

Ołtarz pochodzący z fary pod wezwaniem Bożego Ciała w Bieczu

Opis badań i przebiegu prac

Muzeum Narodowe w Krakowie (MNK) w kolekcji rzemiosła artystycznego posiada niezwykle oryginalny obiekt: szklany, trójwymiarowy, przenośny ołtarz wykonany w technice witrażowniczej¹. Płaskie, wypukłe i wklęsłe płytki szklane są dekorowane techniką amelierowania. Obiekt, będąc przykładem bardzo oryginalnej formy i techniki zdobniczej oraz z racji znacznych jak na ołtarz przenośny wymiarów (84 cm dł., 25 cm szer., 150 cm wys.), bez wątplenia stanowi unikat w skali europejskiej i światowej. Jego wymiary wskazują raczej na pełnienie funkcji publicznej aniżeli prywatnej.

Pierwsza odnaleziona wzmianka o ołtarz pochodzi z wizytacji biskupiej z 1767 r., w której podany został opis wyposażenia kaplicy Sułowskich w kościele farnym w Bieczu: „W Ołtarzu in parte pozłożonym, 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”, czyli ołtarz „(...) Zmartwychwstania Pańskiego i Świętych Apostołów”².

Ołtarz odnalazł architekt Sławomir Odrzywolski, w latach 1891–1900 odpowiedzialny za restaurację fary w Bieczu. W 1903 r. na posiedzeniu Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej Odrzywolski po raz pierwszy przekazał wiadomość, że w kościele w Bieczu znajduje się zniszczony ołtarz barokowy: „(...) ornamenty i figury malowane są na szkle (eglomise), tło ich podkładane złotą nędzą”. Uchwalono, że ołtarz zostanie sprowadzony do Krakowa i poddany konserwacji. W 1903 r. ołtarz przywieziono do Krakowa. Od 1913 ołtarz znajduje się w zbiorach MNK³.

W Archiwum MNK znajdują się cztery klisze fotograficzne pokazujące ogromne zniszczenia ołtarza⁴. Niestety, nie jest znany czas ich wykonania. Z dużym prawdopodobieństwem można przypuszczać, że przedstawiony na nich stan zachowania odnosi się do czasu po przewiezieniu ołtarza z Biecza do Krakowa.

¹ Nr inw. MNK-IV-Mal-286.

² Zob. w niniejszym tomie: M. Laskowska, *Eglomizowany ołtarz z kościoła farnego w Bieczu w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*; Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie, *Acta Visitationis Archidiaconatus Cracoviensis...*, sygn. AV 49, s. 237.

³ *Ibidem*, s. 11.

⁴ Archiwum MNK, klisze fotograficzne: IV/998, 1000, 1001, 1002; negatywy: III/946, IV/1771, 1773.

W latach 1936–1938 ołtarz został poddany konserwacji. Fakt ten utrwalono ręcznym zapisem bezpośrednio na wewnętrznej stronie deski z zaplecka ołtarza: „Restaurowano w roku 1936–1938 przez Jerzego Barona de [nieczytelne] Gedla w Krakowie, za czasów Dyrektora Muzeum Narodowego prof. Feliksa Kopery i kustoszów Kwiatkowskiego i Buczkowskiego za cenę 1 000 zł pl Kraków 30 kwietnia 1938 r.” Nie zachowała się pisemna dokumentacja konserwatorska; nie wiadomo zresztą, czy w ogóle była sporządzona.

W trakcie prac konserwatorskich w latach 1936–1938 odnaleziono blachę z wrytym napisem, który z powodu korozji blachy był słabo czytelny, ale niewątpliwie autentyczny. Blacha ma otwory do przytwierdzenia w krótszym boku, napis zaś jest wryty wzdłuż boku dłuższego.

Napis odczytany został na nowo w 2010 r.: „1617 /Daniel Schneider /zu Breslau M /ein glashenttler /gemachtt”.

Napis ten datuje ołtarz, podaje Wrocław jako miejsce powstania, a tym samym przynależność do sztuki śląskiej, oraz wskazuje nazwisko wykonawcy i sprzedawcy Daniela Schneidera. Jego nazwisko pojawia się w latach 1611–1618 w dokumentach archiwalnych Wrocławia, w których występuje jako *glasmalerei* i *glashenttler*⁵.

Budowa ołtarza

Przenośny ołtarz został zaprojektowany przestrzennie. Konstrukcja drewniana, na której umocowano część witrażowniczą, wykonana została z desek sosnowych. Poziome deski zostały gładko wyszlifowane i szfrowane na krawędziach. Pozostałe deski nieobrobione, tartaczne, o grubości ok. 1,5 cm. Podstawy pierwszej i drugiej kondygnacji, o wymiarach większych niż części witrażownicze na nich ustawione, zostały obłożone blachą ołowianą. Deseczka z podstawy górnego fryzu, bez blachy ołowianej, ma od strony frontu dołożoną poszerzającą ją listewkę. Łączenia drewnianych elementów z sobą wykonane gwoździami kowalskimi. Łączenie drewna z częścią witrażową za pomocą blach przybitych gwoździami. Część szczytowa nie jest połączona na stałe, lecz ruchoma, wysuwana w górę. Pionowe deski zaplecka łączone na wpust i wypust, przytwierdzone gwoździami, uniemożliwiają dotarcie do wnętrza. Zaplecek z ozdobnie wyciętą krawędzią jest wokoło szerszy od części witrażowniczej i pomalowany na kolor jasnej zieleni. Różnice w obróbce drewna użytego do części poziomych i pionowych oraz bardzo prymitywne łączenie styczne części poziomych z pionową ścianą zaplecka pozwalają przypuszczać, że konstrukcja ołtarza była całkowicie i nieudolnie przerabiana. O ile drewno dawało solidne wsparcie ołtarzowi, to jego konstrukcja i łączenia z witrażowniczą częścią były najsłabszym elementem budowy.

Ołtarz tworzą 232 szklane płytki płaskie, wypukłe i wklęsłe, o różnych wymiarach, łączone listwami ołowianymi, dekorowane techniką malarstwa i pozłotnictwa pod szkłem na zimno. Zachowało się 156 płytek oryginalnych, a 76 płytek jest wtórnych. Pod płytkami szklanymi podłożone zostały lub podklejone metalowe blaszki i folie: srebrne, złote, mosiężne, miedziane, aluminiowe, brązowe oraz inne materiały wtórne. Tylko bardzo cienkie folie mosiężne wydają się oryginalne. Ich stan jest najgorszy.

⁵ Informacja P. Oszczanowskiego na podstawie jego badań archiwalnych.

Na cokole wspierają się dwa piętra nastawy w formie ediculi oraz zwieńczenie. Kondygnacje nastawy rozdzielone są podziałami architektonicznymi: dolny w formie gzymsu z fryzem, górny fryzu.

Cokół zbudowany jest z pięciu poziomów. Drugi poziom od dołu dekorowany jest tekstem *Składu Apostolskiego*. Od frontu w rzędzie powyżej umieszczone są wizerunki pięciu apostołów oraz scena przedstawiająca pelikana z pisklętami w gnieździe w miejscu, gdzie brakuje wizerunku szóstego apostoła. Nad apostołami zapisano ich imiona.

Dolna kondygnacja zbudowana jest z sześciu poziomów. Centralną część stanowi edicula pozbawiona oryginalnej sceny. W rozglifieniu umieszczono napis będący cytatem z *Listu św. Pawła do Rzymian* (Rz 6,10). Wzdłuż niszy zakomponowane zostały symetryczne, pionowe pasy dekoracji z przedstawieniami trzech modlących się aniołów. W środkowych płytkach z aniołami są urywki tekstu z *Księgi Izajasza* (Iz 53,4; 53,7). Na lewo zachowała się pionowa, oryginalna, wklęsła nisza z dekoracją geometryczną. Po obu stronach są uszaki, także zdobione geometrycznie.

Wyższy poziom stanowi gzyms z przedstawieniem sześciu apostołów oraz wizerunkami pelikana po obu bokach. Gzyms zbudowany jest z sześciu poziomów. W części centralnej jest rząd z apostołami, nad którymi są ich imiona, a pod nimi umieszczono płytki z tekstem *Credo*. Poniżej kondygnację tę zamyka uskokowe, trzypoziomowe belkowanie, dekorowane motywem sznurowym.

Kolejna, druga kondygnacja powyżej gzymsu w centralnej niszy ma płytę z wizerunkiem Chrystusa. Centralna scena otoczona jest podłużnymi płytkami z zygzakowym ornamentem. Kompozycję flankują, wypukłe, pionowe półkolumny zdobione kaboszonami, z których lewa jest oryginalna. Imitacje szlachetnych kamieni dekorują także zachowane oryginalne fragmenty wolut.

Górny fryz powyżej składa się z czterech poziomów wąskich, podłużnych płytek ozdobionych wzorami geometrycznymi.

Ołtarz wieńczy fantazyjnie zbudowany dziewięciopoziomowy szczyt, w którym w dolnej partii widnieje scena Adoracji Hostii: dwa anioły adorujące, po jednym z każdej strony, przed centralnym jakby ołtarzem, nad którym widnieje hostia ze znakiem IHS, czyli skrótem imienia Jezus.

Krótki opis ikonograficzny i ikonologiczny

Ostatnią obszerną notę ołtarza opracował w 2001 r. Piotr Oszczanowski, który graficzne wzory dla przedstawień figuralnych: wizerunki apostołów, przedstawienie Męża Boleści oraz modlących się aniołów, zidentyfikował jako zaczerpnięte z niderlandzkich miedziorytów autorstwa Antona (1552–1604) lub Hieronima Wierixa (1553–1619) według rysunków Maertena de Vosa (1531–1603)⁶.

Przedstawienia graficzne apostołów, Męża Boleści, aniołów, pelikana i eucharystii są dopełnione urывkami tekstów z Pisma Świętego oraz pełnym tekstem *Składu Apostolskiego*.

⁶ M. Laskowska, *op. cit.*

Na płytkach otaczających scenę centralną (której brak) w dolnej kondygnacji umieszczono urywek z *Listu św. Pawła do Rzymian* (Rz 6,10), który w całości brzmi: „QUOD ENIM MORTUUS EST PECCATO, MORTUUS EST SEMEL⁷, quod autem vivit, vivit Deo” („Bo to, że umarł, umarł dla grzechu tylko raz, a że żyje, żyje dla Boga”). W rozdziale szóstym *Listu św. Pawła do Rzymian* jest mowa o uwolnieniu od grzechu przez chrzest.

Krótkie teksty umieszczone na środkowych płytkach z aniołami w pionowych pasach dekoracji wokół centralnej niszy pochodzą z *Księgi Izajasza* (53,4, 7). Po lewej stronie jest napis: „ET DOLORES NOSTROS IPSE PORTAVIT”, który jest częścią zdania: „Vere⁸ languores nostros ipse tulit ET DOLORES NOSTROS IPSE PORTAVIT” („Zaprawdę On się obarczył naszym cierpieniem, On dźwigał nasze boleści”) (Iz 53,4).

