

Dariusz Markowski

konserwator dzieł sztuki

Zakład Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej

UMK w Toruniu

## OŁTARZ PANNY MARII Z WITOSZYNA DZIEŁEM MISTRZA Z GOŚCISZOWIC

Ołtarz z kościoła parafialnego p.w. św. Michała Archanioła z Witoszyna, w typie pentaptyku, z rzeźbami Marii z Dzieciątkiem, św. Augustyna i św. Andrzeja w szafie, składa się z wysokiego cokołu połączonego integralnie z ustawionym na mniejszym tabernakulum, predelli, szafy czteroskrzydłowej i zwieńczenia. Predella, szafa i skrzydła ruchome oraz rzeźby św. Augustyna, św. Andrzeja i św. Anny Samotrzcę zostały ukończone w roku 1517 (data umieszczona na dolnym obramieniu skrzydła z przedstawieniem św. Rocha, do tej pory odczytywana jako rok 1514 lub 1512). Gotyckie były również: figura Marii z Dzieciątkiem, figurki św. Sebastiana, św. Marii Magdaleny i św. Jerzego oraz dwie małe figurki umieszczone w zwieńczeniu – Matki Bożej i św. Jana. Niestety zostały one skradzione w latach 90. XX w. wraz z odnalezioną figurką św. Anny Samotrzcę. Pozostałe elementy ołtarza – zwieńczenie z rzeźbą Michała Archanioła, nieruchome skrzydła zewnętrzne, cokół tabernakulum oraz antependium pochodzą prawdopodobnie z ok. 1909 r. (il. 1, 2).

W szafie ołtarzowej umieszczone zostały trzy rzeźby w scenie *Sacra Conversazione*. Postacią centralną jest Maria z Dzieciątkiem (obecnie kopia), po jej prawej stronie św. Augustyn w stroju biskupim z pastorałem i księgą, po lewej św. Andrzej.

Na awersach skrzydeł dzielonych na dwie kwatery znajdują się półrzeźby: na prawym św. Anna Samotrzcę, niżej św. Sebastian (kopia), na lewym św. Maria Magdalena (kopia) i św. Jerzy (kopia). Postaci umieszczono na złoconych i grawerowanych tłach, nad nimi znajdują się ażurowe, pozłacane maswerki. Grawerowane i pozłacane są również bordiury.

1a. Ołtarz z Witoszyna (otwarty) – stan przed konserwacją. Wszystkie fot. D. Markowski.

1a. Altar in Witoszyn (open) – state prior to conservation. All photos: D. Markowski.





Ib. Ołtarz z Witoszyna (zamknięty) – stan przed konserwacją.  
Ib. Altar in Witoszyn (closed) – state prior to conservation.

Na rewersach skrzydeł ruchomych zostali przedstawieni św. Walenty i św. Roch. Występujący na prawym skrzydle św. Walenty ubrany jest w strój liturgiczny o barwie białej i zielonooliwkowej. W lewej ręce trzyma otwartą księgę. Na połączonym nimbie słabo zachowany, trudny do odczytania napis. U stóp świętego, po jego lewej stronie, siedzi mały chłopiec z rękoma złożonymi w geście modlitewnym. W górnej części malowanej bordiury widnieje malowany czarną farbą napis „IHS”.

Na lewym skrzydle została namalowana postać św. Rocha, zwrócona lekko ku osi ołtarza, z brodą i kijem w prawej ręce, z odsłoniętą prawą nogą, na którą wskazuje palcem. Święty ubrany jest w szaty w kolorze zieleni szmaragdowej. Obok niego widnieje mniejsza postać anioła, poniżej pies z jabłkiem w pysku. Na malowanej bordiurze u góry namalowany czarną farbą napis „ANNA”, u dołu

data 1517 z cyfrą siedem w kształcie odwróconej litery V. Bordiury w kolorze czerwonym z pierwotnie srebrzonymi rozetkami i złożonym ćwierćwałkiem od wewnątrz. Postaci świętych usytuowane są na posadzkach ułożonych w szachownicę. W tle mur z kotarami, jasnobłękitne niebo oraz malowane i złożone maswerki.

Skrzydła zewnętrzne, nieruchome, wzorowane na oryginalnych skrzydłach ruchomych. Zostały na nich namalowane postaci świętych niewiast: św. Jadwigi i św. Elżbiety. Na złożonych nimbach słabo widoczne napisy określające ich imiona. Św. Jadwiga trzyma w prawej ręce figurkę Matki Bożej z Dzieciątkiem, lewą ręką obejmuje model kościoła. Św. Elżbieta w opuszczonej wzdłuż ciała lewej ręce trzyma dzbanek. Każda z niewiast ubrana w czarno-czerwoną szatę, na głowie każdej z nich białe maforium z koroną. Postaci ukazane są na posadzce ułożonej w szachownicę, na tle muru z kotarą i błękitnego nieba. W górnej partii przedstawień malowane i złożone maswerki.

Podłużna predella w formie zamkniętej skrzyni posiada głęboko profilowane spływy. Na jej frontonie występuje malowane przedstawienie wielofiguralne. Jako centralna została umieszczona na osi postać Chrystusa, ukazana w półpostaci, ubrana w szkarłatny płaszcz, z rozłożonymi dłońmi, na tle krzyża i grobu. Na krzyżu widoczny napis „INRI”, a na belce poprzecznej „ECCE HOMO”. Po bokach postaci Chrystusa bluźniercy, przy jednym z nich napis „CRUCIFIGE”. W dalszej kolejności występują zakomponowane symetrycznie uskrzydłone postaci aniołów z atrybutami Męki Pańskiej. Przy aniołach po jednej stronie umieszczona została postać Matki Bożej, po drugiej – św. Jana. Za Matką Bożą głowy dwóch biskupów i dwóch zwróconych do siebie mężczyzn, zaś między postaciami św. Jana i uskrzydłonego anioła głowa brodatego mężczyzny w futrzanym kołpaku. Za plecami św. Jana głowa Heroda w koronie oraz, powieszona na gałęzi, Judasza, a poniżej trzy rzędy (29 sztuk) srebrników. Tło czarne z widocznymi, malowanymi srebrem gwiazdkami. Po bokach predelli, w górnych, wklęsłych polach motywy wici roślinnej i kwiatów. W dolnej strefie prawego boku, poniżej dekoracji roślinnej i napisu „ECCE AGNIS DEI”, wizerunek baranka rezurekcyjnego. Na lewym boku, poniżej dekoracji roślinnej i napisów „SALVE SANCTE FACIE”, Veraikon. Ołtarz umieszczony na późniejszym cokole podzielonym na dwie kondygnacje, zwieńczony rzeźbionym, ażurowym, przechodzącym przez tabernakulum, srebrzonym i złożonym gzymsem w formie oplatającej wici roślinnej. Pomalowany na kolor zielony, boki polichromowane, powtarzają motywy roślinny z bocznych partii predelli.

Pięcioboczne tabernakulum dekorowane jest neogotyckimi fialami. Drzwiczki w górnej części posiadają dekorację maswerkową, której trzon stanowi spięty kwiatonem łuk „osłego grzbietu”,

## Historia ołtarza

Ołtarz nie jest jednorodny, złożony bowiem został z części powstałych przynajmniej w czterech różnych okresach. Do pierwotnych elementów ołtarza należy zaliczyć szafę z rzeźbami św. Augustyna i św. Andrzeja oraz ruchome skrzydła boczne z malowanymi wizerunkami św. Walentego i św. Rocha na rewersach i rzeźbą św. Anny Samotrzcęć na awersie skrzydła prawego oraz malowaną predellę.

Zwieńczenie z pełnoplastyczną rzeźbą Michała Archanioła, nieruchome skrzydła zewnętrzne z przedstawieniami św. Jadwigi i św. Elżbiety, cokół, tabernakulum oraz frontowa część antependium pochodzą z okresu rekonstrukcji ołtarza wykonanej w roku 1909 przez malarza Baeckera i snycerza Bemstena.



2a. Ołtarz z Witoszyna (otwarty) – stan po konserwacji.  
2a. Altar in Witoszyn (open) – state after conservation.

wsparty na dwóch kolumnkach. U dołu biegnie ornament gotyckiej koronki. Na drzwiczkach rytu i srebrzony kielich z hostią.

W zwieńczeniu pod gotyckimi fialami w niszach ustawione są trzy rzeźbione figury. W środkowej, największej, niszy stoi rzeźba Michała Archanioła ze smokiem. Święty, w srebrzystej zbroi, z połączanymi skrzydłami, w lewej ręce trzyma włócznię z grotem umieszczonym w paszczy smoka, w prawej dźrzy płomienisty miecz. Po jego prawej stronie św. Jan (kopia), po lewej Matka Boża Bolesna (kopia). Matka Boża, ukazana w białej chuście i niebieskim płaszczu, ręce ma skrzyżowane na piersiach. Św. Jan, odziany w szaty czerwone, w lewej ręce trzyma otwartą księgę. Rzeźby Marii i św. Jana umieszczone zostały na sześciobocznych, pomalowanych na zielono postumentach.



2b. Ołtarz z Witoszyna (zamknięty) – stan po konserwacji.  
2b. Middle part of the altar in Witoszyn (closed) – state after conservation.

