego w Warszawie. Datowane na połowę XVIII w., ukazuje triumf cesarza – jak sugeruje opiekująca się obiektem Aleksandra Kasprzak – prawdopodobnie Karola VII (1742–1745), elektora bawarskiego (1697–1745) i króla Czech (1741), którego otaczają personifikacje cnót dobrego władcy.

Muzea Narodowe w Warszawie i Krakowie dysponują też identycznymi płytkami szklanymi z 2. połowy XIX w., na których ukazany jest człowiek zakuty w kajdany. Scena ta ma charakter patriotyczny, o czym przekonuje obiegające ją hasło: *a celui qui console* oraz sentencja: *Przyjdzie Ta Pora Świąta, Że Piorun Skruszy Pęta* (napis na płytce krakowskiej), i *a celui qui console* oraz *mieymy nadzieję że z ... iasneie Przyjdzie ta Pora ... że Piorun skruszy Po...* (wersja warszawska). Ponadto w kolekcji Zamku Królewskiego w Warszawie przechowywany jest obraz w inkrustowanej ramie *Papież Innocenty III przyjmuje św. Franciszka z Asyżu* z końca XVII w.¹⁶⁹

Technikę egglomizacji stosowano zarówno przy dekorowaniu niewielkich rozmiarem nastaw ołtarzowych, jak i przedmiotów liturgicznych. Dwa niewielkie przenośne ołtarze, zidentyfikowane w wyniku kwerendy, jeden ze zbiorów Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie, z 2. połowy XVII w., drugi zaś z kolekcji Muzeum Zamkowego w Malborku, datowany na ok. 1680 r., zdobione są malowanymi pod szkłem wstawkami. Z 1. połowy XVII w. pochodzi egglomizowany obraz-ołtarzyk pochodzący z dawnych zbiorów Museum schlesischer Altertümer in Breslau (obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu)¹⁷⁰.

W Dziale Sztuki Dawnej Muzeum Narodowego w Szczecinie przechowywana jest podstawa krucyfiksu z około 1615 r., wykonana z bursztynu i ozdobiona w technice egglomizacji. Według przedwojennej literatury, krucyfiks należał do księcia Filipa II (1573–1618), mecenasa i kolekcjonera. Do wystroju świątyni z pewnością użyte były również trzy osiemnastowieczne egglomizowane płytki z inskrypcjami z tekstami staro- i nowotesta-

¹⁶⁸ Kompozycja oraz rysunek postaci na egglomizowanej płytce wykazują podobieństwo do scen myśliwskich autorstwa Geорга Ph. II Rugendasa, grafika czynnego w Augsburgu w 2 połowie XVIII w.; więcej zob. Z. Dolczewski, R. Sobczak-Jaskulska, *Myślistwo jako styl życia. Broń, akcesoria, przedstawienia i motywy myśliwskie od połowy XVI do początku XX wieku. Przewodnik po wystawie. Muzeum Narodowe w Poznaniu*, Poznań 1999, s. 66, 67, fot. 15.

¹⁶⁹ Jak podaje w ankiecie A. Szkurlat, dzieło podarowane zostało do zbiorów Zamku w 1993 r. (wzmianka w *Raporcie Rocznym 1993 Zamku Królewskiego w Warszawie*).

¹⁷⁰ Obiekt wzmiankowany w przedwojennej literaturze *Führer durch die Sammlungen des Museums schlesischer Altertümer in Breslau*, Breslau 1891, s. 33.

mentowymi oraz z sentencją: *Herr Jesu Agrift du /hochstess Gott /Jetzt bitte dich deine teures /Blutt /mache wir mein letztes Ende /gutt*, znajdujące się obecnie w Muzeum Regionalnym w Jaworze.

Omawiana technika wykorzystywana była również przy wyrabianiu małych form meblarskich, takich jak skrzynki lub szkatułki. W zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu znajduje się skrzynka datowana na przełom XVI i XVII w., którą w całości ozdobiono w technice eglomizacji, a na ściankach umieszczono postaci Chrystusa i apostołów.