Po prawej stronie umieszczono napis: „IMMOLATUS EST QUIA IPSE VOLUIT”, który jest częścią zdania: „OBLATUS EST QUIA IPSE VOLUIT et non aperuit os suum sicut ovis ad occisionem ducetur” („Został ofiarowany bo sam chciał i nie otworzył ust swoich jak owca prowadzona na zabicie⁹) (Iz 53,7).

Teksty z *Księgi Izajasza* wskazują na celowe wyeksponowanie Pasji – źródła Eucharystii. Scenie głównej towarzyszą przedstawienia aniołów, a nie świętych, stąd program należy odczytywać jako posiadający szerokie treści.

W wyższej kondygnacji widzimy przedstawienie Chrystusa, które wywodzi się z ikonografii XV w. Jest połączeniem trzech formuł: Vir Dolorum (stojący Chrystus ze śladami męki, eksponujący rany), Fons Vitae (Zródło Życia) – motyw zbierania krwi z boku do kielicha) oraz Chrystusa tryumfującego, stojącego, trzymającego krzyż. To ostatnie ujęcie jest późniejsze, szesnastowieczne, ale było popularne także w XVII w. Z połączenia typów wynika treść, która jednoznacznie i w sposób wyważony łączy elementy Pasji, Eucharystii i Zmartwychwstania¹⁰.

Jeszcze wyżej mamy scenę Adoracji przez aniołów Najświętszego Sakramentu, który Chrystus ustanowił. Włączenie glorii z monogramem IHS, czyli podkreślenie Imienia Chrystusa w zwieńczeniu, wskazuje dodatkową treść, łączącą się z kultem Imienia Jezus. Sensem tego kultu jest objawienie Boga przez naturę ludzką, czyli właśnie jedność natur w Chrystusie. Gloria połączona z programem eklezjalnym (apostołowie) wskazuje na podkreślenie elementu realnego i duchowego także w Kościele, jednocześnie ludzkim i boskim.

Kompozycję ikonograficzną dopełniają wizerunki świętych apostołów: Piotra, Andrzeja, Jakuba Starszego i Młodszego, Filipa, Judy Tadeusza, Mateusza, Bartłomieja, Jana, Tomasza, Szymona. Jest podwójna szybka z imieniem Mateusza i wydaje się, że miała być to tabliczka z imieniem Macieja, którego wizerunku brak. Miejsce to jest wypełnione wizerunkiem pełlikana, przeniesionego z lewego boku w miejsce brakującej oryginalnej płytki z apostołem.

⁷ Na ołtarzu fraza ta w błędnej formie: „QUOD ENIM MORTVVS EST PECCATO MORTVS EST SEML?”

⁸ Przekład częściowo wg Biblii Tysiąclecia, m.in. z wyjątkiem *vere* (zaprawdę), czego w tekście brak.

⁹ www.gotquestions.org/Polski/Stary-Testament-Chrystusa.html [dostęp 5.04.2013]; www.gotquestions.org/Polski/Ksiega-Izajasza.html [dostęp 5.04.2013]. Wyraz *immolatus* użyty w ołtarzu znaczy to samo co wyraz *oblatus* z Biblii Tysiąclecia.

¹⁰ W opracowanie ikonologii ołtarza włączyła się dr Ewa Herniczek z Instytutu Historii Sztuki UJ, za co składam jej serdeczne podziękowanie.

Na wszystkich czterech bocznych ścianach w poziomach z apostołami umieszczone są płytki ze sceną pelikana karmiącego krwią z własnej piersi trzy pisklęta, jako wyraz ofiary z własnej krwi, która stała się pokarmem dla innych – symbol nieskończonej miłości Chrystusa.

Sceny i teksty biblijne dopełnia *Symbolum Apostolorum – Skład Apostolski*, czyli skondensowana wersja katechizmu, znak rozpoznawczy chrześcijan.

Nie wiemy, jakie przedstawienie było umieszczone w centrum dolnej kondygnacji. Jeśli w dolnej scenie znajdowała się scena narracyjna Zdjęcia z krzyża (wielofiguralna) lub ekspozycja ciała po zdjęciu z krzyża, to część dolna akcentowałaby sens ofiary ciała, a część górna – ofiary krwi.

Program ideowy ołtarza eksponuje rolę Kościoła i Eucharystii, co w połączeniu z treściami pasyjnymi jest charakterystyczne dla myśli końca XVI i początku XVII wieku, czyli dla okresu Kontrreformacji.

Liternictwo użyte w napisach to kapituła kwadratowa z enklawami i ligaturami. Zachowane są charakterystyczne dla pisma epigraficznego z XVI/XVII w. proporcjonalne do wielkości litery szeryfy, krótsza od dolnej górna krescinka litery E, znak przeniesienia w formie znaku //, kropka na końcu tekstu w formie malutkiego rombu i zróżnicowanie grubości lasek liter¹¹.

Zastanawiające są błędy w podpisach: S. PARTHOLOMEUS zamiast Bartholomaeus i S. MATHEUS zamiast Matthaes. Błędy te, a także błędy w tekście *Credo* wskazują, że wykonujący je raczej słabo znał łacinę bądź miał małe umiejętności pisania, co jednak nie przeszkodziło mu w manualnym wykonaniu napisów. Dwukrotne wykonanie płytki z imieniem MATHEUS, za każdym razem dokładnie tak samo, i brak płytki z napisem MATTHIAS wydaje się wskazywać na brak orientacji, w jakim celu coś jest wykonywane. Przystawienie dwóch płytek z tekstem *Credo* i dwóch z imionami apostołów pochodzi z wcześniejszych prac przy ołtarzu, gdy był on w całości przeołowiany.

Szwajcarski kolekcjoner, wybitny znawca i autorytet w dziedzinie malarstwa rewersyjnego Frieder Ryser w 2005 r. po oglądnięciu zdjęć uznał, że datowanie ołtarza na 1617 jest zasadne; zgodził się także na Wrocław jako miejsce wykonania. Zwrócił uwagę, że omawiany ołtarz istotnie różni się od prac ówczesnych mistrzów norymberskich nadmierną ornamentyką i słabo wyćwiczoną ręką rytownika. Zauważył także odmienność polegającą na ukryciu konstrukcji drewnianej za frontem płasko lub przestrzennie ułożonych płytek szklanych. Potwierdził, że jest to unikat¹².

Poszukując informacji o ewentualnych, podobnych obiektach w muzeach europejskich i Stanach Zjednoczonych, przeprowadzona została kwerenda, której wynik był ujemny. Nigdzie nie został odnaleziony podobny obiekt.

¹¹ Opracowanie liternictwa wykonała Agnieszka Perzanowska, st. kustosz MNK, za co serdecznie jej dziękuję.

¹² Listy od F. Rysera są załączone do dokumentacji konserwatorskiej, Archiwum MNK.

Terminologia

Technika dekoracji wykonanej na szklanych płytkach należy do dziedziny malarstwa i pozłotnictwa pod szkłem na zimno, czyli bez wypalania. Przyjęło się w języku polskim używać określenia „malarstwo na szkle”, co powszechnie oznacza w gruncie rzeczy malarstwo pod szkłem. Jednak malarstwo na tafli szklanej także jest spotykane, a tafla szklana jest wówczas podobrazem. Określenie „malarstwo na szkle” koreluje z określeniami np.: malarstwo na płótnie, blasze, tekturze. Wzorując się na angielskim terminie *reverse painting and gilding*, termin „malarstwo rewersyjne” wydaje się bardziej jednoznaczny i lepiej oddaje istotę tego malarstwa, w którym efekt przechodzenia światła przez taflę szkła nadaje obrazowi dodatkowe szczególne walory. Wyrażenie niemieckie *Hinterglass Malerei* oznacza malarstwo pod lub za szkłem. Przetłumaczone na język polski nie brzmi przystępnie, choć dokładnie określa rodzaj malarstwa. W wypadku techniki zastosowanej w dekoracji ołtarza tafla szklana jest nadobrazem i jako taka pełni swoją szczególną rolę.

W odniesieniu do ołtarza od pierwszej wzmianki z 1903 r. upowszechniło się określenie „ołtarz *églomisé*”. W tym miejscu trzeba zatrzymać się przy terminie *églomisé*, który w języku francuskim występuje w formie *verre églomisé*, czyli „szkło egglomizowane”. Przyjmuje się, że określenie to spopularyzował po 1825 r. handlarz sztuki z Lyonu, Carrand. Wywodzi się je od Jeana Baptiste’a Glomy’ego (1711–1786), który spopularyzował ponownie tę technikę. Polega ona na grawerowaniu napisu lub wzoru w warstwie farby nałożonej na taflę szklaną od strony odwrocia, a następnie podłożenie złotym płatkim. Oficjalnie po raz pierwszy wyraz *églomisé* został użyty w 1852 r.¹³ W publikacji z 1888 r., jednej z pierwszych poświęconych słownictwu technik dekoracji, pod hasłem o szkle dekorowanym bez wypalania nazwa *églomisé* została opisana i zarekomendowana do stosowania przez Ferdinanda Luthmera. Od tego czasu technika *églomisé* zaczęła oznaczać prawie każdy rodzaj dekorowania pod szkłem na zimno, bez wypalania, z użyciem płatków metalu lub bez¹⁴. Określenie to zostało powszechnie przyjęte przez muzealników i antykwariuszy. Zrozumiałe jest więc użycie tego terminu przez Odrzywolskiego w 1903 r.

W 1932 r. F. Sydney Eden w artykule *Verre églomisé*, opublikowanym w „The Connoisseur”, podniósł zagadnienie, że termin *églomisé* nie może być stosowany w odniesieniu do techniki z użyciem transparentnych farb i folii metalowych, znanej kilka wieków wcześniej. Wyraził także pogląd, że termin ten może być stosowany do każdego rodzaju malarstwa pod szkłem, w którym nie występuje dodatkowy podkład metalowy¹⁵. W kolejnych latach pojawiały się inne propozycje, co nie miało jednak wpływu na powszechne stosowanie tego terminu w odniesieniu do każdej techniki dekorowania szkła na zimno złotem i farbami, a także podkładami metalowymi, i to niezależnie od czasu powstania danego obiektu. Termin ten zrobił niebywałą karierę. W 1991 r. Frieder Ryser opublikował opracowanie siedemnastu technik malarstwa i pozłotnictwa pod szkłem¹⁶. Swoje poglądy zresztą później

¹³ M. Laskowska, *op. cit.*, s. 11.

¹⁴ *Ibidem*, s. 13.

¹⁵ W.B. Honey, *Gold engraving under glass*, „The Connoisseur”, 1933, vol. 92, s. 372–381.