Pierwsza wzmianka o ołtarzu pochodzi z lat 1687-1688, kiedy to miała miejsce wizytacja kościołów śląskich. W tym czasie ołtarz znajdował się w kościele p.w. św. Anny w Lutynce (niem. Leuthen). W opisie tym zamieszczono błędną datę powstania ołtarza, przypadającą na rok 1516<sup>1</sup>. Pochodzący z 1891 r. katalog Lutscha odnotowuje inną, ale również błędną datę powstania dzieła, przypadającą na rok 1506. Wzmianka o ołtarzu, umieszczonym już w kościele w Witoszynie (niem. Hartmannsdorf), pojawiła się w katalogu zabytków z lat 1905-1912, w którym zamieszczono adnotację, że został on przeniesiony z Lutynki. Prawdopodobnie fakt przeniesienia ołtarza do nowego wnętrza i dostosowania do nowych warunków był bezpośrednią przyczyną poddania go w 1909 r. pracom renowacyjnym. Według ustnych przekazów parafian, zamieszczonych w Dokumentacji prac konserwatorskich przeprowadzonych w roku 1987 przez Danutę i Ryszarda Drażkowskich<sup>2</sup>, ołtarz prawdopodobnie powrócił do Lutynki, ale zaraz po wojnie przeniesiono go ponownie do Witoszyna.

H. Hoffmann w opracowaniu „Die Katholischen Kirchen des Altkreises Sagan” jako datę powstania retabulum podaje rok 1512.

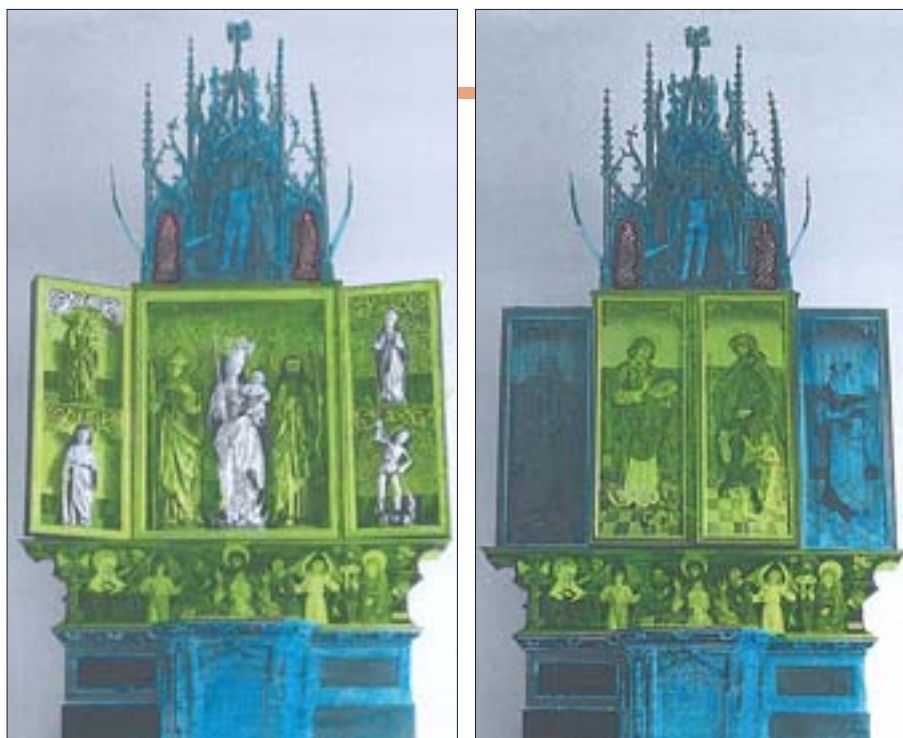
W 1987 r. ołtarz został poddany gruntownej konserwacji przez D. i R. Drażkowskich. Według wykonawców prac i autorów dokumentacji za czas powstania ołtarza należy przyjąć rok 1514, gdyż według nich taka właśnie data występuje u dołu bordiury (u góry napis „ANNA”) na lewym skrzydle z przedstawieniem św. Rocha. Wydaje się, że odwróconą literę V nie należy odczytywać jako cyfrę cztery, lecz

siedem, którą świadomie oznaczono w ten sposób w celu odróżnienia jej od cyfry jeden.

Ostatnim, niestety smutnym zdarzeniem związanym z historią kościoła była dokonana w latach 90. XX w. kradzież z szafy ołtarzowej figury Marii z Dzieciątkiem, z awersów ruchomych skrzydeł rzeźb św. Anny Samotrzcę, św. Sebastiana, św. Marii Magdaleny i św. Jerzego oraz dwóch małych gotyckich figurek ze zwieńczenia, przedstawiających Matkę Bożą i św. Jana. Tylko jedna z nich, rzeźba św. Anny Samotrzcę, odnaleziona kilka lat temu we Wrocławiu, powróciła na swoje miejsce. Pozostałe figury zastąpiono kopiami wykonanymi przez R. Drażkowskiego.

### Analiza stylistyczna i określenie warsztatu

Rozpatrując zagadnienie genezy oraz warsztatu, w którym powstał ołtarz Panny Marii z Witoszyna, należy wziąć pod uwagę różny czas wykonania poszczególnych jego elementów. Oryginalne są, jak już wspomniano, jedynie szafa wraz z rzeźbami św. Augustyna i św. Andrzeja, ruchome skrzydła z namalowanymi wizerunkami św. Rocha i św. Walentego, jedyna zachowana na skrzydle rzeźba św. Anny Samotrzcę oraz predella. W analizie formalnej posługiwano się m.in. archiwalnymi fotografiami, na których występują jeszcze oryginalne rzeźby Marii z Dzieciątkiem, św. Sebastiana, św. Marii Magdaleny i św. Jerzego.



3. Ołtarz z Witoszyna (otwarty i zamknięty) – stan po konserwacji. Na zdjęciach zaznaczono czas powstania poszczególnych jego części i rzeźb.

- – 1514 r.
- – ok. 1530 r., obecnie są to współcześnie wykonane kopie
- – ok. 1909 r.
- – współcześnie wykonane kopie

Fot. D. Markowski.

3. Altar in Witoszyn (open and closed) – state after conservation. In the photographs – marked time of the origin of particular parts of the altar and sculptures.

- – 1514 r.
- – ca. 1530; today, they are contemporary copies
- – ca. 1909 r.
- – contemporary copies

Photo: D. Markowski.



4. Archanioł Michał, fragment polipptyku *Sacra Conversazione* z Konina Żagańskiego, 1507 r. Fot. za: E. Marxen-Wolska, *Mistrz polipptyku kaliskiego*, „Teki Komisji Historii Sztuki”, t. XXVI, 1976, z. 2, fot. 18, s. 183.

4. Archangel Michael, fragment of the *Sacra Conversazione* polyptych from Konin Żagański, 1507. Photo after: E. Marxen-Wolska, *Mistrz polipptyku kaliskiego* (Master of the Kalisz Polyptych), „Teki Komisji Historii Sztuki”, t. XXVI, 1976, z. 2, photo 18, p. 183.

Ołtarz z Witoszyna to pentaptyk w typie *Sacra Conversazione*, należący do grupy ołtarzy najliczniej reprezentowanych przez warsztat Mistrza z Gościszowic (Gościszowice, Konin Żagański, Chichy) i w ogólnych założeniach powtarzający powszechnie przyjęte w owym czasie założenia kompozycyjne. Postacią centralną szafy jest rzeźbiona postać Marii z Dzieciątkiem, po jej bokach umieszczone są dwie figury świętych. Postaci świętych w szafie środkowej (św. Andrzej i św. Augustyn), podobnie jak w innych dziełach warsztatu, ujęte zostały statycznie, o zwałym konturze i płaskości bryły<sup>3</sup>. Proporcje postaci centralnych nieco wydłużone w stosunku do dość poprawnych, może nieco skróconych proporcji postaci umieszczonych w skrzydłach bocznych. Zaznaczanie się tendencji do wydłużania sylwetek figur z ołtarza w Witoszynie należy łączyć zapewne z późną fazą twórczości warsztatu Mistrza z Gościszowic, któremu ołtarz jest przypisywany. Podobna tendencja występuje w ołtarzu w Mycielinie, wiązany z tym warsztatem przez H. Braunego i E. Wiesego i uznany przez nich za jego późne, bo datowane na ok. 1520 r., dzieło<sup>4</sup>.

Analogiczne do gościszowickiego w rzeźbach z Witoszyna są sposób drapowania materii, jak również układ Dzieciątka na ręku Marii.

Za gościszowickim Mistrzem przemawiają również proporcje postaci umieszczonych w szafie ołtarza, których długość głów wynosi ok. 1/7 całości<sup>5</sup>.

Figury te, podobnie jak w innych dziełach warsztatu, charakteryzują się zaznaczonym kontrapostem, podkreślonym lekko wysuniętą do przodu i zgiętą w kolanie nogą, co widoczne jest u wielu postaci z ołtarza w Gościszowicach. W rzeźbach tych pionowość kompozycji została podkreślona układem draperii szat, najczęściej luźno przylegających i spływających przeważnie pionowymi rzutami, które łamane są nieznacznie. Jedynym urozmaiceniem, co ma miejsce w przypadku postaci Marii i św. Augustyna, jest półkoliste odgięcie płaszcza podtrzymującym je ramieniem w postaci Marii (porównaj Madonna z Gościszowic) lub jego trójkątne zagięcie w partii stóp w rzeźbie św. Augustyna.