W Muzeum Zamkowym w Malborku przechowywane są cztery szkatuły z 2. połowy XVII w., których kunsztowną aplikację stanowią eglomizowane bursztynowe płytki z różnymi motywami, zarówno o tematyce marynistycznej (na szkatułce z warsztatu Michała Redlina¹⁷¹) i mitologicznej (na dziele Christopha Mauchera¹⁷²), jak i z dekoracją roślinną. Eglomizowanymi płytkami dekorowano także meble, o czym świadczy gdański (?) kabinet, wykonany po 1771 r., należący niegdyś do Stanisława Augusta Poniatowskiego, dziś znajdujący się w zbiorach Muzeum Zamkowego w Malborku. Tu w omawianej technice wykonano sceny z życia monarchy, motywy roślinne i zwierzęce oraz inskrypcje. Natomiast z początku XX w. pochodzi, stanowiąca depozyt Zamku Królewskiego w Warszawie, toaletka przechowywana w Muzeum Narodowym w Poznaniu, najpewniej wyrób austriackich bądź niemieckich warsztatów eglomizatorskich. W podobny sposób zdobiono również obudowy zegarów, czego przykładem jest czasomierz w Ratuszu Staromiejskim w Toruniu wykonany przez Isaaca Scotsona w Liverpoolu w latach 1767–1790 (depozyt Towarzystwa Naukowego w Toruniu)¹⁷³.

Scena mitologiczna przedstawiająca *Aurorę jadącą na rydwanie* zdobi eglomizowaną tabakierkę ze zbiorów Muzeum Sztuk Użytkowych w Poznaniu (oddział tamtejszego Muzeum Narodowego). W technice tej wykonano również inskrypcję na widelczyku ze zbiorów Muzeum Zamkowego w Malborku, który stanowił prawdopodobnie część większej zastawy wykonanej w Słupsku (?) w 1678 r.¹⁷⁴ W zbiorach malborskich znajdują się również trzy osiemnastowieczne przedmioty nieznanymi warsztatów: pojemnik na przybory do pisania¹⁷⁵, gra *solitaire* z francuskimi napisami¹⁷⁶ oraz warsztacik koronkarski z inskrypcjami niemieckimi; wszystkie dekorowane eglomizowanymi płytkami z motywami roślinnymi, zwierzęcymi bądź figuralnymi.

Kolejną grupę dzieł eglomizowanych stanowi biżuteria w postaci ozdobnych zawieszek. Medalionik z postacią Tadeusza Kościuszki w popiersiu z profilu, datowany na przełom XVIII i XIX w., wzbogaca zbiory MNK. Tutaj również znajduje się dwustronna zawieszka z początku XIX w., zdobiona na awersie postacią kobiety w profilu w suk-

¹⁷¹ E. Mierzwińska, *Dzieje bursztynu...*, op. cit., s. 47–48.

¹⁷² *Ibidem*, s. 54–55.

¹⁷³ K. Kluczajd, *Zegary sprzed lat. Zegary mechaniczne ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu*, Toruń 2004, s. 25, 69.

¹⁷⁴ Inskrypcja brzmi następująco: *IOANNES HENRICUS HERMAN ROSENTHAL 1678*; więcej zob. E. Mierzwińska, *Dzieje bursztynu...*, op. cit., s. 46; *eadem*, *Bursztyn w sztuce*, Malbork 1998, s. 31.

¹⁷⁵ *Eadem*, *Bursztyn...*, op. cit., s. 53.

¹⁷⁶ *Ibidem*, s. 52.

ni empirowej i czepku na głowie, a na rewersie – mężczyzny w lewym profilu w kurtce mundurowej.

Podsumowując zebrany materiał, należy zauważyć, że znajdujące się w polskich zbiorach muzealnych i ujawnione dzięki przeprowadzonej ankiecie eglomizowane przedmioty nie stanowią dla omawianego w niniejszej pracy ołtarza z Biecza adekwatnego materiału porównawczego, dając zarazem świadectwo jego wyjątkowości i unikatowości w skali całego kraju.