¹⁶ R. Eswarin, *Revers Painting on Glass: The Ryser Collection*, New York 1992.

jeszcze zmieniał. Mimo tego drobiazgowego opracowania dyskusja na temat terminologii trwa nadal. Niezależnie od dyskusji w praktyce panuje zamieszanie co do określenia technik w obrębie dekorowania/malowania pod szkłem na zimno. W Polsce, i nie tylko, utrwalił się zwyczaj stosowania terminu „eglomizowanie” w odniesieniu do każdej dekoracji na tylnej stronie obrazu na szkle z użyciem płatków złota i farby nakładanych na zimno, bez względu na okres, w którym został wykonany przedmiot tak dekorowany. Dziewiętnastowieczne, stworzone przez Luthmera znaczenie terminu *églomisé*, charakteryzujące się daleko posuniętym uproszczeniem, jest bardzo płytkie, ale jednocześnie wygodne. Termin *églomisé* uległ spolszczeniu i znalazł się w słowniku języka polskiego jako eglomizowanie.

W odniesieniu do techniki *Amelierung* określenie to – obok *amelieren*, *amolieren*, *amulieren*, *gamalieren* – zostało znalezione w niemieckich dokumentach z XVI i XVII w. oraz wyodrębnione przez Rysera¹⁷. Technika znana obecnie jako *Amelierung* osiągnęła szczytowy rozwój na początku XVII w. w Szwajcarii. Najsłynniejszym mistrzem tej techniki był Hans Jacob Sprüngli (1559–1637)¹⁸. W 1625 r. Jacobus Bornitius podawał w *Tractatus politicus*: „Amalieren to technika malarska, w której pozłoczone szkło jest grawerowane piórem, co wymaga pewnej, nietrzęsącej się ręki”¹⁹. W 1641 r. Matthäus Merian opisał metodę *Amalieren* jako malowanie na szkle farbą wykonaną z mastyksu w terpentynie i innych materiałów bez wypalania²⁰.

Na zasadzie analogii z *églomisé* termin *Amelierung* został w niniejszym tekście spolszczony. Technika amelierowania, stosowana od około XVI do końca XVII w., polega na grawerowaniu w złotej lub srebrnej folii naklejonej na szkło lub w warstwie farby utworzonej ze złotego proszku i nałożonej na szkło. Na tę wygrawerowaną warstwę nakładano transparentne barwne lakiery, zwane niekiedy lustrami lub glazurami. Kolejną warstwą były podkładane folie srebrne albo cynowe, które miały dodawać świetlistości przez odbicie światła przechodzącego przez warstwę lakieru. Lakiery były wykonane z żywicy lub mieszanek oleju z żywicą, do których dodawano transparentne pigmenty²¹.

Ołtarz z Biezza jest dekorowany techniką amelierowania, ponieważ – analizując szczegółowo warstwę dekoracji – widzimy na szkle złoto płatkowe lub srebro, następnie farby o charakterze laserunkowym i podkład z folii metalowych. W postaci Chrystusa korpus ciała, podobnie jak w karnacjach innych postaci wykonanych srebrną folią, dodana jest warstwa podmalówki laserunkowej z czerwonego lakieru oraz bieli w partii perizonium. Są więc cztery warstwy. Ołtarz jest dekorowany eglomizowaniem, jeśli przez ten termin rozumie się każdą dekorację wykonaną na szkle złotem płatkowym i farbą (również farbą złotą zamiast złota płatkowego). Jeśli zaś przyjmiemy szczegółowe rozróżnienie technik na wzór zaproponowany przez Rysera, to ołtarz jest dekorowany techniką amelierowania w zakresie wizerunków, napisów i częściowo dekoracji, oraz techniką eglomizowania (rozumianego jako grawerowanie w złocie) w zakresie dekoracji.

¹⁷ S. Bretz, *Historic sources and recipes* [w:] F. Federer, *Gold Leaf, Paint & Glass*, London 2012, s. 13.

¹⁸ F. Federer, *op. cit.*, s. 1.

¹⁹ *Ibidem*, s. 186.

²⁰ *Ibidem*, s. 14.

²¹ *Ibidem*.

Wcześniejsze konserwacje

Ołtarz ze względu na zły stan zachowania nie był pokazywany od kilkudziesięciu lat. W tym czasie kilkakrotnie podejmowano próby rozpoczęcia konserwacji, jednak stopień skomplikowania i złożoność problemów do rozwiązania spowodowały, iż dopiero w latach 2007–2012 udało się przeprowadzić kompleksową konserwację ołtarza. Zadania podzielono między Pracownię Konserwacji Rzemiosła Artystycznego MNK oraz pracownię „Witraże Oleszczuk” z Wrocławia.

Poprzednią konserwację przeprowadzono w latach 1936–1938. Z zachowanych fotografii i analizy obiektu można określić zakres prac wykonanych w trakcie konserwacji z lat trzydziestych oraz innych wcześniejszych konserwacji. Prace te obejmowały usunięcie blachy użytej wcześniej do wypełnienia brakujących szklanych płytek i zastąpienie jej dorobionymi szklanymi płytkami płaskimi i wypukłymi, które zostały osadzone częściowo w nowych, a częściowo w starych ołowiach. Blachy pozostawiono na bocznych, mocno wyprofilowanych ściankach uszaków z pierwszej kondygnacji i wolutach z drugiej kondygnacji, prawdopodobnie z powodu niemożliwości lub trudności ich wykonania. Scalono fragmenty rozbitych oryginalnych szybek. Jak się wydaje, brak w tamtych czasach skutecznych klejów do klejenia szkła spowodował, że posłużono się metodą podklejania kawałków szybek najróżniejszymi materiałami. Różnorodność zidentyfikowanych materiałów skłania do zastanowienia, czy wszystkie prace były wykonane w czasie wspomnianej konserwacji. Otóż wydaje się, że mogły być także wykonywane jeszcze wcześniej i że w latach 1936–1938 pozostawiono je tak, jak zastano. Jakie skutki przyniosły wspomniane metody dla oryginalnej warstwy dekoracyjnej, nie trzeba pisać. Do podklejenia papierem, tkaninami, a nawet tkaniną introligatorską zastosowano zarówno kleje glutynowe, jak i szelak, a nawet mieszanki żywic. Wszystkie te materiały silnie związały się z powierzchnią warstwy dekoracyjnej, niszcząc ją bezpowrotnie. W przybliżony sposób starano się uzupełnić brakujące fragmenty oryginalnej dekoracji. W miejscach ubytków dekoracji doklejało się różnego rodzaju folie: złotą, aluminiową, szlagmetal, które także zachodziły na oryginał. Kleje używane do wzmacniania i zabezpieczania uszkodzeń warstwy malarskiej wpływały również na zmiany kolorystyki dekoracji, prowadząc nawet do jej kompletnego zniszczenia. Wymienionymi wyżej foliami niekiedy podklejano także płytki z zachowaną dekoracją. Bardzo liczne szklane płytki miały podkłady z blaszek mosiężnych i miedzianych. Część tych blaszek była doklejona do warstwy dekoracji. Trudno ustalić, czy doklejenie podkładów metalowych było wykonane wcześniej, czy dopiero podczas konserwacji z lat 30. Istotne jest, że podklejenie przyczyniło się do uszkodzenia warstwy dekoracji oryginalnej. Na płytkach metalowych zachowały się resztki oderwanej warstwy dekoracyjnej. Innym problemem było estetyczne scalenie z oryginalną częścią wstawionych dorobionych szybek. Z nieznanых powodów nie wykonano podklejenia nowych szybek płatkami złota jak w oryginale, lecz zastosowano folie z metali nieszlachetnych, które niekiedy doklejało się do szkła grubą warstwą kleju skórniego. Klej ten nie tylko wpłynął na zmianę koloru użytych folii (szczególnie brązowej), które z czasem stały się wyjątkowo nieestetyczne, ale spowodował także zniszczenie powierzchni szkła. Ołowie z kolei otrzymały dodatkową, czasami trzecią już warstwę „policzków”.

Porównując zdjęcie sprzed 1936 ze stanem w 1998 r., wydaje się, że przed konserwacją w latach 30. nie występował problem przechyłania się konstrukcji ołtarza. Pogorszenie

się stanu w tym zakresie mogło być efektem nieudolnych działań konserwatora w trakcie poprzednich prac lub samoistnego pogorszenia się kondycji obiektu.

W 1936 r. w czasie montażu całości, chcąc osiągnąć stabilność i statyczność wiązań osłabionego ołowiu, oprócz nakładania na płaskim „policzku” listew ołowianych (pseudo-szprosów) zastosowano od strony wnętrza ołtarza wlutowywanie blaszek ocynkowanych, tworząc coś na wzór wewnętrznego pancerza. Podczas demontażu ołtarza okazało się, że płytki szklane montowane w ołów nie były kitowane. Wmontowane blachy wzmacniały całość konstrukcji. Nie zabezpieczyło to jednak konstrukcji przed przechyleniem się do przodu w połowie wysokości ołtarza. Sądząc z kształtu i kompozycji poszczególnych poziomów, można wysunąć przypuszczenie, że pierwotnie mogło być zaplanowane ustawienie podpór we wnękach nisz drugiej kondygnacji. Niestety, nie ma na ten temat żadnych pewnych informacji.

Ołtarz jest wiarygodnie datowany na 1617 r. Z 1767 (po 150 latach od powstania) mamy informację o nim, że jest „nadpsuty”. Szkło jest kruche i łatwo je rozbić. Szkoda, że pisarz nie napisał więcej. Do 1903 r., kiedy ponownie pojawił się temat ołtarza, minęły prawie trzy wieki od jego powstania. W tym okresie ołtarz przechodził różne koleje losu, zniszczenia i próby ratowania. Z analizy wizualnej i badawczej nie ulega wątpliwości, że był całkowicie przeołowiany oraz reperowany, i to niejednym razem. W znacznym stopniu wymieniona została konstrukcja drewniana utrzymująca część witrażowniczą. Podkłady metalowych blaszek pod szklami są prawie całkowicie wtórne. Widoczne jest wtórne podmalowywanie czarną farbą odwroci płytek szklanych, zapewne w celu poprawienia efektu estetycznego. Wiele odwroci płytek pokrytych jest grubą warstwą jasnobrazowego kleju organicznego, który miał wzmacniać osłabioną warstwę dekoracyjną.

Konserwacja w latach 2007–2012

Od 1938 r. nastąpiło pogorszenie stanu zachowania ołtarza. Aby go wyeksponować w Galerii Rzemiosła w Gmachu Głównym MNK, zapadła decyzja o przeprowadzeniu konserwacji. Przechylenia się konstrukcji do przodu na wysokości fryzu między dwiema kondygnacjami (czyli w połowie wysokości) oraz znaczne pogorszenie się stanu zachowania warstwy malarskiej i pozłotniczej w dekoracji zachowanych oryginalnych płytek były głównymi problemami do rozwiązania. Stopień skomplikowania prac i złożoność problemów spowodowały, iż prace trwały od 2007 do 2012 r.

Główne problemy dotyczyły następujących zagadnień.