Rozpatrując ołtarz z Witoszyna na tle innych dzieł przypisywanych warsztatowi Mistrza z Gościszowic, można mówić o pewnej prawidłowości w sposobie modelowania strojów kobiecych w rzeźbach tego kręgu. Tak jak ma to miejsce w przypadku Marii z ołtarza w Witoszynie, strój na ogół składa się z obcisłej sukni z dekoltem, spiętej w pasie, i złotego wierzchniego płaszcza.

Twarze oraz sposób traktowania włosów reprezentują typ powtarzający się w innych dziełach warsztatu. Niewiasty i młodzi mężczyźni posiadają oblicza o wyraźnie miękkiej powierzchni, z wypukłym czołem, policzkami i małym podbródkiem,



5. Papież Urban, fragment polipptyku *Sacra Conversazione* z Konina Żagańskiego, 1507 r. Fot. za: E. Marxen-Wolska, *Mistrz polipptyku kaliskiego*, „Teki Komisji Historii Sztuki”, t. XXVI, 1976, z. 2, fot. 16, s. 181.

5. Pope Urban, fragment of the *Sacra Conversazione* polyptych from Konin Żagański, 1507. Photo after: E. Marxen-Wolska, *Mistrz polipptyku kaliskiego* (Master of the Kalisz Polyptych), „Teki Komisji Historii Sztuki”, t. XXVI, 1976, z. 2, photo 16, p. 181.



6. Matka Boża Bolesna, fragment kwatery *Ukrzyżowanie* z ołtarza z Sulechowa (obecnie w kościele w Babimostie), 1499 r.

6. Madonna of Sorrows, fragment of the *Crucifixion* quarter from the altar in Sulechów (today: the church in Babimost), 1499.



z podniesionymi łukami brwiowymi nad migdałowymi oczami, wąskim i długim nosem oraz małymi ustami pozbawionymi konkretnego wyrazu. Wystarczy porównać twarz św. Jana w scenie Zaśnięcia z ołtarza w Chichach z twarzami św. Sebastiana i św. Jerzego ze skrzydeł ołtarza w Witoszynie, aby potwierdzić wspólny ich rodowód.

Postać Marii posiada charakterystyczne małe usta, migdałowe oczy i wygięte łukowo brwi, co nasuwa analogie do postaci Madonny oraz św. Małgorzaty, św. Katarzyny i św. Barbary z ołtarza z Chich.

Włosy niemal wszystkich przedstawień tworzą zwartą masę urozmaiconą liniami falistymi i spiralnie zwijanymi puklami. Nie jest to jednak cecha wyróżniająca dzieła tego warsztatu.

Głowy starszych mężczyzn zróżnicowane są na ogół jedynie zarostem i fryzurą, występują jednak od tej reguły wyjątki. Postać św. Andrzeja z ołtarza w Witoszynie o wyraźnie wychudzonej twarzy

7. Głowa św. Jana, fragment predelli z Gołaszyna, 1466 r. Fot. za: E. Marxen-Wolska, *Mistrz polipytyku kaliskiego*, „Teki Komisji Historii Sztuki”, t. XXVI, 1976, z. 2, fot. 41, s. 209.

7. Head of St. John, fragment of the predella from Gołaszyn, 1466. Photo after: E. Marxen-Wolska, *Mistrz polipytyku kaliskiego* (Master of the Kalisz Polyptych), „Teki Komisji Historii Sztuki”, t. XXVI, 1976, z. 2, photo 41, p. 209.

i św. Augustyna z wyraźnie zaznaczoną mimiką mogą świadczyć o schyłkowym czasie ich powstania. Mogą również dowodzić, że nie są to dzieła samego Mistrza. Co prawda typ wychudzonej twarzy występuje również w ołtarzu gościszowickim, a także w scenie Zesłania Ducha Świętego z Kościana, gdzie obok owalnych młodzieńczych twarzy o pulchnych policzkach pojawiają się oblicza o wydłużonym profilu i policzkach zapadniętych – jednak dzieła te więcej różni niż łączy.

Jak w innych dziełach Mistrza, tak i w ołtarzu z Witoszyna, mamy do czynienia z rzeźbionymi przedstawieniami figuralnymi umieszczonymi w kwadratach, w tym przypadku na tle ze złożonymi motywami roślinnymi (Wichów, Kościan). W górnych partiach szaf środkowych i kwadratów bocznych występuje podobna dekoracja reliefowa w postaci pasa z wici roślinnej, złożonej z suchych płasko traktowanych spleć związających się spiralnie wokół rdzenia gałązki<sup>6</sup>.



8. Fragment rzeźby biskupa, Kolonia, Rheinisches Museum, ok. 1470 r.

8. Fragment of a sculpture of a bishop, Köln, Rheinisches Museum, about 1470.



9. Michael Pacher, Maria, fragment ołtarza św. Wolfganga, 1481 r. Fot. za: K. Ettinger, *Altdeutsche Bildschnitzer der Ostmark*, Wien 1939, fot. 28.

9. Michael Pacher, Mary, fragment of the altar of St. Wolfgang, 1481. Photo after: K. Ettinger, *Altdeutsche Bildschnitzer der Ostmark*, Wien 1939, photo 28.

Dodatkowo w ołtarzu z Witoszyna spotykamy się z identycznym ornamentem tła oraz opracowaniem chwiejakowym, jak w poliptyku kaliskim przypisywanym warsztatowi Mistrza z Gościszowic, jak również z roślinną dekoracją rzeźbiarską złożonej bordiury, w której pogłębiona jest powierzchnia liścia z pozostawieniem wypukłych krawędzi, okalającej skrzydła i szafę, jak ma to miejsce m.in. w gościszowickim ołtarzu.

Analizując malowane na skrzydłach przedstawienia świętych (rewersy skrzydeł z postaciami św. Walentego i św. Rocha) oraz malowidło na predelli z ołtarza w Witoszynie, również i tu należy doszukiwać się wielu analogii do prac warsztatu Mistrza z Gościszowic. W malowidłach analizowanego ołtarza układ kompozycyjny przedstawienia, układ i modelunek szat czy sposób modelowania karnacji zbliżone są do dzieł tego twórcy.

I tak np. kompozycja predelli ołtarza z Witoszyna centralnym ujęciem postaci Chrystusa przypomina predellę z Gołszyna, a sposób ukazania postaci św. Walentego i św. Rocha bliski jest postaciom z poliptyku sulechowskiego.



10. Michael Pacher, św. Florian, fragment ołtarza św. Wolfganga. Fot. za: K. Ettinger, *Altdeutsche Bildschnitzer der Ostmark*, Wien 1939, fot. 30.

10. Michael Pacher, St. Florian, fragment of the altar of St. Wolfgang. Photo after: K. Ettinger, op. cit., photo 30.

W dziełach warsztatu mistrza mamy bez wątpienia ten sam, co na ołtarzu w Witoszynie, wspólny typ malowanych twarzy, ujętych w owal, o drobnych rysach i niskim czole. Analogiczny jest również kształt brwi i ust, w delikatnym jakby zasmuceniu, z opadniętymi kącikami, oraz długi i dość wydatny nos (il. 4, 5). Wystarczy porównać postać Marii z rękoma skrzyżowanymi na piersiach z witoszyńskiej predelli z postaciami Marii Bolesnej z kwatery *Ukrzyżowanie* z poliptyku sulechowskiego (il. 6) oraz poliptyku kaliskiego, aby zauważyć ich niezwykle podobieństwo. Podobnie postać św. Jana w omawianych dziełach wydaje się mieć to samo pochodzenie (Witoszyn, Sulechów, Kalisz).

Postaci świętych (św. Walenty i św. Roch) z Witoszyna typem urody, fryzurą, modelowaniem szat i dłoni również przypominają dzieła Mistrza. Podobny sposób malowania twarzy występuje w postaci św. Walentego ze skrzydła ołtarza w Witoszynie, w postaci anioła z poliptyku *Sacra Conversazione* z Konina Żagańskiego (il. 4), jak również w postaci św. Jana z predelli i św. Wawrzyńca ze skrzydła poliptyku z Gołaszyna.

Typ Chrystusa z kręconymi i spływającymi włosami, który występuje na predelli z Witoszyna,

pojawia się również np. w kwaterze *Pojmanie* poliptyku kaliskiego. Przedstawienia twarzy, układ oczu oraz sposób, w jaki artysta namalował nagie, umięzione ciało, jest analogiczny do np. postaci z kwatery *Męczeństwa dziesięciu tysięcy* z ołtarza z Wichowa. Natomiast opracowanie dłoni Chrystusa pozwala łączyć witoszyńską predellę z predellą z Gołaszyna.