Aneks 2. Doświadczenia w zakresie konserwacji dzieł eglomizowanych w ośrodkach zagranicznych

Już od schyłku lat 60. XX w. w wielu ośrodkach naukowych rozpoczęto badania nad konserwacją i restauracją dzieł malowanych pod szkłem, wśród których znalazły się także obiekty eglomizowane¹⁷⁷. Obecnie najbardziej prężnymi ośrodkami badawczymi są: monachijskie Münchner Stadtmuseum oraz Bayerisches Nationalmuseum, zuryskie Schweizerisches Landesmuseum oraz nowojorskie The Corning Museum of Glass. W 1998 r. w ramach Schweizerischen Nationalfonds zainicjowany został projekt badawczy „Untersuchungen zur Schweizer Hinterglasmalerei des 17. Jahrhunderts”¹⁷⁸, prowadzony przez naukowców z Niemiec i Szwajcarii.

Restauracja malowideł pod szkłem pod koniec lat 60. XX w. polegała na ulokowaniu zniszczonej płytki między dwoma szybami. W latach 70. XX w. zainicjowana została metoda podklejania odspojonych warstw malarskich przy użyciu żywicy dammarowej i petroliu. Od połowy lat 70. wykorzystuje się przy konserwacji malowideł szafy próżniowe, odchodząc tym samym od czynności manualnych. Odtąd w celu zahamowania postępujących zniszczeń warstw malarskich przy konserwacji używano się również japońskiego papieru, zagiętego na krawędziach szkła i przyklepionego do szklanego podłoża. W latach 70. wprowadzono retusze przy pomocy farb akrylowych bezpośrednio na szkło i uzupełniano brakujące fragmenty szkła materiałami na bazie żywicy epoksydowej i akrylowej. Pod koniec lat 80. konserwatorzy wprowadzili jako środek wzmacniający wosk pszczeli zmieszany z 10–15% żywicą dammarową, rozcieńczoną w benzynie¹⁷⁹. Przykładem zastosowania wosku w konserwacji była restauracja siedemnastowiecznej skrzyneczki ze zbiorów Bayerisches Nationalmuseum w Monachium, przeprowadzona przez Franza L. Schotta¹⁸⁰. W tym konkretnym przypadku jako substancji wiążącej użyto wosku połączonego z 5% terpentyną modrzewiową, a całość prac przebiegała na specjalnie skonstruowanym lustrzanym stole, podświetlanym z obydwu stron. U schyłku lat 90. XX w. ten sam konserwator przy użyciu wosku restaurował z sukcesem eglomizowane naczynia autorstwa Hansa Jakoba Sprüngli oraz Hansa Conrada Gyger ze zbiorów Schweizerischen National-

¹⁷⁷ E. Agnini, *Hinterglasbilder. Erfahrungen bei der Konservierung, Restaurierung und Montierung*, „Restaur”, vol. 105, 1999, s. 258–265.

¹⁷⁸ S. Bretz, *op. cit.*

¹⁷⁹ E. Agnini, *op. cit.*, s. 261.

¹⁸⁰ F.L. Schott, *op. cit.*, s. 14–16.

museum w Zurychu¹⁸¹ oraz płyty stołowe z lustrzanego gabinetu w rezydencji w Würzburgu¹⁸². Schott dokonał również serii doświadczeń z mikroskopijnymi próbkami innych środków wiążących (m.in. z acetonem, olejem terpentynowym, toluolem, etyloglikolem i olejem lnianym), które to środki mogłyby znacząco podnieść elastyczność kruchych warstw malarskich. Badane pod stereoskopowym mikroskopem próbki wykazały jednak niekorzystne zmiany: naturalna substancja próbek w wielu przypadkach ulegała kompletnemu zniszczeniu, a warstwy malarskie nadal pozostawały niezespojone. W świetle tych doświadczeń, po ich opublikowaniu przez Schotta, konserwatorzy odeszli od tego typu prób restauracji¹⁸³.