- Drewniana konstrukcja straciła stabilność i aby utrzymać ją w pionie, zostały wstawione podpory z listew drewnianych.
- Bardzo liczne rozbite płytki szklane. Część szkielek uległa spękaniu wskutek przechylenia.
- Znaczne osłabienie adhezji warstwy dekoracyjnej, zwłaszcza złocenia, które wystąpiło wskutek oddziaływania wilgoci.
- Oryginalne rozbite płytki szklane konserwowane w latach 1936–1938, a być może wcześniej, zostały podklejone różnymi zabezpieczającymi materiałami niestety bezpośrednio do warstwy malarskiej lub pozłotniczej, co spowodowało ich bardzo znaczne zniszczenia.

- Chcąc ustabilizować konstrukcję witrażowniczą, wprowadzono bardzo inwazyjne blaszane wzmocnienia od tyłu, tworząc rodzaj pancerza, który w efekcie uniemożliwił dostęp do odwrocia szkielek.
- Usunięcie wtórnych szkielek. Stąd zagadnienie: W jaki sposób wypełnić puste pola, zwłaszcza centralne pole pierwszej kondygnacji?
- Wypełnienie braków oryginalnego przeszkleńa nowymi rekonstrukcjami. Podczas konserwacji ołtarza w międzywojniu usunięte zostały blachy, którymi wcześniej uzupełniono utracone szkła, i wypełniono wolne pola nowymi płytkami szklanymi, niezbyt udolnie wykonanymi i zaklejonymi podkładami z folii, gdzie klej uszkodził szkło. Zdecydowano wymienić je na nowe i nadać im kształt dokładnie taki, jaki mają zachowane symetryczne elementy oryginalne.
- Wykonanie estetycznego scalenia dekoracji oryginalnej, ale niekompletnej, z dekoracją wtórną na zrekonstruowanych przeszkleńiach, z użyciem metody nieinwazyjnej.

Założenie konserwatorskie zostało zakreślone jako konserwacja pełna, techniczna w zakresie konstrukcji i przeszkleńa, oraz zachowawcza w zakresie oryginalnych szybek dekorowanych techniką amelierowania i eglomizowania.

W kwestii scalenia dekoracji nowych szkielek z zachowanymi oryginałami zdecydowano wykorzystać obecne możliwości techniki komputerowej.

Przeprowadzenie wyznaczonych zadań wymagało rozmontowania całości na części składowe. Demontaż umożliwił wymontowanie płytek szklanych (często rozbitych) i dostęp do umieszczonej na nich warstwy dekoracyjnej. Demontaż pozwolił również na wymianę nieudanych doróbek elementów szklanych z międzywojnia przez wykonanie nowych form do gięcia szkła i nowych elementów. Zdemontowanie ołtarza implikowało nowy montaż elementów składowych.

Badania wykonane w ramach prowadzonych prac

Przed rozpoczęciem prac, a także w ich trakcie wykonano wiele badań i prób w poszukiwaniu wiedzy o obiekcie i technologii jego wykonania. Badania służyły do podejmowania decyzji dotyczących określenia programu konserwatorskiego. Wykonano badania składu szkła, rodzaju pigmentów, metalowych folii i ołowiu.

W 2000 r. dr Paweł Karaszkiwicz z ASP w Krakowie wykonał analizę wizualną i pomiary ołowiu występujących w zwieńczeniu ołtarza. Zidentyfikowano pięć rodzajów ołowiu o płaskich i wypukłych „policzkach”, różnych szerokościach i różnej liczbie ząbków na centymetr. Z analizy wynikało jednoznacznie, że zwieńczenie jest przeołowione w całości.

Ponowne badanie dotyczące ołowiu wykonane zostało w Laboratorium Analiz Nieniszczących i Badań Obiektów Zabytkowych (LANBOZ) MNK w 2008 r. Badanie to dotyczyło fragmentu ozdobnego, tzw. łezki, pochodzącej z fryzu drugiej kondygnacji. Ten fragment ołowiu został wskazany przez Karaszkiwicza jako najstarszy zachowany element w całym zaółowieniu ołtarza. Badanie łezki, wykonane metodą spektroskopii fluorescencji rentgenowskiej XRF przez dr inż. Annę Klisińską-Kopacz, wykazało, że element jest stopem ołowiano-cynowym. Po usunięciu warstw starych farb na jego powierzchni wykryto złoto (Au). Wynik badania jest ważnym potwierdzeniem przypuszczenia, że szpory w ołtarzu były pozłacane.

W 2000 r. na AGH wykonano pierwsze badanie morfologii powierzchni szkła z ołtarza na fragmentach płytek nieniszczącą metodą EDS. Miały one charakter rozpoznawczy w kwestii zastosowania tej metody badawczej w odniesieniu do problematyki szkielek muzealnych i dały wynik pozytywny⁸.

W 2002 r. Instytut Szkła i Ceramiki w Krakowie na zlecenie dr inż. Elżbiety Greiner-Wronowej z AGH przeprowadził badanie składu szkła. Badanie – wykonane na drobinach szkła uzbieranych w miejscu rozbicia płytki z prawej strony gzymsu metodą klasycznej analizy chemicznej, czyli metodą niszczącą, ale bardzo dokładną – wykazało skład chemiczny przedstawiony w postaci tlenków $\text{SiO}_2\text{-CaO-K}_2\text{O-Na}_2\text{O}$.

Również w 2002 r. badanie szkła wykonał Karaszkiewicz, który, posługując się nieniszczącą metodą mikroskopii skaningowej z mikrosondą EDX, uzyskał wynik $\text{SiO}_2\text{-CaO-K}_2\text{O}$. Badanie wykonano na dwóch różnych fragmentach szklanych. Wykazały one różne składy pierwiastkowe mieszczące się w granicach błędów produkcji w małych hutach, w których partie surowców mogły się różnić od siebie. Wykazane zostały także różnice w wygładzie szkła. Badane szkło zakwalifikowane zostało do typu szkła północnego, otrzymywanego z piasku, wapnia i popiołu drzewnego. Wniosek z tych badań jest istotny dla zanegowania weneckich hut jako źródła szklanych płytek użytych do wykonania ołtarza. Zbadana została także warstwa powierzchniowa srebrzenia, w której obok srebra (Ag) stwierdzono siarkę (S) oraz znikome ilości aluminium (Al) i tlenu (O). Wynik ten wskazał na istnienie warstwy korozyjnej w postaci siarczku srebra.

W 2008 r. Klisińska-Kopacz z LANBOZ wykonała analizę składu tlenkowego szkła z ołtarza i pierwiastkowego warstwy malarskiej metodą fluorescencji rentgenowskiej XRF (źródło wzbudzenia – lampa Rh, U 50 kV, pomiar w atmosferze powietrza, czas akumulacji widma 1200). Skład tlenkowy szkła ustalony został następująco: SiO_2 , K_2O , CaO , MnO , Fe_2O_3 , CuO_2 , PbO .

W analizie farb użytych do malowania na odwrocie szkła ołtarza zidentyfikowano: miedź (Cu), co wskazuje na pigment zielonego malachitu lub grynszpanu w farbie zielonej; w białej warstwie odnotowano ołów (Pb), co mówi o użyciu bieli ołowiowej jako białego barwnika; kolor niebieskiej farby zawiera dużo kobaltu (Co), co wskazuje na zastosowanie smalty jako barwnika niebieskiego. Czarna warstwa zawiera nieznacznie podwyższoną zawartość żelaza (Fe), co pozwala sądzić, że może to być czerń łyszczykowa, aczkolwiek wynik badania pozwala także przypuszczać, że może to być bizmut, czego w metodzie XRF nie da się dokładnie zbadać. W czerwonej farbie nie wykryto typowych pigmentów mineralnych, stąd wniosek, że użyte zostały surowce organiczne. Jak pokazały wyniki badań pigmentów, są one typowe dla malarstwa rewersyjnego w XVII w.

W 2006 r. na AGH zostały wykonane badania składu pierwiastkowego pięciu kolorów warstw farb malarskich za pomocą metod SEM i EDS (mikroskopii skaningowej i mikroanalizy). Wyniki tych badań dały wynik bardzo podobny do wyników XRF (spektrometrii rentgenowskiej).

W 2008 r. w Zespole Strukturalnej Dyfraktometrii Proszkowej Wydziału Chemii UJ dr Alicja Rafalska-Łasocha wykonała badanie metalowej folii podklejonej pod wizerunkami postaci metodą XRD (analizy dyfraktometrycznej), które wykazało, że badany metal jest srebrem.

W 2010 r. w Laboratorium Analiz i Nieniszczących Badań Obiektów Zabytkowych MNK Piotr Frączek sfotografował wyryty w blasze napis, co umożliwiło ostateczne ustalenie daty, autora i miejsca powstania ołtarza.

Do części badawczej należą prace przeprowadzane w ramach trzech tematów prac magisterskich studentów AGH w latach 2001–2006. Otóż studenci Wydziału Inżynierii Materiałowej i Ceramiki AGH w Katedrze Technologii Szkła i Powłok Amorficznych prowadzili badania z zastosowaniem metody sensorów szklanych.

Praca magisterska z lat 2001–2002 dotyczyła zbadania stanu zachowania szkła w ołtarzu²². Badania EDS (mikroanaliza) wykonane na fragmentach ze szczytu ołtarza, z boku gzymsu i z rozglifienia wykazały, że szkło uległo korozji głównie w części wewnętrznej, gdzie jest nałożona dekoracja. Strona zewnętrzna pozostała prawie nienaruszona. Szkło zastosowane w ołtarzu z technologicznego punktu widzenia jest stabilne i odporne. Zmiany, jakie się pojawiły od strony wewnętrznej, wynikały z warunków panujących wewnątrz przestrzeni między szkłem z dekoracją a deskami zalepka. Na stan zachowania warstwy malarskiej i pozłotniczej musiało mieć wpływ przylutowanie usztywniających blaszek z blachy ocynkowanej, a także historyczne podłożenia oraz podklejenia foliami i blaszkami mosiężnymi, aluminiowymi i miedzianymi. Stwierdzono obecność związków organicznych między szkłem a folią metalową. Zidentyfikowano obecność siarki i fosforu, które nie były składnikami surowcowymi. Utworzył się specyficzny wewnętrzny mikroklimat, który pozwalał na utrzymywanie się podwyższonej wilgotności w przestrzeni za warstwą dekoracyjną na szkłe. Ołtarz przez wiele lat był przechowywany w przyziemiu Gmachu Głównego MNK w magazynie o znacznej wilgotności. W 1992 r. ołtarz został przeniesiony do nowego magazynu, w którym wilgotność była podwyższona, a dodatkowo wystąpił czynnik niszczący w postaci formaldehydu mrówkowego (pochodzącego z kleju szaf paździerzowych), wyjątkowo aktywnego w połączeniu z wysoką wilgotnością. Wszystko to daje zbiór przyczyn pogorszenia się stanu zachowania ołtarza.

W badaniu FTIR (mikrospektroskopia w podczerwieni) stwierdzono, że złota folia jest mieszaniną złota i związków organicznych.

Uzyskanie danych na temat stanu zachowania szkła od strony zewnętrznej i wewnętrznej ołtarza miało podstawowe znaczenie.