Wspólny jest również koloryt malowideł z Witoszyna z innymi dziełami warsztatu, gdzie obok zasadniczej gamy kolorów, opartej na czystych barwach, pojawiają się subtelne półtony. Występują tu charakterystyczne dla warsztatu kontrasty odcieni czerwieni i zieleni oraz duża ilość barw złamanych, takich jak fioletowa, zielonkawa, błękitnawa. Twórca dzieł w sposób niezwykle umiejętny różnicuje również w swoich pracach rodzaj i fakturę namalowanych tkanin, uwypuklając ich miękkość, połysk brokatu, puszystość futrzanych dodatków. Podobnie modelowane są włosy, malowane z niezwykłą wręcz precyzją, z blikami na falach i puklach. Podobną rolę – miniatorsko opracowanego szczegółu – odgrywają światła na biżuterii i zapinkach.

Oddzielne miejsce należy poświęcić sposobowi przedstawiania szat, gdzie niemal we wszystkich przypadkach modelunek uzyskiwany jest poprzez śmiałe kontrasty barwne, występujące pomiędzy partiami światła i cienia. Efekty półtonów artysta uzyskał poprzez nakładanie laserunków. Laserunki służą również artyście do pogłębienia cienia, który osiągnął nie tyle walorowo, ile różnicą koloru. Chłodny, występujący na malowidłach z Witoszyna koloryt karnacji postaci właściwy jest dla dzieł Mistrza powstałych po 1500 r. Podobnie jak miało to miejsce w rzeźbie, tak i w malarstwie charakterystyczną cechą warsztatu jest wydłużanie proporcji sylwetek. Dodatkową cechą wytworów pracowni Mistrza jest zawarta w nich *mieszkańska powaga i realizm*<sup>7</sup>, co również widoczne jest i w witoszyńskich malowidłach.

Artysta w świat osób świętych wplata elementy codziennego życia, szczególnie o wyraźnym zabarwieniu dworskim.

Analizując malarstwo ołtarza, nie sposób nie zauważyć jego dekoracyjności, spotykanej w innych dziełach tego kręgu, co szczególnie widoczne jest w omawianej już malowanej predelli, gdzie rozmieszczone przedmioty, tło z gwiazdkami, lśniące i mieniące się skrzydła aniołów pełnią rolę dekoracyjną.

Sposób komponowania przestrzeni w malowanych skrzydłach ołtarza z Witoszyna jest również charakterystyczny dla dzieł warsztatu. Cała kompozycja widoczna jest nieco z góry, zaś sposób namalowania posadzki potęguje wrażenie perspektywicznej głębi. W identyczny sposób malowane są kwatery ołtarzy z Żagania, Kalisza, Konina Żagańskiego oraz scena *Koronowania cierniem* z kwatery poliptyku sulechowskiego. Dodatkowo w ołtarzu z Żagania na skrzydłach bocznych w tle namalowanych postaci świętych niewiast mamy identyczny jak w ołtarzu z Witoszyna mur z kotarą.



Wszystkie te analogie do innych malarskich dzieł prowadzą do wniosku, że i w tym przypadku mamy do czynienia z wytworem warsztatu Mistrza z Gościszowic.

Podsumowując, należy zaznaczyć, że bezpośredni wpływ na sztukę Mistrza miała bez wątpienia sztuka Niemiec, skąd zapewne Mistrz pochodził. Wpływ ten najsilniej widoczny jest w dziełach rzeźbiarskich. Jako przykład może posłużyć sposób opracowania twarzy, włosów i szat, porównywalny np. z rzeźbami ze szkoły kolońskiej (il. 8) czy warsztatem Michała Pachera (il. 9-10). Widoczne są też cechy wspólne, np. w rzeźbach przedstawiających Marię, z dziełami kręgu Mistrza Pięknych Madonn z Gdańska. Możliwe, że jest to wynik wspólnego rodowodu ich twórców, jak również cecha epoki, w której tworzyli.



12. Hans Holbein Starszy, św. Elżbieta, fragment prawego skrzydła ołtarza św. Sebastiana, 1516 r. Fot. za: L. Bruhns, *Aus alten Bildern. Zuegnisse deutschen Wesens*, Leipzig 1932, s. 36.

12. Hans Holbein the Older, St. Elizabeth, right wing of the altar of St. Sebastian, 1516. Photo after: L. Bruhns, *Aus alten Bildern. Zuegnisse deutschen Wesens*, Leipzig 1932, p. 36.

W dziełach malarskich powstałych w pracowni Mistrza z Gościszowic widać silne oddziaływanie prac Wolgemuta<sup>8</sup> czy Pleydenwurffa. Może to być następstwem nie tylko wykorzystywania graficznych podkładów dzieł tych artystów, ale i prawdopodobnego osobistego kontaktu twórców.

Suma cech stylistycznych pozwala zaliczyć ołtarz z kościoła w Witoszynie do prac warsztatu Mistrza z Gościszowic i dzieło to należy łączyć z późnym okresem jego działalności. Potwierdza to data 1517 umieszczona na jednej z malowanych bordiur, do tej pory odczytywana jako rok 1512<sup>9</sup> lub 1514<sup>10</sup>.

Bezpośrednich wzorców tematów i przedstawień wychodzących z warsztatu gościszowickiego artysty należy doszukiwać się zapewne w dziełach graficznych rozpowszechnionych na szerszą skalę w całej Europie. Wiadomo że w posiadaniu każdego warsztatu był zapas rysunków i odbitek graficznych służących jako podkład ikonograficzny i kompozycyjny.

11. Hans Holbein Starszy, św. Elżbieta, prawe skrzydło ołtarza św. Sebastiana, 1516 r. Fot. za: L. Bruhns, *Aus alten Bildern. Zuegnisse deutschen Wesens*, Leipzig 1932, s. 36.

11. Hans Holbein the Older, St. Elizabeth, right wing of the altar of St. Sebastian, 1516. Photo after: L. Bruhns, *Aus alten Bildern. Zuegnisse deutschen Wesens*, Leipzig 1932, p. 36.



13. Ołtarz z Witoszyna, skrzydła boczne z przedstawieniami św. Elżbiety i św. Jadwigi, 1909 r., zdjęcie w UV (ultrafiolet).

13. Altar in Witoszyn, side wings with depictions of St. Elizabeth and St. Jadwiga, 1909, photo in UV.

Z tego też powodu tematyka ołtarza z Witoszyna nie odbiega od wzorów ogólnie przyjętych w sztuce średniowiecznej, czerpanych ze Starego i Nowego Testamentu oraz hagiografii<sup>11</sup>. Szczególnie ulubionym tematem ołtarzy warsztatu, co należy podkreślić, była trójpostaciowa kompozycja *Sacra Conversazione*, w której centralną postacią jest Maria z Dzieciątkiem, z postaciami świętych po bokach. W skrzydłach bocznych zaś umieszczano najczęściej postaci apostołów i świętych oznaczonych atrybutami wiary i męczeństwa. Od tego schematu ołtarz z Witoszyna nie odstępował.

Styl warsztatu Mistrza z Gościszowic, co widoczne jest również w analizowanym tu obiekcie, to styl tradycyjny, operujący głównie liniami prostymi, schematem ujęć postaci stojących oraz przewagą dekoracyjności, o czym już była mowa. W przypadku omawianego ołtarza należy jednak stwierdzić, że o ile jego strona malarska posiada silny związek z warsztatem Mistrza z Gościszowic, o tyle sama rzeźba odbiega swym charakterem od charakterystycznej dla warsztatu typowości i należy uznać ją za owoc przynajmniej dwóch twórców. Można zaryzykować stwierdzenie, że mamy tutaj do czynienia z typami ujęć właściwymi warsztatowi, obdarzonymi jednak indywidualnymi różnicami.



14. Ołtarz z Witoszyna, fragment malowidła z przedstawieniem św. Rocha, zdjęcie w IR (podczerwień).

14. Altar in Witoszyn, fragment of the painting with a depiction of St. Roch, photo in IR.



15. Ołtarz z Witoszyna, fragment malowidła z przedstawieniem św. Rocha, zdjęcie w IR (podczerwień).

15. Altar in Witoszyn, fragment of the painting with a depiction of St. Roch, photo in IR.

Bez wątpienia prace gościszowickiego warsztatu to dzieła bez wyraźnych zapóźnień w odniesieniu do zachodniej sztuki gotyku. Autor wpisuje się w nurt europejskiej sztuki gotyckiej, wykazując obdarzony indywidualizmem wysoki poziom artystyczny.

Omawiając ołtarz z Witoszyna, nie sposób nie odnieść się do powstałych w 1909 r., na wzór oryginalnych skrzydeł gotyckich, skrzydeł stałych z postaciami świętych niewiast. W przypadku św. Elżbiety mamy bez wątpienia do czynienia z kopią obrazu Hansa Holbeina Starszego, pochodzącego ze skrzydła ołtarza św. Sebastiana w Augsburgu (il. 11, 12). Zapewne autor tego przedstawienia albo wzorował się bezpośrednio na oryginalnym dziele, albo też, co bardziej prawdopodobne, posłużył się ilustracją. Postać św. Jadwigi wydaje się własną transpozycją przedstawienia w nawiązaniu do dzieł Holbeina, choć i tutaj nie można wykluczyć wzorowania się na konkretnej pracy innego autora.

### Analiza badawcza

Przeprowadzono szczegółowe badania budowy technicznej ołtarza, polegające na analizie powierzchni w świetle ViS, IR i UV, analizie mikroskopowej w świetle ViS i UV ukazującej stratygrafię warstw pobranych do badań próbek, badaniach mikrochemicznych oraz rentgenowskiej analizie fluorescencyjnej pobranych próbek.