Wzmacnianie powierzchni malarskich przy użyciu różnych środków wiążących stosowała również w latach 90. Elena Agnini, konserwatorka ceramiki i szkła w Monachium, która wspólnie z Angelą Hückel ze Stadtmuseum w Monachium badała ich wpływ na malarstwo pod szkłem. Doświadczenia te doprowadziły do konstatacji, że najlepszym materiałem wzmacniającym jest właśnie воск o możliwie najniższej kwasowości¹⁸⁴. Wzmacnianie woskiem odspojonych warstw malarskich podjęte zostało również u schyłku lat 90. w Lucernie, gdzie konserwatorzy Marco Rebel i Berno Heymer restaurowali osiemnastowieczne obrazy malowane pod szkłem autorstwa Antona Marquarta Bersautera¹⁸⁵.

Poza badaniami i konserwacją malowideł pod szkłem, wśród których znajdują się dzieła egglomizowane, niezwykle istotne miejsce zajmuje propagowanie osiągnięć naukowych przez organizowanie muzealnych wystaw i wydawanie towarzyszących im katalogów. Pośród ostatnich wydawnictw wyróżniają się publikacje związane z dwoma wystawami zorganizowanymi przez Schlossmuseum w Murnau: „Amalierte Stuck uff Glas /Hinder Glas gemalte Historien und Gemälde” (1995) oraz „Glas, Glanz, Farbe. Vielfalt barocker Hinterglaskunst im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts“ (1997). Katalogi tych ekspozycji omawiają szeroko pojęte malarstwo pod szkłem, klasyfikują dzieła na podstawie technologii oraz wskazują środowiska twórcze, z których wywodzili się malarze. Autorzy publikacji, w obydwu przypadkach ci sami: Frieder Ryser i Brigitte Salmen, wspomagani międzynarodową grupą badaczy, zebrali dzieła malowane pod szkłem przechowywane w muzeach i kolekcjach prywatnych z terenu Niemiec, Belgii, Szwajcarii i Czech. W pierwszym opracowaniu zajęli się dziełami powstałymi od czasów starożytnych po połowę XVII w., w drugim – obiektami od połowy XVII po koniec XVIII w.

W 2000 r. w Musée Suisse du Vitrail Romont zorganizowano wystawę „Glanzlichter. Die Kunst der Hinterglasmalerei”, którą rok później pokazano w Museum in der Burg Zug. Na wystawie tej zaprezentowano sztukę malowania pod szkłem. Grupa badaczy – wśród których wymienić należy Friedera Rysera, Yves Jolidon, Simone Bretz, Rolfa Kellera, Utę Bergman i Stefana Trümplera – nawiązała do wcześniejszych badań nad tą tech-

¹⁸¹ *Farbige Kostbarkeiten aus Glas...*, *op. cit.*, s. 247 i n.

¹⁸² *Gemalt hinter Glas...*, *op. cit.*, s. 12–17.

¹⁸³ *Farbige Kostbarkeiten aus Glas...*, *op. cit.*, s. 253 i n.

¹⁸⁴ E. Agnini, *op. cit.*, s. 258–265.

¹⁸⁵ M. Rebel, B. Heymer, *op. cit.*, s. 174–179.

niką i rozszerzyła wiedzę o obiekty pochodzące głównie z ziemi szwajcarskiej. Duża liczba prezentowanych tam nieznanymi wcześniej dzieł została odnaleziona i skatalogowana dzięki grantowi Schweizerischen Nationalfonds z 1998 r., a także utworzeniu w Romont centrum badań nad tego rodzaju malarstwem. W katalogu wystawy z Romont i Zug szczegółowo omówiono czynności malarza pod szkłem, tworząc w ten sposób rodzaj podręcznika malowania, oraz zestawiono w formie francusko-niemieckiego słownika najczęściej spotykane pojęcia i terminy związane z tą techniką.