Praca magisterska z lat 2003–2004 dotyczyła tematu deterioracji szkła zdobionego różnymi farbami malarskimi i szkła pozlacanego²³. Szkło na sensory wytopiono wg składu surowcowego ołtarza. Na płytki sensorów nałożono różne farby olejne i temperowe oraz poddano próbom na najczęstsze czynniki niszczące szkło i warstwy malarskie. Gdy pojawiły się odspojenia od powierzchni sensorów warstw malarskich i złota, wykonano ich konsolidowanie ze szkłem za pomocą masy z wosku mikrokrystalicznego z dodatkiem 5% terpentyny modrzewiowej stosowanej na ciepło oraz 5% Paraloidem B72 w acetonie. Po-

²² P. Szczypta, *Stan zachowania szkła w ołtarzyku z Biecza dekorowanym techniką églomisé, który znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie*, praca magisterska na Wydziale Inżynierii Materiałowej i Ceramiki AGH, Katedra Szkła i Powłok Amorficznych, 2001–2002, Archiwum Wydziałowe.

²³ M. Mazurek-Gorzynik, *Stan deterioracji szkła zdobionego metodą églomisé i wybór środka do jego konserwacji*, 2003–2004, praca magisterska na Wydziale Inżynierii Materiałowej i Ceramiki AGH, Katedra Szkła i Powłok Amorficznych, 2003–2004, Archiwum Wydziałowe.

nownie sensory zostały poddane oddziaływaniu czynników destruktywnych. Następnie wykonano badania kontrolne, które potwierdziły wysoką skuteczność wosku jako środka konsolidującego, jednak pokazały także, że niestety wosk oddziałuje niszcząco na szkło. Porównawczo zbadano skuteczność i oddziaływanie Paraloidu B72. W tym wypadku siła adhezji była zdecydowanie mniejsza niż wosku, a szkodliwość dla szkła taka sama. Trzeba dodać, że w badaniach modelowych stworzono warunki ekstremalne, a więc niespotykane w warunkach muzealnych. Wartość tej pracy polega na zwróceniu uwagi na stan szkła i reakcje w nim zachodzące w związku z zastosowanymi materiałami konserwatorskimi. We wszystkich dotychczasowych badaniach interesowano się tylko warstwą malarską i zakładano stabilność szkła jako nośnika obrazu. Nie brano pod uwagę stanu szkła i jego reakcji na materiały malarskie i konserwatorskie. Powyższe wnioski otwierają szeroko pole badawcze dotyczące wzajemnego oddziaływania warstw dekoracyjnych w relacji ze szkłem, na którym są położone. Praca ta była przeprowadzona w nawiązaniu do publikacji F.L. Schotta *Églomisé – Technik und Konservierung*²⁴.

W latach 2005–2006 badaniom poddano wprowadzenie środka konsolidującego odspojoną warstwę malarską ze szkłem i wzajemne oddziaływanie na siebie trzech i więcej materiałów²⁵. Wykonane próby pokazały, że bardzo istotna jest kwestia grubości warstwy farby i grubość warstwy metalu. Grubsza warstwa farby oznaczała gorszą przyczepność do powierzchni szkła, ale w odniesieniu do złota wyniki pokazały, że jest odwrotnie. Badania na sensorach wpływu wilgotności na trwałość adhezji warstwy malarskiej do powierzchni szkła pokazały wyższość farb olejnych nad temperowymi. W obrębie farb temperowych gorsze okazały się tempery syntetyczne, które ponadto zmieniały kolor. Badania wykazały także, że farby temperowe w warunkach okresowo zwiększonej wilgotności skutecznie utrzymują się na powierzchni szkła, lecz w warunkach długotrwałego oddziaływania wilgoci całkowicie tracą przyczepność do podłoża. Wnioski pokazują, jak ważne jest ograniczenie wpływu czynników zewnętrznych na zabytek w trakcie przechowywania, ekspozycji i ewentualnego transportowania. W odniesieniu do sensorów szklanych z naklejoną złotą folią badania potwierdziły, że żaden z materiałów zastosowanych w celu powtórnego przytwierdzenia folii do szkła nie spełnia zadania. Wynik ten potwierdza praca Schotta²⁶.

Wyniki badań analitycznych pozwalają ustalić, że szkło oryginalne ołtarza jest szkłem białym, potasowo-wapniowym, krzemianowym, typu szkła północnego, otrzymywanego z piasku, wapienia i popiołu drzewnego, oraz nie pochodzi z Wenecji. Szkło użyte do wykonania ołtarza cechuje wysoka jakość technologiczna, a więc należy do kategorii szkieł odpornych. Szkło uformowane ręcznie metodą dmuchania rury szklanej – „cholewy”, ciętej na płaską taflę szklaną o bardzo niejednorodnej grubości i nierównej powierzchni. Płytki docinane metodą wyszczyptywania.

²⁴ F.L. Schott, *Églomisé – Technik und Konservierung*, „Restauro”, 1988, vol. 94, nr 1–4.

²⁵ D. Szkutnik, *Optymalizacja lepiszcza dla folii złotej grawerowanej i malowanej na szkle w technice églomisé na przykładzie XVII-wiecznego ołtarzyka z Bieczu w Muzeum Narodowym w Krakowie*, praca magisterska na Wydziale Inżynierii Materiałowej i Ceramiki AGH, Katedra Szkła i Powłok Amorficznych, 2005–2006, Archiwum Wydziałowe.

²⁶ F.L. Schott, *op. cit.*

Przebieg prac

Pierwszy etap polegał na pełnym demontażu ołtarza, który został wykonany przez Sławomira Oleszczuka (z pracowni „Witraże Oleszczuk” z Wrocławia) z pomocnikami w MNK w 2007 r. W pierwszej kolejności wszystkie szybki zostały ponumerowane i oklejone karteczkami z numerami. Następnie ołtarz został ułożony na płasko i przy pomocy lutownicy rozłączone zostały segmenty szklanej konstrukcji, zaczynając od dolnych partii. Kolejno każdy segment został rozłożony na pojedyncze szybki w celu ich konserwacji. Obok lutownicy wykorzystywane były wszystkie narzędzia z warsztatu witrażownika.

Po demontażu konserwator Anna Pusoska z Pracowni Konserwacji Rzemiosła Artystycznego MNK przystąpiła do konserwacji płytek szklanych. Ołtarz był zmontowany z 232 płytek szklanych płaskich i giętych, z czego zachowało się 156 płytek oryginalnych (67% wszystkich płytek). Ze 156 płytek oryginalnych zachowanych w całości szkiele były 62 sztuki (40%), a uszkodzone (czyli rozbite i niekompletne) były 94 sztuki (60%). Większość utraconych elementów jest po stronie prawej obiektu.

Konserwacja dekorowanych płytek obejmowała oczyszczenie z wżartej w szkło warstwy brudu od lica, a niekiedy także klejów z przełomów szkła. Oczyszczanie odwoici w każdym przypadku rozpatrywano oddzielnie, a nie jako założenie obligatoryjne. Następnie klejono rozbite płytki. Na koniec wzmocniono adhezję farb w miejscach odspojenia od powierzchni szkła i, podobnie, złota.

Jeśli samo oczyszczanie lica płytek nie stanowiło problemu, to z powodu fatalnego stanu zachowania warstwy malarskiej i metali na szkłe groziło ich utratą przy najmniejszych ruchach płytką. Niezależnie od wszystkich okoliczności historycznych, które miały wpływ na stan tej warstwy, pogorszenie stanu zachowania warstwy dekoracyjnej nastąpiło prawdopodobnie po przeniesieniu obiektów szklanych i malarstwa na szkłe do nowego magazynu w dobudowanej części Gmachu Głównego MNK w 1992 r. W warstwie dekoracyjnej dało się zauważyć świeże zniszczenia na płytkach ze złotym napisem fragmentów *Credo* z części środkowej rzędu w górnym fryzie. Podobnie, wydaje się, że w złotych partiach dekoracji apostołów zniszczenia były stosunkowo świeże. Wskazuje to, że złoto zareagowało najsilniej, a właściwie jego hydroskopijskie lepiszczce zareagowało najsilniej na rozregulowaną wilgotność i temperaturę w pomieszczeniu ze źle działającą klimatyzacją, do jakiego zostały przeniesione obiekty szklane.

Obok brudu i wilgoci, które działały destruktywnie na warstwę dekoracyjną, wystąpił problem wcześniejszych napraw rozbitych szybek. Dawną metodą scalania rozbitego szkła było podklejanie od spodu różnych materiałów, które miały utrzymać płytkę w całości, czyli – w przypadku szkła dekorowanego rewersyjnie – podklejania do warstwy dekoracyjnej. Szkodliwy skutek tych działań jest oczywisty, a rozmiar utraty warstwy dekoracyjnej bardzo duży. Rozmaitość użytych materiałów i klejów pozwala przypuszczać, że te naprawy były wykonywane przez różne osoby i wydaje się, że powstały w różnym czasie. Do podklejania użyto papieru, tkaniny, a nawet dermy, czyli kto co miał. Także kleje użyte do podklejania są różne. Kleje kruche, nakładane grubo, były klejami glutynowymi. Wystąpił także szelak oraz mieszanki żywic. Wskutek upływu czasu i przypuszczalnego wieloletniego powtarzalnego oddziaływania zmiennej wilgotności materiały te uległy osłabieniu. Zdarzało się, że po dotknięciu podklejone materiały odpadały, lub okazywało się, że siła adhezji utrzymuje się jeszcze tylko w jednym miejscu. W takiej sytuacji osłabiano

klej za pomocą zimnej pary. Metoda ta była skuteczna. Zważywszy na różnorodność użytych materiałów do podklejania, można przypuszczać, że działania te pochodzą z różnych czasów i były wykonywane przez różne osoby.

Warstwa dekoracyjna, zapewne z powodu jej ubytków i zaobserwowanych procesów destrukcyjnych, także była przedmiotem działań, które miały ją wzmocnić, ochronić, zabezpieczyć. W tym celu wiele odwoici płytek pokryto niegdyś warstwą mniej lub bardziej płynnego kleju glutynowego. W rezultacie dało to cienkie lub bardzo grube warstwy kleju na powierzchni oryginalnej, które zmieniły jej barwę. Najbardziej jest to widoczne na warstwie czerwonego laku, który jest tłem wielu złotych napisów lub postaci, a który to kolor zmienił się w jasnobrązowy.

Problem kleju, który niszczy warstwę dekoracyjną, pojawił się także w sytuacji doklejania podkładów z blaszek i folii metalowych, również z użyciem kleju glutynowego. Skutkowało to odrywaniem części warstwy dekoracyjnej, która przywierała do kleju na blaszce z chwilą utraty siły adhezji.

Na odwoiciach pewnej liczby płytek widoczne są warstwy czarnej farby, którą nałożono na oryginalną, zapewne w celu jej wzmocnienia. Fatalny skutek tych działań widzimy na korpusie Chrystusa, gdzie nowa czarna farba została położona także na miejscach ubytków folii srebrnej, co spowodowało, że na oryginale pojawiły się wokół duże obszary przebarwień.