Obok przedstawiono zestawienie wyników badań.



17. Fragment malowidła z przedstawieniem św. Jadwigi – stan przed konserwacją. Na zdjęciu widoczne przemalowania wykonane w miejscach ubytków oryginalnej warstwy malarskiej.

17. Fragment of the painting with a depiction of St. Jadwiga – state prior to conservation. On the photograph: visible repainting executed in places of gaps of the original painted layer.

### Analiza malowanych skrzydeł w świetle UV

Na zdjęciach widoczne świecenie warstwy werniksu (lakieru) oraz w postaci ciemnych plam wtórne uzupełnienia i ingerencje konserwatorskie (il. 13).

### Analiza malowanych skrzydeł w świetle IR

Na zdjęciach w IR widoczny rysunek, który służył artyście do wstępnego rozplanowania kompozycji. W przypadku malowideł gotyckich daje się zauważyć szczegółowy sposób wykonania rysunku oraz drobne zmiany kompozycyjne, w malowidłach skrzydeł zewnętrznych z przedstawieniami św. Jadwigi i św. Elżbiety widoczny schematyczny sposób wykonania rysunku, zaznaczający jedynie kontury postaci i rozplanowanie na płaszczyźnie. Na zdjęciach w IR widoczna jest również siatka spękań oraz wtórne uzupełnienia (il. 14-15). Na zdjęciach negatywowych w IR szczególnie widoczna jest siatka spękań oraz wtórne uzupełnienia i ingerencje konserwatorskie.

16. Fragment malowidła z przedstawieniem św. Wawrzyńca – stan przed konserwacją. Na zdjęciu widoczne ubytki warstwy malarskiej wraz z zaprawą, ich spękania oraz pozostałości wtórnego lakieru i zmienione kolorystycznie uzupełnienia warstwy malarskiej.

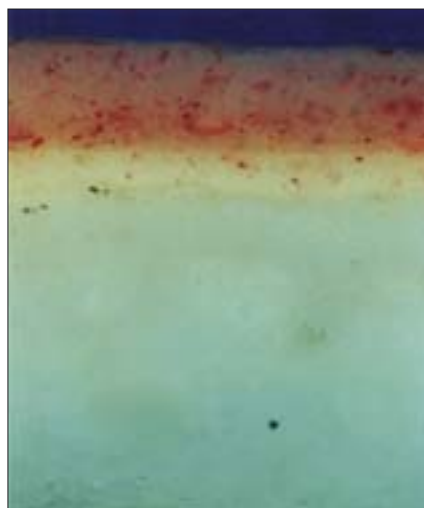
16. Fragment of the painting with a depiction of St. Laurence – state prior to conservation. On the photograph: visible gaps of the painted layer together with ground, cracks and remnants of secondary varnish as well as changed colour of the supplemented painted layer.



**Analiza przekrojów poprzecznych próbek pobranych do badań**  
(zdjęcia i analizę przekrojów wykonała dr Zuzanna Rozłucka)

**Próbka nr 1**

Przekrój poprzeczny (karnacja, twarz, malowana postać św. Rocha – skrzydło ołtarza) w świetle ViS i UV w powiększeniu x 400

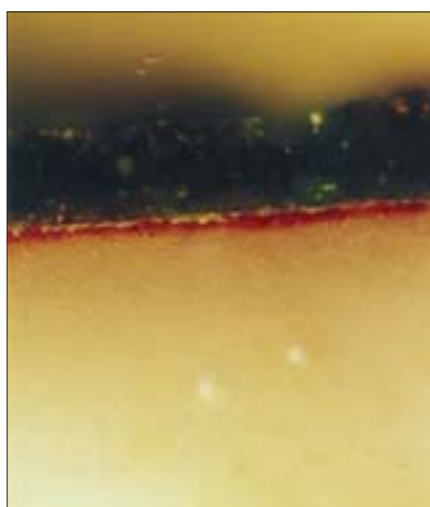


- (4) wtórny werniks
- (3) opracowanie malarskie
- (2) izolacja (imprimatura)
- (1) zaprawa

Nr	Kolor warstwy	Skład	Charakterystyka warstwy
4	jasnożółta	żywica naturalna	wtórny werniks, w świetle UV widoczna mleczna fluorescencja
3	jasnoróżowa	cynober naturalny + biel ołowiana, tempera	oryginalna warstwa malarska
2	jasnożółta	pojedyncze cząstki pigmentu, spoiwo olejne	izolacyjna warstwa olejna
1	biała	kreda + biel ołowiana + gips, spoiwo klejowe	zaprawa kredowo-klejowa

**Próbka nr 2**

Przekrój poprzeczny (spodnia szata, rzeźba św. Andrzeja – szafa ołtarza) w świetle ViS i UV w powiększeniu x 400

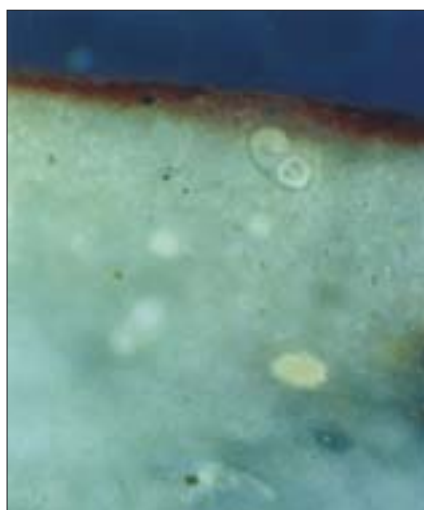


- (6) wtórny werniks
- (5) warstwa przemalowania
- (4) laserunek
- (3) srebro
- (2) czerwony bolus
- (1) zaprawa

Nr	Kolor warstwy	Skład	Charakterystyka warstwy
6	jasnożółta	żywica naturalna widoczna mleczna fluorescencja	wtórny werniks, w świetle UV
5	szara	czerń + umbra naturalna, spoiwo olejne	warstwa olejnych przemałowań na srebrze
4	zielona	miedzianka, spoiwo olejne pigment jednorodny, drobno utarty, tłusty	oryginalny laserunek na srebrze,
3	srebrna	folia srebrna	oryginalne srebrzenie na poler
2	czerwona	glina czerwona, spoiwo – białko jajka	czerwony bolus założony pod srebrzeniem
1	biała	kreda + gips, spoiwo klejowe	zaprawa kredowo-klejowa

**Próbka nr 3**

Przekrój poprzeczny (czerwona szata, malowana postać biskupa – predella) w świetle ViS i UV w powiększeniu x 400

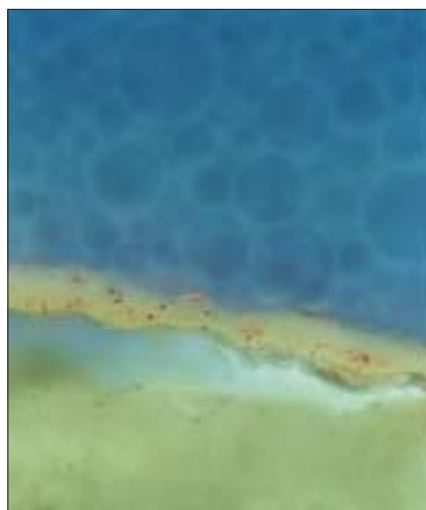


- (4) wtórny werniks  
(3) opracowanie malarskie  
(2) izolacja (imprimatura)  
(1) zaprawa

Nr	Kolor warstwy	Skład	Charakterystyka warstwy
4	jasnożółta	żywica naturalna widoczna mleczna fluorescencja	wtórny werniks, w świetle UV
3	czerwona	cynober naturalny, tempera	oryginalna warstwa malarska
2	jasnożółta spoiwo olejne	pojedyncze cząstki pigmentu,	izolacyjna warstwa olejna
1	biała	kreda + gips, spoiwo klejowe	zaprawa kredowo-klejowa

#### Próbka nr 4

Przekrój poprzeczny (karnacja, twarz – rzeźba św. Anny Samotrzeć) w świetle ViS i UV w powiększeniu x 200

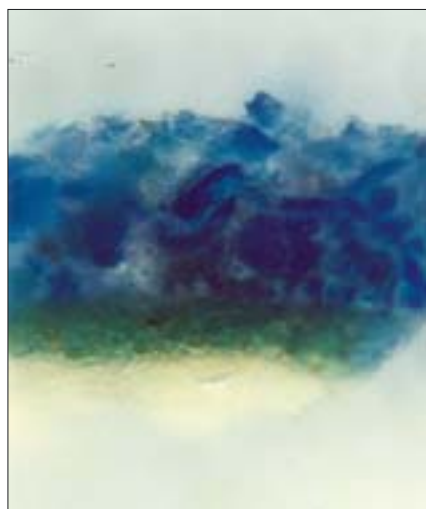
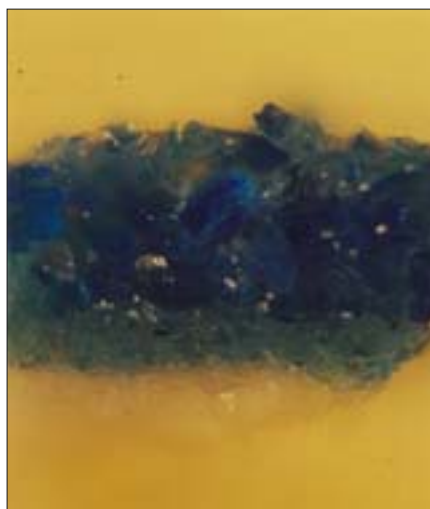