Prace badawcze zaowocowały również wieloma artykułami, w których zamieszczono opisy najlepszych metod restauracji tego typu dzieł, jak i powstrzymywania zachodzących w nich niekorzystnych zmian. Aby zapoznać się z działalnością na tym polu, już w 1978 r. International Center of Conservation w Rzymie przygotowało specjalną ankietę, rozesłaną następnie do instytutów i ośrodków konserwatorskich¹⁸⁶. Na podstawie tych publikacji, jak i wyników rzymskiej kwerendy można zarówno omówić przyczyny niszczenia eglomizacji, jak i przedstawić metody konserwacji i zabezpieczania dzieł wykonanych w tej technice.

Najczęstszą przyczyną destrukcji dzieł eglomizowanych są wahania temperatury, albowiem nagle ochłodzenie lub ocieplenie wzmaga naprężenia między podłożem, warstwami malarskimi a folią, co z kolei prowadzi do trwałych uszkodzeń. Podobnie negatywnie na dzieła wykonane w omawianej technice wpływa zmiana wilgotności powietrza, a także wstrząsy (gwałtowny ruch, uderzenia). Nadmierna wilgotność sprzyja pojawianiu się na eglomizowanych obiektach plam o charakterze grzybicznym i pleśni. Nierzadko w warstwach malarskich żerują insekty. Przyczyn uszkodzeń należy szukać również w podłożu i samej warstwie malarskiej, gdyż rodzaj środka spajającego poszczególne partie dekoracji ze szkłem, grubość gruntu i nakładanych na siebie farb oraz stan podłoża mogą także nasilać proces niszczenia¹⁸⁷. Wszystkie wymienione czynniki powodują rozwarstwienie dekoracji na szkło, która rozpoczyna się pojawieniem srebrzystego refleksu na powierzchni tafli, przeradzającego się następnie w spękania i w końcu w łuszczące się fragmenty warstwy malarskiej¹⁸⁸.

Zniszczenia wynikają również ze wcześniejszych nieprawidłowych restauracji, przy których np. posłużono się niewłaściwą metodą lub użyto złych materiałów. Prowizoryczne usunięcie kurzu powodowało jeszcze silniejsze zabrudzenie; niejednokrotnie na złym czyszczeniu ucierpiała warstwa malarska. Jako materiałów klejących używano środków, które obecnie trudno usunąć. W wielu wypadkach pęknięte szyby sklejały nie wzdłuż pęknięcia, lecz naklejając papierowe taśmy na warstwę malarską. Przy próbach usunięcia taśm malatura odchodziła od szkła wraz z papierowym wzmocnieniem.

Niebagatelny problem konserwatorski stanowi także usunięcie starych retuszy. Wtórne uzupełnienia niejednokrotnie zacierają autentyczny wygląd dzieła – przykrywają pierwotny kontur przedstawięń czy wręcz zmieniają kolorystykę.

Ubytki powodują również drewniane konstrukcje podtrzymujące obrazy w ramach, albowiem ścierają one warstwy malarskie i nadwyręzają szkło, prowadząc do miejscowych

¹⁸⁶ E. Agnini, *op. cit.*, s. 261.

¹⁸⁷ *Farbige Kostbarkeiten aus Glas...*, *op. cit.*, s. 247 i n.

¹⁸⁸ Najbardziej na zniszczenia narażony wydaje się lazur lakowy, gdyż warstwy żywicowo-lakowe łatwiej ulegają kruszeniu. Więcej zob. F.L. Schott, *op. cit.*, s. 9–17.

pęknięć. Zdarzają się również skandaliczne konserwacje, w rezultacie których np. cały tył dzieła jest podklejony tekturą albo pokryty kitem okiennym, a miejsca między szkłem a podkładem wypełnia silikon¹⁸⁹.

Na tak zaobserwowane przyczyny i skutki zniszczeń konserwatorzy starają się znaleźć odpowiednie środki zaradcze, ukierunkowane w zależności od charakteru i lokalizacji zniszczeń.