Większość działań o charakterze ingerującym w dekorację wydaje się pochodzić z okresu przed przyjęciem ołtarza do zbiorów MNK. Niestety, niektóre działania zostały powtórzone w trakcie konserwacji w międzywojniu. Dotyczy to przypadków doklejania metalowych płytek do warstwy dekoracyjnej.

W foliach metalowych doklejonych do warstwy dekoracyjnej także widać późniejsze działania, które polegały na doklejaniu kolejnych folii. Widoczne są (np. na aniołach) skurcze doklejonej folii. Może to wynikać zarówno z użycia silnego kleju, jak i z naklejania folii cynowej na srebrną. Analizując rozmieszczenie fragmentów folii na odwoiciach poszczególnych płytek, nasuwa się uwaga, że są one szczątkowe, rozmieszczone w sposób bezładny i utrzymują się wokół miejsc, gdzie są doklejone do warstwy dekoracyjnej.

Kolejnymi zagadnieniami były stan zachowania podkładów z cienkich blaszek mosiężnych, które uległy najróżniejszym zniszczeniom mechanicznym i chemicznym, oraz oddziaływanie produktów korozji na blaszkach na warstwę dekoracyjną, do podłożenia której zostały tam umieszczone. Blaszkki miały spełniać rolę podobną do srebra lub cynku: dodawać światła, iluminować warstwę malarską. Rola ta zniknęła z chwilą pojawienia się warstwy korozyjnej, co – jak wiemy – nie wymagało długiego czasu. W ołtarzu z Bieca zachowało się do dziś kilka sztuk bardzo cienkich blaszek, kompletnie zniszczonych (z dziurami, porożrywanych, zaśniedziałych, z grubą warstwą różnych produktów), które były podłożone pod rozbite szybki. Wydaje się, że są to zachowane oryginały. Wszystkie pozostałe blaszki, których jest wiele rodzajów, są wtórne, jakkolwiek także wydają się pochodzić z odległych czasów.

Po oczyszczeniu płytek zabezpieczono najbardziej zagrożone fragmenty przez podklejenie farby czarnej farbą spirytusową Spiritschwarz, Diamantschwarz, Nigrosin X51 höchstlichtecht firmy Kremer Pigmente. Jakkolwiek nie ma potwierdzonego dobrego, trwałego i odpornego środka do podklejania odspojonego złota, jednak w sytuacji krytycznej należało podjąć decyzję o wybraniu materiału do zabezpieczenia. Zastosowano 5% roztwór Polaroidu B72 w acetonie.

Klejenie szkieł wykonano klejem do szkła Glass firmy Bison.

Po ukończeniu prac nad kolejnymi partiami płytek były one przewożone do Wrocławia do pracowni „Witraże Oleszczuk” w trzech transzach.

Aneks 1 (autor Sławomir Oleszczuk)

Fragmety dokumentacji konserwatorskiej dotyczącej zakresu prac wykonanych przez S. Oleszczuka

Istnieją różne metodologie konserwatorskie. Jedne zakładają całkowite oczyszczenie zabytku i przywrócenie idealnego wyglądu, co skutkuje czasem sztucznymi i pozbawionymi duszy wydmuszkami dzieł sztuki. Po przeciwnej stronie są zachowawcze nurty myśli konserwatorskiej, które zakazują jakiegokolwiek ingerencji w zabytkową tkankę, pozostawiając dobrze zabezpieczone, ale niezrozumiałe ruiny i relikty przeszłości.

Dobra konserwacja charakteryzuje się równowagą między wymienionymi postawami, ma na uwadze dobro zabytku oraz czytelność jego kontekstu historycznego. W przypadku szklanego egłomisowanego ołtarza z Biecza z 1617 r. stanęliśmy przed dużym dylematem. Brak wielu elementów struktury oraz poważne uszczerbki malatury i foli metalowych uniemożliwiały satysfakcjonujący odbiór eksponatu. Oczywista stała się rekonstrukcja i uzupełnienia. Konwencjonalne metody konserwacji szkła okazywały się niewystarczające, by ołtarz znów urzekał swoim pięknem. W sukurs przyszły nam najnowsze techniki obróbki szkła i grafika komputerowa. Konserwacja była przeprowadzona wspólnie przez Annę Pusoską z Pracowni Konserwacji Rzemiosła Artystycznego MNK oraz Sławomira Oleszczuka.

Poważne uszkodzenia warstwy malarskiej nastąpiły w wyniku niepoprawnej konserwacji z lat trzydziestych XX w. Użycie kleju stolarskiego do podklejenia warstwy malarskiej z folią spowodowało odrywanie się farby płatami. Zakrycie przylutowaną blachą cynową od tyłu wszystkich szyb spowodowało brak wentylacji i zawilgacanie obiektu, a tym samym dalszą degradację warstwy malarskiej, złocen i malatury.

Brak wielu szyb i brak szklanych kolumn pierwszej kondygnacji miał negatywny wpływ na stabilność konstrukcji całego ołtarza. W związku z tym wszystkie boczne ścianki ulegały działaniu sił ścinających, co prowadziło do pęknięcia szkieł i deformacji siatki ołowianej.

Drewniana, lekka konstrukcja zaplecka ołtarza składała się z ramiaków o przekroju 20 × 65 mm i płyty z deski grubości 15 mm. Wszystko wskazuje, że takie rozwiązanie lub bardzo podobne zastosowali twórcy ołtarza. Nie przeprowadziliśmy badań wieku użytego drewna, więc nie wiemy, które części były oryginalne, a które wstawiono w czasie konserwacji. Zachowana konstrukcja nie była wystarczająco sztywna, co powodowało chwieianie ołtarza, powodując dodatkowe pęknięcia w osłabionych szybach.

Założenia konserwatorskie

Naszym założeniem było przywrócenie piękna i splendoru ołtarza. Aby tego dokonać, należało odtworzyć ubytki warstwy malarskiej i metalicznych podkładów. Jednocześnie chcieliśmy jak najmniej ingerować w zabytkową materię i mieć pewność, że nasze działa-

nia będą odwracalne. Nie chcieliśmy udawać, że całość jest oryginalna. Zależało nam również, by obiekt można stałe obserwować przez przezroczysty plexiglass lub zdemontować go w każdej chwili w celu zbadania stanu zabytku. Dlatego obiekt zdecydowano podzielić na sześć samodzielnych segmentów.

Wiele oryginalnych szklanych elementów ołtarza się nie zachowało. Równie wiele zachowało się fragmentarycznie. Z powodu nieudolnie wykonanych przed wojną rekonstrukcji szkła postanowiliśmy usunąć uzupełnienia dodane w latach trzydziestych. Jesteśmy przekonani, że brak szklanych kolumn drugiej kondygnacji wpływał na zaburzenie statyki eksponatu i obniżenie jego walorów estetycznych.

Jako konserwator witraży stanąłem przed trudnym zadaniem zrekonstruowania giętych szklanych elementów, które wykonane były w hutach. Do tego celu zastosowałem współczesną metodę obróbki szkła w wysokich temperaturach – fusing.

Ołtarz z Bieczu powstał z ówczesnego szkła budowlanego/okiennego, dlatego przy wykonywaniu uzupełnień zastosowaliśmy współczesne szkło budowlane typu float. W przeciwieństwie do szkieł z XVII w. współczesny float charakteryzuje się nieskazitelną gładkością i brakiem nieczystości. W procesie termoformowania ta idealność zostaje przełamana.

Po dokładnej inwentaryzacji ubytków wytypowaliśmy 17 profili wygięć szkieł. Następnie w pracowni „Witraże Oleszczuk“ wykonano odpowiednie formy z zaprawy odpornej na wysoką temperaturę. Na nich ułożono i wygięto w temperaturze 600°C specjalnie przycięte szkła o grubości 3 mm.

Szklane kolumny drugiej kondygnacji zaś uzupełniono gotowymi, szklanymi rurami o średnicy zewnętrznej 50 mm i grubości ścianki 2,5 mm, przyciętymi na odpowiednią długość.

Wygięte elementy szklane wymagały dopasowania do rekonstruowanych kształtów całych szybek lub brakujących fragmentów (stworzenie „wypełnień spinających“ dany element). Tak przygotowane szkła poddano obróbce mechanicznej, polegającej na cięciu i szlifowaniu krawędzi narzędziami z pyłem diamentowym: tarcze tnące i walce ścierające. Ponieważ podczas ścierania i cięcia wytwarza się wysoka temperatura, konieczne było stałe chłodzenie wodą, aby nie spowodować dodatkowych naprężeń i pęknięć w szkłe. Przy szlifowaniu krawędzi oryginalnych szkieł starano się w jak najmniejszym stopniu ingerować w warstwę malarską. Wypełnienia ubytków oryginalnego szkła z dociętych, nowych profili szklanych zostały doklejone żywicą Araldit 2020. Zastosowanie tego rodzaju zabiegu pozwoliło wyeksponować wszystkie oryginalne fragmenty zabytku.

Uzupełnienia dekoracji przy pomocy podkładów z poliestru z nadrukiem

Przed naszą konserwacją ubytki warstwy malarskiej oraz metalicznych foli były tak rozległe, że uniemożliwiały zadowalający odbiór estetyczny zabytku, a ikonografia ołtarza była nieczytelna. Osłepnięcie starych metalowych podkładów pozbawiło ołtarz świetlistość i lustrzanego efektu. Uznaliśmy za konieczne odtworzenie podkładów z foli metalicznych oraz warstwy malarskiej, zarówno do podłożenia pod zrekonstruowane szyby, jak i pod najważniejsze oryginalnie zachowane, jednak bardzo znacznie uszkodzone. Aby nie ingerować w zabytkową materię i aby nasze działania były łatwe do odwrócenia, wykorzystaliśmy fotografię i grafikę komputerową oraz najnowsze możliwości druku kolorowego na foliach poliestrowych.

Bezpośrednią inspiracją dla wykonawcy przy odtworzeniu warstwy malarskiej i folii metalicznych ołtarza była rekonstrukcja XVIII-wiecznego lustra ze zbiorów Germanische Nationalmuseum w Norymberdze, prezentowanego na wystawie czasowej „Anti-aging für die Kunst. Restaurieren – umgang mit den Spuren der Zeit” (01.04 – 01.08.2004). Wystawa dotyczyła sposobów konserwacji, która miała przywrócić znaczenie, sens i piękno dotkliwie zniszczonym obiektom. Wspomniane lustro miało ramę wykonaną z grawerowanych szkieł z podlewką lustrzaną. Prawie 50% ramy uległo zniszczeniu. Uzupełnienie ubytków polegało na wstawieniu odpowiednio przyciętych, bezbarwnych szyb, pod którymi umieszczono czarno-białe wydruki, wykonane na transparentnym podkładzie z symetrycznie odbitym wzorem oryginału. Dodatkowo wydruki podbito srebrną odbijającą folią. Także w przypadku ołtarza z Biecha zarówno powtarzalność wzorów dekoracji i malatury, jak i oryginalne użycie folii metalicznych pozwalały na rekonstrukcję tła, wzorów geometrycznych oraz brakujących motywów na podstawie zachowanych fragmentów. Sławomir Oleszczuk wykonał graficzną rekonstrukcję wszystkich ubytków na komputerze na podstawie własnych zdjęć. Z tego materiału przygotował rysunki i fotomontaże, które miały stać się „podbiciem” oryginalnych, zakonserwowanych szkieł. Na drukarce atramentowej na transparentnych foliach do prezentacji wydrukowano brakujące elementy malatury i przygotowano odwzorowane podkłady kolorystyczne odpowiadające oryginalnym foliom srebrnym i złotym. Rekonstrukcja malatury objęła niektóre partie ornamentalne i fragmenty niektórych postaci. Duża część dekoracji malarskiej odzyskała swoje piękno tylko poprzez umieszczenie podkładu, np. tekst, który wcześniej nie był czytelny.