- (4) laserunek
- (3) opracowanie malarskie
- (2) izolacja (imprimatura)
- (1) zaprawa

Nr	Kolor warstwy	Skład	Charakterystyka warstwy
4	jasnoróżowa	czerven organiczna, spoiwo olejne	bardzo jasny laserunek olejny
3	jasnoróżowa	cynober naturalny + czerwien organiczna + biel ołowiana, tempera	oryginalna warstwa malarska
2	jasnożółta	pojedyncze cząstki pigmentu, spoiwo olejne	izolacyjna warstwa olejna
1	biała	kreda + gips + biel ołowiana, spoiwo klejowe	zaprawa kredowo-klejowa

#### Próbka nr 5

Przekrój poprzeczny (błękitna szata, postać Marii – rzeźba św. Anny Samotrzeć) w świetle ViS i UV w powiększeniu x 400



- (3) opracowanie malarskie II
- (2) opracowanie malarskie I
- (1) zaprawa

Nr	Kolor warstwy	Skład	Charakterystyka warstwy
3	błękitna	azuryt, tempera	oryginalna warstwa malarska
2	błękitna z dodatkiem oleju	ziemia zielona, tempera (podmalowanie), pigment drobnoziarnisty	oryginalne opracowanie malarskie
1	biała	kreda + gips, spoiwo klejowe	zaprawa kredowo-klejowa

### Rentgenowska analiza fluorescencyjna<sup>12</sup>

Wyniki składu pierwiastków pobranych do badań próbek:

- zaprawa: kreda  $\text{CaCO}_3$  + biel ołowiana  $2\text{PbCO}_3 \times \text{Pb(OH)}_2$
- warstwa malarska: biel ołowiana  $2\text{PbCO}_3 \times \text{Pb(OH)}_2$ , ugiel, cynober naturalny  $\text{HgS}$ , czerwien żelazowa, azuryt, miedzianka  $\text{Cu(CH}_3\text{COO)}_2 \times \text{H}_2\text{O}$ , ziemia zielona, czern organiczna.

### Identyfikacja materiałów (zestawienie danych)

- podłoże: drewno lipy oraz sosny,
- płótno lniane użyte niemal na całej powierzchni podłoża w oryginalnych skrzydłach w szafie ołtarzowej oraz predelli, jak również w rzeźbach, prawdopodobnie w miejscach nierówności drewna, jego spękań i sęków, przyklejone na klej glutynowy, splot płótna prosty o grubych i stosunkowo równych nitkach wątku i osnowy, gęstość płótna: 11 nitki wątku na 12 nitki osnowy na  $1 \text{ cm}^2$ ,
- zaprawa: kredowo-klejowa, zakładana w kilku warstwach o grubości od ok. 200 do  $750 \mu$ , w przypadku oryginalnych wewnętrznych skrzydeł, jak też skrzydeł późniejszych, zewnętrznych zaprawa zakładana była na deski po ich oprawieniu w ramy,
- przeklejenie: klej glutynowy,
- bolus: pulment czerwony z białkiem jajka,
- złocenia: wykonane złotem płatkowym na czerwonym bolusie,
- srebrzenia: srebro płatkowe, olejno-żywiczny laserunek (spodnia szata postaci św. Andrzeja),
- warstwa malarska: temperowa z olejno-żywicznymi laserunkami, spoiwo białkowe, spoiwo olejne (malowane kwatery zewnętrzne z przedstawieniami św. Elżbiety i św. Jadwigi), pigmenty: analizę pigmentów zamieszczono w punkcie dotyczącym rentgenowskiej analizy fluorescencyjnej,
- warstwy wtórne (wprowadzone podczas poprzednich prac renowacyjnych i konserwatorskich): masa woskowa – jako bariera przeciwwilgociowa założona od odwrocia szafy ołtarzowej, wtórnych i nieruchomych skrzydeł bocznych oraz predelli i cokołu, kit o składzie: kreda pławiona + klej glutynowy – do uzupełniania ubytków zaprawy, folia srebrna i srebro proszkowe oraz folia złota –

do uzupełniania ubytków złocen i srebrzeń, lakier złocisty nakładany na partie srebrzeń – w celu dostosowania uzupełnianych partii do partii oryginalnie złoczonych złotem płatkowym na czerwonym bolusie, werniks żywiczny (prawdopodobnie damarowy) – jako werniks retuszujący i końcowy, Cosmoloid (wosk mikrokrystaliczny) – do zabezpieczenia fragmentów rzeźbionych (?), farby temperowe i olejno-żywiczne – do uzupełniania ubytków warstwy malarskiej.

Na podstawie przeprowadzonych badań, w tym analizy przekrojów stratygraficznych i specjalistycznych zdjęć w UV i IR, można określić nie tylko budowę techniczną ołtarza, ale również sposób jego opracowania.



18. Fragment rzeźby św. Andrzeja – stan przed konserwacją. Widoczne zabrudzenia powierzchni, spękania zaprawy oraz wtórne uzupełnienia partii srebrzeń i złocen.

18. Fragment of the sculpture of St. Andrew – state prior to conservation. Visible pollution of the surface, cracked ground, and secondary supplementation of gilt and silver plate.

Prace pozłotnicze zawsze wykonywane były przed pracami malarskimi. Po zrobieniu złoceń wykonywano rysunek kolorem brązowoczerwonym. Pomiędzy warstwą zaprawy a warstwą malarską, poza wyjątkiem partii opracowanych azurytem (np. w rzeźbie św. Anny Samotrzeć suknia Marii), występuje warstwa olejnej izolacji (imprimatury?) z pojedynczymi cząstkami pigmentu. Następnie malowano karnacje, gdzie na temperowe podmalowania kładziony był jasny olejny laserunek. Najwyższe światła wykonywane były czystą bielą, kładzioną fakturalnie, po formie. Cienie pogłębiano najczęściej brązem. Górne powieki podkreślone były kolorem czarnym, dolne zaś obwiedzione barwą jasnobrązową. Brwi malowano kilkoma pojedynczymi pociągnięciami pędzla. Usta malowane były intensywną, ciemną i transparentną czerwinią. Włosy, wykonane na płaskim podmalowaniu brązowym lub ciemnoszarym, modelowane były kilkoma pociągnięciami pędzla barwą ugrową, brązem lub czernią. Światła na włosach podkreślano kolorem żółtym (włosy jasne) lub bielą (włosy szare). Podobnie jak karnacje twarzy malowane były dłonie i stopy. Białe szaty modelowane zwykle na szarym podmalowaniu najczęściej błękitem (anioł z predelli, anioł ze skrzydła ze św. Rochem) lub szarością (szata św. Walentego). Szaty zielone rozjaśniane przeważnie kolorem jasnożółtym, niekiedy bielą, a następnie laserowane (św. Walenty). Podobnie w przypadku modelowania innych szat – jest to zazwyczaj rozbielanie koloru lokalnego, a następnie nakładanie warstwy barwnego, olejnego laserunku. Na końcu zapewne wzmacniano cienie, często podkreślając je graficznie kolorem. I tak np. fioletowe szaty rozjaśniane są rozbiałami, a cienie pogłębiane barwą brązowoczną. Całość malowana miękko, z wykorzystaniem olejnych laserunków, choć nie brak, szczególnie w podkreśleniu załamań fałd, wyraźnego operowania kreską.

W przypadku wtórnych malowanych skrzydeł bocznych (św. Jadwiga i św. Elżbieta) mamy do czynienia z powtórzeniem motywów oraz modelunku skrzydeł oryginalnych. Opracowanie wykonane zostało w technice olejnej *alla prima*, z zaznaczonym schematycznie rysunkiem (zdjęcia IR) wykonanym czarną farbą, służącym artyście jedynie do rozplanowania kompozycji i naszkicowania ogólnych zarysów postaci.

## Prace konserwatorskie i restauratorskie

Bezpośrednią przyczyną powstania zniszczeń były niewłaściwe warunki ekspozycji obiektu, narażonego na gwałtowne i niekontrolowane zmiany wilgotności i temperatury. Znaczne wahania panującego w kościele mikroklimatu miały także duży wpływ na zły stan wykonanych w 1987 r. uzupełnień. Szczególnie niebezpieczny wydaje się okres letni, kiedy to następuje przesuszenie wnętrza, w którym



19. Fragment rzeźby św. Andrzeja – stan przed konserwacją. Widoczny ubytek partii złoconej wraz z zaprawą oraz wtórne uzupełnienia ubytków złoceń wykonane srebrem (występująca na ich powierzchni warstwa złocistego lakieru uległa zniszczeniu).