Próby wzmacniania odspajających się partii malarstwa na szkłe polegały na wprowadzaniu między łuszczące się warstwy kleistego wypełniacza. Najlepszy spośród testowanych środków okazał się wosk mikrokryształiczny, który po rozgrzaniu do temperatury 50°C wnikał we wszelkie załamania i wypiętrzenia (warto nadmienić, że wcześniej wosk znalazł już zastosowanie w konserwacji obiektów z emalii).

Dla wzmocnienia odspojonych warstw malarskich używa się niewybielonego wosku pszczelego (pozbawionego żywicy i środków wiążących), który sprawdza się przy silnie złuszczonych warstwach malatury i istniejących już pęcherzach. Rozgrzany środek, miękki i elastyczny, może na powrót przykleić do podłoża nawet centymetrowe pęcherze, nie uszkadzając ich powierzchni. Zabieg utrwalania przebiega następująco: szybko kładzie się pomalowaną stroną ku górze na ciepłej, silikonowej macie. Precyzyjnie w miejsca odspojień nakłada się cieniutkie płatki wosku. Mata powoli ogrzewa warstwę z nałożonym na nią środkiem spajającym. Kiedy wosk dokładnie się rozpuści, można go również lekko wetrzeć miękkim pędzlem w puste przestrzenie warstw malarskich. Ciężar właściwy wosku, jak i jego zdolności kapilarne wspomagają tę czynność. Następnie powleczoną silikonem folię hostafanową nakłada się na wierzch powierzchni i nalepia się odstające bruzdy miękką tkaniną albo pałeczkami waty ponownie na szkło. Przy równomiernej temperaturze ogrzania znikają wszelkie odspojenia. Na koniec oziębioną folię delikatnie się ściąga, a nadmierny wosk odsącza suchymi wacikami¹⁹⁰.

Przy wzmacnianiu malowideł na szkłe wskazane jest odchodzenie od czynności manualnych na rzecz specjalnych urządzeń (szaf próżniowych), ponieważ przy ręcznym nakładaniu wosku istnieje większa tendencja do przesuwania się pęcherzy i bryłek. Umacnianie odspojonych warstw w szafie próżniowej wykonuje się w następujący sposób: eglomizowana warstwa jest pokryta ciepłym płynnym woskiem na folii poliestrowej. Przy podciśnieniu maks. 2–3 atmosfer i temperaturze 70°C płynny wosk wypełnia luki i pęcherze. Przed ochłodzeniem folię wraz z nadmiarem wosku delikatnie się usuwa¹⁹¹.

Badania nad środkami wzmacniającymi malarstwo pod szkłem prowadzono, wypróbując także (lecz z mniejszym sukcesem niż w przypadku wosku) żywice akrylowe¹⁹² oraz organiczne środki wzmacniające, tj.: żelatynę, białko kurze i terpentynę modrzewiową¹⁹³. By obniżyć kruchość i łamliwość warstw malarskich, stosuje się także inne powło-

¹⁸⁹ E. Agnini, *op. cit.*, s. 259.

¹⁹⁰ *Ibidem*, s. 260.

¹⁹¹ Więcej zob. *Gemalt hinter Glas...*, *op. cit.*, s. 16.

¹⁹² Eksperymentowano z następującymi żywicami: Paraloid B 72; Acrylglasuren, Plexisol P 550, Arkon P70/P90.