Gotowe wydruki zostały podklejone samoprzylepną, poliestrową folią lustrzankową firmy Sunguard.

Kluczem do udanej rekonstrukcji w tej metodzie było przygotowanie podkładów, które estetycznie nawiązywałyby do oryginału i nie odstawały wizualnie. Geometryczne dekoracje, szczególnie w rybią łuskę, należało postarzyć, tak by miały analogiczne zabrudzenia i nierówności. Postaci aniołów z bocznych części ołtarza odtworzono, kompilując komputerowo zachowane fragmenty. Ze względu na brak odpowiednich materiałów ikonograficznych nie odtwarzaliśmy ani nie uzupełnialiśmy wizerunków świętych i tekstu *Credo*. Z tego samego powodu pusty pozostał środkowy panel drugiej kondygnacji.

Najbardziej skomplikowanymi elementami do odtworzenia były kolumny drugiej kondygnacji. Brakowało źródeł ikonograficznych, w jaki sposób były zdobione. Dlatego podjęliśmy decyzję o przetworzeniu wzoru znajdującego się na półkolumnie z czwartej kondygnacji. Zachowany namalowany na wypukłości półkolumny wzór został wielokrotnie sfotografowany, zawsze pod innym kątem. Następnie z fotografii wykonano fotomontaż, transponując wzór na płaską powierzchnię. Tak przygotowany podkład przeskalowaliśmy do wysokości i średnicy kolumny, a następnie włożyliśmy go do wnętrza szklanej rury bez podklejania.

Przed konserwacją konstrukcja ołtarza, a co za tym idzie – także jego stabilność, była mocno osłabiona. Drewniany zapleczek wykazywał tendencję do przechylania i przełamywania się. Ponowne złożenie ołtarza wymagało od nas znalezienia nowego sposobu osadzenia elementów oraz wzmocnienia całości. Zmiany konserwatorskie wprowadziliśmy zarówno w łączeniach poszczególnych szkieł, jak i samej konstrukcji nośnej. Podzieliliśmy obiekt na sześć niezależnych segmentów.

Pierwotnie w ołtarzu wszystkie szybki były obwiedzione listwą ołowianą jak w witrażu. Aby poszczególne części złączyć w przestrzenną formę, zastosowano kolejną listwę ołowianą, łączącą oprawione szkła. Wierzchnia listwa była złożona z płatka. W czasie konserwacji międzywojennej witraż został w większości rozołowiony, a wierzchnie listwy zostały pomalowane złotem.

Ponieważ nie zachowały się oryginalne listwy ołowiane, postanowiliśmy wymienić je całkowicie na miedziane taśmy Tiffany'ego. Każda szybka została otoczona taką taśmą. Podobnie jak w XVII w., przylutowaliśmy do taśm wierzchnią listwę ołowianą, którą następnie pozłociliśmy z płatka na mikstion. Dzięki takiemu zabiegowi udało się zgubić duże nierówności i niespójności między szklami. Zmiana ołowiu na taśmę miedzianą pozwoliła na obniżenie wagi całej konstrukcji.

Kiedy poszczególne segmenty zostały złożone w całość, mogliśmy podklejać podkłady z folii. Każde szkło zostało podłożone indywidualnie przygotowaną folią z wydrukiem, którą przykleiliśmy punktowo do listw okalających szkła, które wystają od 1 do 2 mm. Dzięki temu folia nie przylega bezpośrednio do szkła, co zapewnia wymianę powietrza. Zastosowaliśmy klej cyjanoakrylowy, który jest łatwy do usunięcia. Wprowadzenie podkładów wyeliminowało efekt ciemnych dziur i uwypukliło malarstwo.

Elementy szklane pierwotnie były zamontowane na stelażu drewnianym. Widoczne od frontu części drewniane były zasłonięte blachą ołowianą. Na gzymsie nad kondygnacją pierwszą i drugą zostały przylutowane zwisające, wykonane z ołowiu, połączone łożki. Wszystkie ołowiane elementy zostały wymienione na nowe (listwy, łożki i blacha).

Drewniana konstrukcja sprzed naszych prac była mocno nadwątlona. Brak kolumn podtrzymujących trzecią kondygnację spowodował pęknięcie szkieł bocznych. Tymczasowe drewniane podpory nie polepszyły sytuacji. Rozebranie elementów ołtarza umożliwiało zastosowanie nowego sposobu jego montażu. Poprzednie rozwiązanie, w którym tylko szczyt był wysuwalny w górę i łatwy do zdemontowania, nasunęło pomysł, ażeby przebudować część pozostałą w podobny sposób. Taka zmiana pozwala wyeliminować zjawisko wyginania się obiektu w przyszłości oraz daje dostęp do każdego miejsca i elementu obiektu, a więc pozwala kontrolować stan zachowania, a także dokonywać ewentualnych zabiegów. Przebudowana konstrukcja ma być niezauważalna dla oglądających.

Początkowo uznaliśmy za stosowne wykonanie nowego stelażu ze sklejk drewnianej, malowanej jak oryginał na zielonooliwkowy kolor. Uzyskalibyśmy pewną i stabilną konstrukcję pod szklane części. Jednak badania wpływu na ołów i szkło kleju zawartego w sklejce wykazały możliwość pojawiania się szybko korozji wtórnej. W zaistniałej sytuacji należało wykonać stelaż z innego materiału, chemicznie obojętnego dla eksponatu.

Zdecydowaliśmy się wykorzystać plexiglas grubości 10 mm, który jest wystarczająco wytrzymały. Konstrukcja została wykonana w pracowni „Witraże Oleszczuk”.

Zapleczek, półki i żebra usztywniające, zostały wycięte z płyty plexiglasowej. Wszystkie elementy plexiglasowe połączyliśmy na klej i śruby. Każdy z sześciu segmentów ołtarza jest mocowany niezależnie do zapleccka. Dlatego każdy z nich można w dowolnej chwili zdemontować w celu kontroli. W zaplecku zostały wywiercone otwory wentylacyjne, zapewniające odpowiednią wymianę powietrza. Przezroczystość plexiglasu umożliwia również ciągłą kontrolę stanu spodniej strony obiektu bez demontażu segmentów. Wszystkie widoczne elementy konstrukcji plexiglasowej zostały pomalowane lub przykryte blachą ołowianą jak w oryginale.

Wzmocnienie i ustabilizowanie konstrukcji, uzupełnienie braków szklanych płytek oraz wtórne uzupełnienie ubytków warstw dekoracyjnych przywróciły ołtarzowi pierwotny blask i pozwoliły na bezpieczne udostępnienie publiczności zwiedzającej Galerię Rzemiosła Artystycznego w Gmachu Głównym MNK odnowionego obiektu w specjalnie zaprojektowanej gablocie.

Aneks 2

Rozmieszczenie tekstu *Credo* pod wizerunkami świętych apostołów w ołtarzu

SYMBOLUM APOSTOLORUM

Credo in Deum Patrem omnipotentem Creatorem caeli et terrae | Et in Iesum Christum, Filium eius unicum, Dominum nostrum | qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus ex Maria Virgine | passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus, et sepultus | descendit ad infernos tertia die resurrexit a mortuis | ascendit ad caelos, sedet ad dexteram Dei Patris omnipotentis | inde venturus est iudicare vivos et mortuos | Credo in Spiritum Sanctum | sanctam Ecclesiam catholicam, sanctorum communionem | remissionem peccatorum | carnis resurrectionem | et vitam aeternam. Amen.

SKŁAD APOSTOLSKI

Wierzę w Boga, Ojca wszechmogącego, Stworzyciela nieba i ziemi. I w Jezusa Chrystusa, Syna Jego jedynego, Pana naszego, który się począł z Ducha Świętego, narodził się z Maryi Panny, umęczon pod Ponckim Piłatem, ukrzyżowan, umarł i pogrzebion, zstąpił do piekieł, trzeciego dnia zmartwychwstał; wstąpił na niebiosa, siedzi po prawicy Boga Ojca Wszechmogącego, stamtąd przyjdzie sądzić żywych i umarłych. Wierzę w Ducha Świętego, święty Kościół powszechny, świętych obcowanie, grzechów odpuszczenie, ciała zmartwychwstanie, żywot wieczny. Amen.

W tabeli zachowano rozmieszczenie tekstu *Credo* pod wizerunkami świętych apostołów w ołtarzu. W nawiasach kwadratowych uzupełniono braki w napisach, wynikające z ich zatarcia lub uszczerbku w płytkach szklanych.

Układ płytek szklanych z wizerunkami apostołów i tekstem Credo, oprac. A. Pusoska, M. Laskowska

Dolna kondygnacja, zachowany wygląd zastany, pierwsza część Credo, płytki płaskie

1	2	3	4	5	6
S. PETRVS	S. ANDREA	S. IACOBVS MAIOR	S. JOHANNES	S. THOMAS*	S. IAKOBVS MINOR
CREDO IN DEVM PATREM OMNIPOTENTEM CREATOREM CAELI ET TERRAE]	ET IN IESVM CHRISTVM FILIVM EIVS VNICVM DOMINVM NOSTRVM	QVI CONCEPTVS EST DE SPIRITV [SANCTO] NATVS EX MARIA VIRGINE	PASSVS SVB PONTIO PILATO CRUCIFIXVS MORTVVS ET SEPVLTVS	DESCENDIT AD INFERNI[OS] TERTIA DIE RESVRREXIT A MORTVIS	ASCENDIT AD CAELOS SEDET AD DEXTERAM DEI PATRIS OMNIPOTENTIS

* Napisowi towarzyszy (błędnie) wizerunek s. Tadeusza Judy

Podstawa, wygląd obecny, druga część Credo, płytki wklęsłe

1	2 (pierwotnie 6)	3	4	5 (pierwotnie 2)	6 (pierwotnie 5)
S. PHILIPPVS	S. MAT[T]H[A]EVS	S. PARTHOLOMEVS**	S. SIMEON	S. IV DAS THAD[DA]EVS***	S. MAT[T]H[A]EVS****
INDEVENTVRUS***** IVDICARE VIVOS ET MORTVOS	[V]ITAM A[E]TER[N]AM AMEN	SANCTAM ECCLESIAM CATHOLICAM, SANCTORVM COM[M]VNIONEM	REMISSIONEM PECCATORVM	CREDO IN SPIRITVM SANCTVM	[CARNIS RESVRRECTIONEM]

** Winno być: „BARTHOLOMEUS”.

*** Pierwotnie wizerunek św. Tomasza.

**** Winno być: „S. MATTHIAS”.

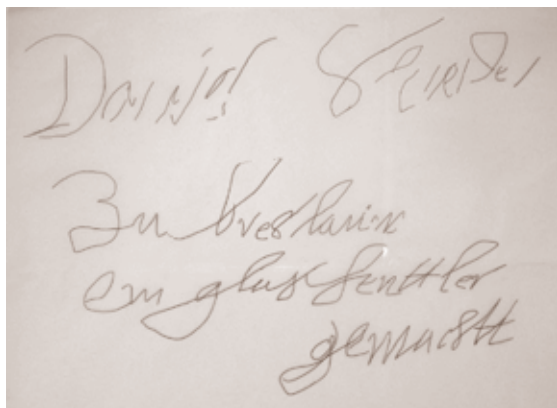
***** Błędny zapis. Winno być: „INDE VENTURUS”.