19. Fragment of the sculpture of St. Andrew – state prior to conservation. Visible gaps of gilt parts together with ground and secondary supplementation of gaps of gilt executed with silver (the layer of golden varnish on the surface was damaged).

w pozostałych porach roku, szczególnie wiosną i jesienią, panuje podwyższona wilgotność. Jej badania w miesiącach wiosennych i jesiennych pozwoliły stwierdzić, że utrzymuje się ona na poziomie ok. 90%. Niewątpliwie wpływ na zmiany w obiekcie miało stosowanie jeszcze kilka lat temu dogrzewania kościoła grzejnikami i farelkami, szczególnie jesienią i zimą. Niekorzystny jest również stosunkowo bliski kontakt ołtarza z zewnętrzną, wschodnią ścianą kościoła, często zawilgoconą. Za ołtarzem znajdują się otwory wentylacyjne, które niestety zostały zaślepione.

Wpływ na tendencję łuszczenia się uzupełnionych w przeszłości ubytków warstwy malarskiej miały także zastosowane materiały. Trudno oczekiwać dobrej przyczepności stosowanych do uzupełniania farb temperowych na woskowych kitach. W niektórych partiach złoceń i srebrzeń, uzupełniając ubytki warstwy zaprawy, nałożono je z dużym nadmiarem, a często i na oryginalne powierzchnie metalowe. Słaba przyczepność zaprawy kredowo-klejowej do powierzchni złoconej lub srebrzonej jest również oczywista.



**Stan zachowania i przyczyny zniszczeń**

Oprócz silnych zabrudzeń powierzchni niezwykle niebezpieczny dla zabytku okazał się zły stan zachowania warstwy malarskiej oraz zaprawy, a przede wszystkim ich tendencja do unoszenia i odspajania. W malowanych partiach ołtarza zmiany te w dużej mierze były następstwem braku spójności pomiędzy deskami podobrazia a gruntem, który jest najczęściej spowodowany zbyt słabym przeklejeniem deski przed naniesieniem zaprawy oraz późniejszą pracą podobrazia warunkowaną zmianami mikroklimatu. Na zniszczenia miało również wpływ zbyt bliskie dostawienie ołtarza do ściany.

Stan zachowania drewna należy określić jako ogólnie dobry. Brak śladów aktywnego żerowania owadów. Drewno od strony odwrocia (szafa, skrzydła boczne, predella i cokół) zostało w przeszłości silnie przesycone woskiem. Zaobserwowano jedynie niewielkie, pojedyncze pęknięcia oraz ubytki, głównie przy podstawie rzeźb oraz w górnej płaszczyźnie predelli. W partiach tych struktura drewna była zniszczona i wymagała impregnacji. Brakowało również palca prawej dłoni Michała Archanioła, palca lewej dłoni św. Andrzeja oraz palca Marii w rzeźbie św. Anny Samotrzec.

W zaprawie zaobserwowano liczne jej ubytki wraz z warstwą malarską oraz złoceniami i srebrze-

niami. Należy stwierdzić, że są to na ogół miejsca poprzednich uzupełnień, ale również fragmenty oryginalne. W wielu partiach, szczególnie malowanych przedstawień św. Walentego i św. Rocha oraz predelli, natrafiono także na rozległe odspojenia zaprawy wraz z polichromią od podłoża. Główną przyczyną był brak przyczepności płótna pierwotnie przyklejonego do drewna, leżącego pomiędzy podłożem a warstwą zaprawy. Zjawisko to jest, niestety, dość często spotykane w malarstwie tablicowym.

Stan zachowania złocen uznano za ogólnie dobry mimo ich silnego zabrudzenia i wtórnego pokrycia złocistym lakierem oraz woskiem. W partiach tych duże ich ubytki uzupełniono w przeszłości nie złotem, a srebrem płatkowym i pokryto złocistym lakierem, który założono również w partiach oryginalnych.

Stan zachowania srebrzeń określono jako zły. Były one silnie zabrudzone powierzchniowo, przetarte i skorodowane oraz pokryte warstwą przemalowań, woskiem oraz prawdopodobnie werniksem żywicznym. W wyniku poprzednich prac konserwatorskich występujące oryginalne zielone laserunki na srebrze (spodnia szata św. Andrzeja) zostały przykryte warstwą srebra i przemalowane na ciemny kolor, mający zapewne przypominać efekt starego i po-ciemniałego srebra.



20. Fragment malowidła z przedstawieniem św. Wawrzyńca w trakcie wprowadzania spoiwa w celu podklejenia odspojen warstwy malarskiej wraz z zaprawą do podłoża.

20. Fragment of the painting with a depiction of St. Lawrence in the course of introducing binding in order to glue the detached painted layer together with the ground to the base.



21. Skrzynia ołtarza po wstępnym oczyszczeniu z zabrudzeń powierzchniowych i nałożeniu zabezpieczeń.

21. Altar wings after an initial cleansing of the surface and the application of protective measures.

Również źle zachowana była warstwa malarska, silnie zakurzona i zabrudzona. Jej ubytki wynosiły ok. 15 proc. Wykazywała ona dobrą przyczepność do warstwy zaprawy. Największe jej ubytki oraz liczne przetarcia występowały głównie w malowanych partiach szat i tła. Liczne jej przemalowania występowały głównie na polichromii rzeźb. W przypadku malowideł zakres uzupełnień był znacznie mniejszy, a przemalowania wykonane zostały często po formie i poza obszarem ubytków. Stąd na jej powierzchni widoczne były ściemnienia i przeolejenia, pochodzące z warstw przemalowań. Warstwa malarska oryginalnych malowideł na skrzydłach oraz na rzeźbach posiadała liczne spękania o charakterze „daszków”, powstałe na skutek gwałtownego spadku wilgotności (zsychnanie podłoża).

Wszystkie warstwy wtórne, pochodzące z poprzednich konserwacji ołtarza, zachowały się w złym stanie. Większość uzupełnień zaprawy wraz z wykonaną na nich polichromią uległa odspojeniu i zniszczeniu. Pojedyncze, pozostałe warstwy uzupełnień wykazywały słabą przyczepność do podłoża. Szczególnie źle i nieestetycznie wykonane zostały uzupełnienia malowanych i złożonych bordiur zewnętrznych skrzydeł z przedstawieniami św. Elżbiety i św. Jadwigi. Wykonano je kitem woskowym nałożonym nierówno, po czym całość przemalowano kolorem czerwonym. W partiach złożonych ćwierćkół po założeniu kitów woskowych oraz zaprawy kredowo-klejowej całość przemalowano złotem zmieszonym z lakierem. W partiach rzeźb oraz grawerowanych i rzeźbionych złotych bordiur i tła

ubytki złocień uzupełniono folią srebrną laserowaną złotystym lakierem. Część z nich nałożona została na kity woskowe, co przyczyniło się do odspajania i łuszczenia całych uzupełnionych partii złocień. Duże zniszczenia i odspojenia zaobserwowano również w tych partiach uzupełnień, gdzie zaprawę kredowo-klejącą nałożono na partie złoczone lub srebrzone (zbroja Michała Archanioła).

### Założenia konserwatorskie

W trakcie przeprowadzonych prac wykonano pełną konserwację całości ołtarza włącznie z elementami neogotyckimi (zwieńczenie z rzezbami, malowidła z przedstawieniami św. Elżbiety i św. Jadwigi oraz antependium ołtarzowe). Elementy neogotyckie, wykonane na początku XX w., powtarzają motywy i charakter oryginalnego ołtarza gotyckiego. Warto również zwrócić uwagę na różnicę w stanie zachowania polichromii i złocień, gorszym w częściach oryginalnych, dużo lepszym natomiast w przypadku elementów neogotyckich.

Podstawowym zabiegiem w procesie konserwacji, co dotyczy głównie elementów oryginalnych (szafa, skrzydła z malowanymi przedstawieniami św. Rocha i św. Walentego, rzeźby oraz predella), było przywrócenie adhezji płótna z zaprawą i warstwą malarską do drewnianego podłoża poprzez wykonanie zabiegu podklejania. Ze względu na rozległe „pęcherze” odspojen płótna od drewnianego podłoża konieczne było odpowiednie nawilżanie obiektu, prowadzące do rozszerzenia drewna w stopniu umożliwiającym ich położenie. Ważne było również usunięcie licznych zabrudzeń powierzchniowych oraz warstw przemalowań. W dalszej kolejności po usunięciu warstw wtórnych przeprowadzono miejscowo impregnację drewnianego podłoża, uzupełniono ubytki zaprawy, złocień i srebrzeń w technice zgodnej z oryginałem oraz ubytki warstwy malarskiej.

### Przebieg prac konserwatorskich i restauratorskich

Pierwszym zabiegiem przed rozpoczęciem prac był pomiar wilgotności względnej panującej wewnątrz kościoła w bliskim sąsiedztwie ołtarza. W ten sposób rozpoczęto badania rocznego cyklu wilgotności w kościele. Przed przystąpieniem do demontażu konieczne było zabezpieczenie odspojonych fragmentów polichromii, szczególnie malowanych partii skrzydeł (rewersy), ale i złoczonych partii szafy i skrzydeł (awersy) stanowiących tło dla ekspozycji rzeźb. Po delikatnym odkurzeniu obiektu założono zabezpieczenia z bibułki japońskiej przyklejonej na 10% roztwór wodny PAW (polialkoholu winylu).