¹⁹³ Więcej zob. F.L. Schott, *op. cit.*, s. 9–17.

ki klejowe¹⁹⁴. Najlepsze wyniki w klejeniu przełamów tafli szklanych dekorowanych pod szkłem wykazały dwa komponenty na bazie żywicy epoksydowej Araldit 2020¹⁹⁵. Wzmacnianie łuszczących się warstw polega na nałożeniu w szczeliny spękań środka wiążącego, który również służy jako klej dla całkowicie odspojonych fragmentów farby¹⁹⁶. Środek ten nakłada się pędzlem lub natryskuje specjalną rurką. Przed nałożeniem warstwę malarską lekko się podgrzewa, by bruzdy i wypiętrzenia samoistnie lekko przyległy. Przy całkowicie odspojonych warstwach malarskich w celu ich powtórnego przylepienia używa się następującej metody: klej (Beva 371) rozsmarowuje się na papierze i na nim umieszcza odspojone warstwy malatury. Tak przygotowany materiał przykładają do szklanej płytki. Po podgrzaniu i przyciśnięciu warstwa malarska przywiera do płaszczyzny szkła, a papier delikatnie się usuwa.

Dla umacniania metalowych folii i podkładów nie znaleziono jeszcze optymalnej metody. Wosk nie tylko nie sprawdza się jako środek wiążący, ale wręcz spowalnia proces łączenia¹⁹⁷.

Stare retusze najczęściej wymywa się destylowaną wodą, a niekiedy ściąga mechanicznie pod specjalnym mikroskopem. Starych sklejeń szkła wykonanych przy użyciu kitu¹⁹⁸ pozbyć się można również mechanicznie, wyjątkowo przy użyciu specjalnej folii poliesterowej, na której po ogrzaniu osadza się substancja klejąca.

Istnieje wiele metod ograniczania ubytków dzieł eglomizowanych. Nowe retusze najczęściej wprowadza się na podmalowanym, odkwaszonym papierze, gdyż ten sposób uzupełniania dekoracji nie zagraża bezpośrednio dziełu. Przy zachowanych historycznych podkładach papierowych jedynie się je uzupełnia. Znane są też rzadko używane metody retuszowania bezpośrednio na tafli szkła, zawsze jednak jest to ingerencja w dzieło sztuki, a odwracalność wprowadzanych zmian jest ograniczona¹⁹⁹. Większych uzupełnień płaszczyzny szkła dokonuje się przy użyciu sztucznej żywicy i właściwie przyciętych nowych tafli. Odlew żywiczny i nowe fragmenty szkła przykleja się z zastosowaniem tych samych zasad jak przy klejeniu szkła oryginalnego.

Na zachowanie eglomizowanych dzieł w stopniu decydującym wpływają odpowiednie warunki przechowywania. Optymalną temperaturą jest 18–20°C, a wilgotność powietrza nie powinna przekraczać 50%. Ważne jest też chronienie malowideł przed silnym światłem słonecznym oraz oświetleniem sztucznym (powyżej 50 luksów). Niekspozowane tafle szkła winny być przechowywane w pozycji leżącej na niemalowanej stronie.

¹⁹⁴ Przebadano już reakcje eglomizacji z takimi środkami, jak: Tylose MH 300, Plexisol, Plectol D466, Klucel E i Polyvinyl alkohol.

¹⁹⁵ Wcześniej przebadano Araldit XW 396 z wzmacniaczem Harter XW 397 lub Hxtal NYL-L, jak również EPO-TEK 301–2.

¹⁹⁶ Więcej zob. *Farbige Kostbarkeiten aus Glas...*, *op. cit.*, s. 254.

¹⁹⁷ E. Agnini, *op. cit.*, s. 262.

¹⁹⁸ Dawny kit składał się głównie z wosku wymieszanego z różnymi pigmentami (m.in. z białym ołowiem czy czernią roślinną). Więcej zob. *ibidem*, s. 250.

¹⁹⁹ Jako środków retuszujących używa się głównie gumy arabskiej i farb akwarelowych z dodatkami wybranych pigmentów.