XXX

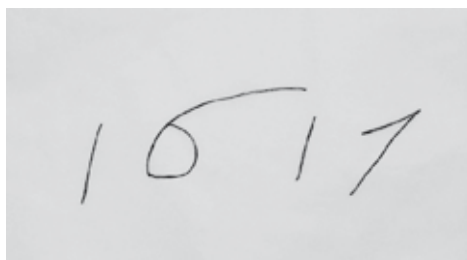
Summary

In 1913, the National Museum in Krakow acquired a unique portable altarpiece made in the stained-glass technique and decorated in the technique known as *amelierung* (reverse painting on glass). In 1936, metal sheet was found inside the altarpiece with an engraved inscription. According to the inscription, deciphered correctly in 2010, the altarpiece was made by Daniel Schneider in Wrocław in 1617. The iconographic composition consists of the graphic representations of Christ as the Man of Sorrows, Apostles, angels, a pelican and the Eucharist taken from the Netherlandish copperplates by Anton (1552–1604) or Hieronymus Wierix (1553–1619) according to the drawings by Maarten de Vos (1531–1603). There are also fragments of texts from the Old and New Testaments and the Creed. The ideological programme of the altarpiece emphasizes the role of Church and the Eucharist and as such it is a manifestation of the Counter-Reformation approach.

Between 2007 and 2012 the altarpiece underwent total conservation. It covered the frame and glass elements as well as the decoration on the preserved original glass panels decorated in the technique known as *amelierung*. The replaced missing glass panels, inserted in the 1930s, were removed and replaced with glass panels copying the shapes of the original glass panels, decorated using a computer graphic technique. The assembly of glass elements was carried out in a different stained-glass technique and differently when it comes to construction. Conserved original panels received secondary illuminative undercoats.



1. Rekonstrukcja fotograficzna napisu wrytego w blasze umieszczonej wewnątrz ołtarza z Biecza, nr inw. MNK-IV-Mal-286; cz. 1, fot. P. Frączek, Archiwum MNK



2. Rekonstrukcja fotograficzna daty powstania ołtarza z Biecza, wrytej w blasze umieszczonej wewnątrz ołtarza, cz. 2, fot. P. Frączek, Archiwum MNK

3. Zbliżenie fragmentu ołtarza z Biecza uzyskane z kliszy fotograficznej rejestrującej stan zachowania ołtarza prawdopodobnie z okresu po przewiezieniu ołtarza z Biecza do Krakowa, fot. M. Wesołowska, Archiwum MNK





4. Ołtarz z Biecza, lewy bok, zdjęcie sprzed konserwacji w latach 2007–2012, fot. T. Szklarczyk, Archiwum MNK

5. Ołtarz z Biecza, front, zdjęcie sprzed konserwacji, fot. T. Szklarczyk, Archiwum MNK

6. Ołtarz z Biecza, odwrocie, zdjęcie sprzed konserwacji, fot. T. Szklarczyk, Archiwum MNK

7. Ołtarz z Biecza, prawy bok, zdjęcie sprzed konserwacji, fot. T. Szklarczyk, Archiwum MNK





8. Ołtarz z Biecza, front, zdjęcie po konserwacji w latach 2007–2012, fot. J. Świderski, Archiwum MNK

9. Ołtarz z Biecza, tył, zdjęcie po konserwacji, fot. J. Świderski, Archiwum MNK

10. Ołtarz z Biecza, lewy bok, zdjęcie po konserwacji, fot. J. Świderski, Archiwum MNK

11. Ołtarz z Biecza, prawy bok, zdjęcie po konserwacji, fot. J. Świderski, Archiwum MNK

12. Ołtarz z Bieczy, płytki z przedstawieniem pelikana; w trakcie konserwacji po odczyszczeniu i sklejeniu, fot. A. Puso-ska, Archiwum MNK



13. Ołtarz z Bieczy, płytki z przedstawieniem pelikana, w trakcie konserwacji po uzupełnieniu ubytku szkła, fot. S. Oleszczuk, Archiwum MNK



14. Ołtarz z Bieczy, płytki z przedstawieniem pelikana, po konserwacji, z uzupełnieniem warstwy dekoracyjnej przez podłożenie folii z komputerowym nadrukiem wzoru, fot. S. Oleszczuk, Archiwum MNK





15. Ołtarz z Biecza, odwrocie dekorowanej rewersyjnie płytki z korozją szkła, fot. A. Pusoska, Archiwum MNK



16. Ołtarz z Biecza, rozbita płytka dekorowana rewersyjnie wzorem szachownicy, awers, fot. A. Pusoska, Archiwum MNK

17. Ołtarz z Biecza, rozbita płytka dekorowana rewersyjnie wzorem szachownicy, podklejona papierem, rewers, fot. A. Pusoska, Archiwum MNK



18. Ołtarz z Biecza, rozbita płytka dekorowana rewersyjnie wzorem szachownicy, widok po odjęciu papieru, fot. A. Pusoska, Archiwum MNK

19. Ołtarz z Biecza, rozbita płytki dekorowana rewersyjnie wzorem szachownicy, widok po zamontowaniu w ołtarzu, fot. S. Oleszczuk, Archiwum MNK

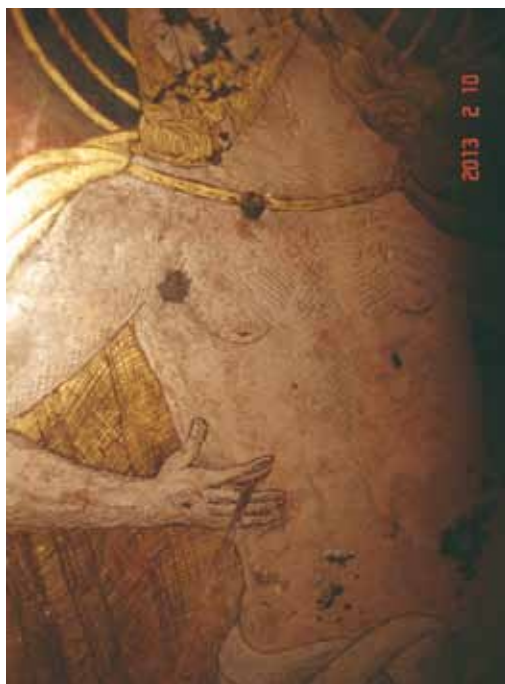


20. Ołtarz z Biecza, postać Chrystusa wykonana w technice ameliorowania, po konserwacji, fot. J. Świderski, Archiwum MNK



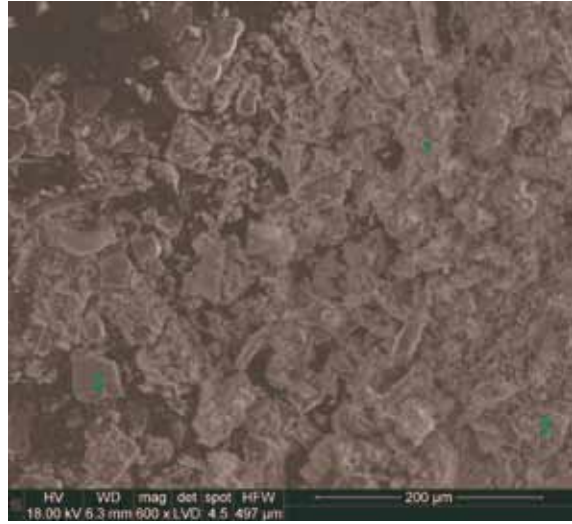


21. Ołtarz z Biecza, odwrocie płytki z postacią Chrystusa wykonaną w technice ameliorowania, w trakcie konserwacji, fot. A. Pusoska, Archiwum MNK

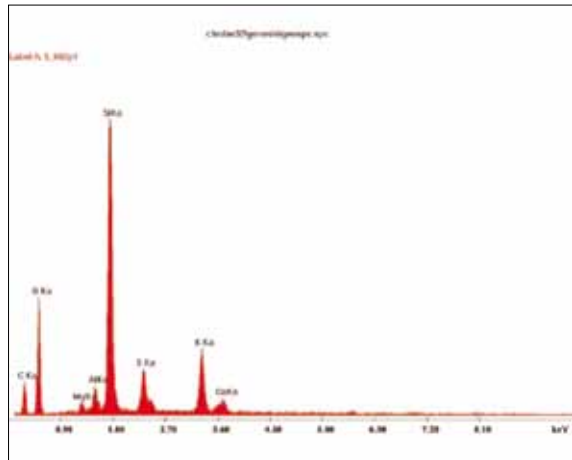


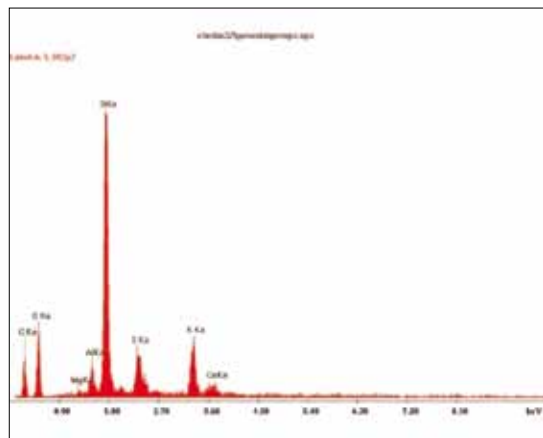
22. Ołtarz z Biecza, zbliżenie fragmentu postaci Chrystusa, po konserwacji, fot. A. Pusoska, Archiwum MNK

23. Ołtarz z Biecza, badanie SEM próbki pigmentu zielonego, fot. A.Klisinska-Kopacz, Archiwum MNK



24 Ołtarz z Biecza, badanie EDS próbki pigmentu zielonego, fot. A.Klisinska-Kopacz, Archiwum MNK





25-26. Ołtarz z Biecza, badanie EDS próbki pigmentu zielonego, fot.A.Klisinska-Kopacz, Archiwum MNK