Églomisé Altarpiece from the Parish Church in Biecz in the Collection of the National Museum in Krakow. Analysis of the Work in the Context of Planned Conservation

Summary

The paper is concerned with an altarpiece, dating back to 1617, from the Corpus Christi church in Biecz, which has been in the collection of the National Museum in Krakow since 1913. This work is particularly noteworthy for its rare execution technique as well as an interesting form and a well-thought-out iconographic programme. The paper presents the history of the altarpiece starting from 1767 (when the altarpiece was mentioned for the first time in *Acta Visitationis Archidiaconatus Cracoviensis* as part of the furnishings of the Sułowski family's chapel in the parish church in Biecz), subsequent changes in its location within the church, and finally its trip to Krakow. In 1903, the work was brought to Krakow by Sławomir Odrzywolski, who was in charge of the conservation carried out in the parish church in Biecz at the time. One can also read about the history of research and first attempts at renovating the altarpiece after it became part of the collection of the National Museum in Krakow until 2007, when it underwent thorough conservation. The paper gives an overview of the art circle to which the originator of the altarpiece, Daniel Schneider, belonged. It also discusses the problem of the provenance of the work in the context of the relations between Biecz and Silesia in the 16th and 17th c.

The text also raises the question of the altarpiece's iconographic programme and its technique of execution, namely the stained-glass one, in which églomisé glass panels are bonded together with lead joints and secured on a wooden framework. The paper also contains a short overview of the history of painting under glass, with particular attention paid to églomisation, a description of individual stages of painting under glass written based on source materials from the period and the changing terminology of the method and modern classifications. The altarpiece from Biecz is compared with other European examples of modern retables (decorated with painting under glass), architectural details from the Mannerist era and objects of decorative arts from the period. The discussion of the last issue is based, among other things, on the results of the questionnaire sent to over a hundred Polish museums which aimed to collect comparative material for this altarpiece as well as to find out about restoration methods used in the conservation of églomisé works.



1. Biecki ołtarz z 1617 r., nr inw. MNK IV-Mal-286, fot. Pracownia Fotograficzna MNK



2. Biecki ołtarz z 1617 r., fot. Marek Rostworowski, lata 50. XX w.



3. Fotografia jednej z sal wystawy „Szkła artystyczne dawne i współczesne”, zorganizowanej przez Muzeum Narodowe w Krakowie w 1953 r., za: A. Kopff, *Sprawozdanie z działalności Muzeum Narodowego z roku 1953*, „Rozprawy i Sprawozdania za rok 1953”, t. III, Wrocław – Kraków 1957, ryc. 9



4. Fragment cokołu ołtarza bieckiego, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

5. Fragment kondygnacji ołtarza bieckiego,
fot. Pracownia Fotograficzna MNK





6. Fragment zwieńczenia ołtarza bieckiego, fot. Pracownia Fotograficzna MNK



7. Ołtarz św. Sebastiana z 1616 r. fundacji Sułowskiego w kaplicy Krawców (Kromerowskiej) w farze bieckiej, fot. Andrzej Laskowski



8. Ołtarz maryjny, południowe Niemcy, przełom XVI i XVII w., Bayerisches Nationalmuseum, Monachium, za: *Gemalt hinter Glas. Studioausstellung anlässlich der Restaurierung der Tischplatten aus dem Spiegelkabinett der Würzburger Residenz*, „Bayerisches Nationalmuseum Bildführer“, B. 13, München – Würzburg 1988, s. 25



9. Oltarz, Norymberga, XVII w., zbiory Fundacji Książąt Czartoryskich, depozyt Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK XIII-2324, fot. Pracownia Fotograficzna MNK



10. Ołtarz z przedstawieniem Męki Pańskiej, Włochy, ok. 1500–1550, The Boston Museum of Fine Arts, za: M.D. Murray, *Reverse-painted and gilded glass through the ages*, „The American Connoisseur”, 1972, vol. 180, s. 205–206, il. 5a

11. *Hiszpańska mapa*, Norymberga, ok. 1580 r., Rijksmuseum, Amsterdam, za: *Nürnberger Goldschmiedekunst 1541–1648*, Bd. II: *Goldglanz und Silberstrahl. Begleitband zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum*, Nürnberg 20.9.2007 – 13.1.2008, bearb. von Karin Tebbe, Nürnberg 2007, s. 224–232