Po przewiezieniu obiektu do pracowni i rozpakowaniu przystąpiono do usuwania zabezpieczeń poprzez delikatne ich nawilżanie. Zabieg ten musiał być wykonywany niezwykle ostrożnie ze względu na zły stan odspojonej od podłoża polichromii. Następnie przeprowadzono dezynfekcję i dezynsekcję.

Kolejną czynnością, przeprowadzoną jeszcze przed oczyszczeniem powierzchni, było wykonanie zabiegu podklejania odspojonej warstwy malarskiej wraz z zaprawą do podłoża oraz płótna do drewna wraz z położeniem wszystkich „pęcherzy”. Zabieg taki wymagał nawilżenia obiektu. Bez zwiększenia wilgotności, a przez to rozszerzenia podłoża, nie byłoby możliwe bezpieczne ich położenie, jak również położenie tak zwanych daszkowatych odspojen. Kontrolowane nawilżanie przeprowadzono w komorze, a po nawilżeniu drewna (wilgotność podniesiono do wartości ok. 80%) wykonano zabieg podklejania.

W miejscach „pęcherzy” przed wprowadzeniem spoiwa nawiercano niewielkie otwory, w które wprowadzano strzykawką spoiwo. Miejsca te po dociśnięciu przeprasowywano kauterem przez papier silikonowany. Pod uniesione łuski spoiwo wprowadzano pędzelkami i postępowano w sposób podobny, jak przy kładzeniu „pęcherzy”.

Obiekt cały czas przechowywano w komorze klimatycznej, gdzie po położeniu „pęcherzy” zmniejszono powoli wilgotność do wartości optymalnej dla obiektów na podłożu drewnianym – ok. 55-65%.



22. Fragment srebrnej szaty z rzeźby św. Andrzeja w trakcie usuwania wtórnych lakierów oraz uzupełnień ubytków partii srebrzonych.  
22. Fragment of a silver vestment from the sculpture of St. Andrew in the course of removing secondary varnish and supplements of gaps in the silver-plated parts.

Następnie przystąpiono do właściwego zabiegu oczyszczania z zabrudzeń powierzchniowych. Do ich usuwania z odwrocia szafy oraz odwroci nieruchomych skrzydeł bocznych użyto miękkich pędzli oraz gąbki typu wishap. W partiach złocen i srebrzeń zastosowano w tym celu detergent w benzynie lakowej. Miejsca złocen i srebrzeń doczyszczano syntetyczną żołącią wołową. Do usuwania zabrudzeń z partii polichromii użyto środka Saliva Sintetica Triammonio Citrato  $(\text{NH}_4)_3\text{C}_6\text{H}_5\text{O}_7$  in soluzione (Bresciani, Włochy).

Po przeprowadzeniu prób i wyborze środka (aceton z benzyną lakową) przystąpiono do zabiegu usuwania przemalowań oraz występującego na powierzchni lakieru, pochodzących z poprzednich prac renowacyjnych i konserwatorskich. Partie karnacji doczyszczono roztworem condratu (Bresciani), a miejsca jego użycia neutralizowano. Do usuwania przemalowań w partiach srebrzeń i złocen, a w szczególności do usunięcia grubych warstw lakierów występujących na ich powierzchni użyto żelu rozpuszczalnikowego nanoszonego grubo pędzlem, a następnie usuwanego wraz z warstwą przemalowania mechanicznie skalpelem. Po usunięciu przemalowań przystąpiono do usuwania wtórnych woskowych kitów. Czynność tę wykonywano mechanicznie skalpelem oraz przez wytapianie na bibułę filtracyjną



23. Fragment bordiury malowidła z przedstawieniem św. Jadwigi w trakcie usuwania wtórnych warstw przemalowań.

23. Fragment of a border of the painting with a depiction of St. Jadwiga in the course of removing secondary repainting layers.

za pomocą kautera. Usunięto również uzupełnienia złocen, które podczas ostatnich prac konserwatorskich wykonane zostały folią srebrną lub aluminiową laserowaną złotym lakierem. Po usunięciu warstw przemalowań postanowiono zachować dobrze zachowane kredowo-klejowe uzupełnienia ubytków zaprawy, wykonując na nich w późniejszym etapie prac siatkę spękań. Przeprowadzono zabieg strukturalnej impregnacji drewna poprzez wstrzykiwanie impregnatu przez otwory wylotowe po owadach oraz poprzez pędzlowanie. Do impregnacji użyto 10% roztworu Paraloidu B-72 w toluenie. Drobne ubytki snycerki (m.in. palec prawej dłoni Michała Archanioła, palec lewej dłoni św. Andrzeja, palec Marii w rzeźbie św. Anny Samotrzeć) uzupełniono barwionym kitem epoksydowym. Uzupełnienia ubytków zaprawy wykonano modyfikowanym kitem akrylowym, a w partiach złocen zaprawą kredowo-klejową. Po opracowaniu powierzchni kitów oraz wykonaniu siatki spękań igłą preparacyjną przystąpiono do uzupełniania partii srebrzeń i złocen oraz warstwy malarskiej.

Uzupełnienia złocen i srebrzeń wykonano zgodnie z techniką oryginału na czerwonym bolusie złotem i srebrem płatkowym oraz złotem i srebrem prozkowym na poler. Drobne przetarcia złocen punktowano złotem muszelkowym oraz prozkowym z dodatkiem gumy arabskiej. Srebrzenia uzupełniono poprzez retuszowanie kropką srebrem prozkowym zmieszonym z 4% roztworem PAW i podbarwianym akwarelą. Partie srebrzeń zabezpieczono 10% roztworem Paraloidu B-44 w toluenie. Uzupełniono również zielone laserunki na spodniej szacie św. Andrzeja oraz zrekonstruowano na fialach tabernakulum. Przed przystąpieniem do uzupełniania ubytków warstwy malarskiej na powierzchnię malowanych skrzydeł, szafy ołtarzowej oraz predelli naniesiono pędzlem warstwę werniksu retuszarskiego – 12% roztwór damary w benzynie ekstrakcyjnej. Uzupełnienia warstwy malarskiej wykonano przy użyciu farb żywicznych RestaurArte, a w przypadku cokołu przy użyciu farb akrylowych (Rowney, Talens). Na koniec naniesiono warstwę ochronnego werniksu końcowego. Na odwrocie szafy, cokołu oraz predelli naniesiono pędzlem na gorąco warstwę masy woskowo-żywicznej jako barierę przeciwwilgociową. Nawiązując do oryginału, występującą z boku predelli deseczkę o wymiarach 16,7 x 15,5 cm z wizerunkiem baranka rezurekcyjnego, zamykającą schowek, przymocowano do predelli przy użyciu skórzanych pasków mocowanych za pomocą niewielkich kutech gwoździ.

Ołtarz po przewiezieniu do kościoła w Witoszynie zmontowano.

### Rzeźby zrekonstruowane

Są to rzeźby nowo wykonane i polichromowane oraz złoczone i srebrzone (niestety w technice niezgodnej z oryginałem; złoczenia wykonano szlagentem, a srebrzenia folią aluminiową na mikstion). W celu właściwej aranżacji tych rzeźb z oryginalnymi

konieczne było ich spatynowanie poprzez wprowadzenie m.in. przyciemniających laserunków w partiach polichromowanych oraz złoconych i srebrzonych.

Na wyraźną prośbę i wskazanie wykonawcy obecnych prac konserwatorskich ołtarz został odsunięty od ściany na odległość ok. 60 cm. Dla poprawy warunków wilgotnościowych wnętrza kościoła konieczne jest udrożnienie zaślepionych otworów wentylacyjnych.

Dr hab. Dariusz Markowski, konserwator malarstwa i rzeźby polichromowanej, jest pracownikiem naukowym Zakładu Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Ma na swoim koncie artykuły w czasopismach i publikacjach naukowych poświęcone konserwacji malarstwa sztalugowego i ściennego oraz rzeźby polichromowanej. Jest wykonawcą wielu realizacji konserwatorskich. Zajmuje się głównie zagadnieniami badawczo-konserwatorskimi malarstwa XIX i XX wieku.



24. Ruchome skrzydła ołtarza po nałożeniu zabezpieczeń.

24. Mobile altar wings after the application of protective measures.

## Przypisy

1. Zob. *Konserwacja ołtarza Marii Panny z kościoła w Witoszynie*, dokumentacja prac konserwatorskich opracowana przez R. Drążkowskiego, Zawada 1987, s. 6, mpis przechowywany w Urzędzie Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Zielonej Górze.
2. Ibidem.
3. D. Biernacka, *Warsztat rzeźbiarski Mistrza ołtarza z Gościszowic*, „Zielonogórskie Zeszyty Muzealne”, t. I, 1969, s. 51.
4. Zob. H. Braune, E. Wiese, *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters*, Breslau 1929, s. 65.
5. Por. D. Biernacka, ibidem, s. 58 i E. Marxen-Wolska, *Mistrz polityku kaliskiego*, „Teki Komisji Historii Sztuki”, t. VI, 1976, s. 179.
6. D. Biernacka, ibidem, s. 51.
7. D. Biernacka, ibidem, s. 60.
8. Zwraca na to uwagę m.in. Z. Świechowski, *Malowidła ołtarza kaliskiego, kościańskiego i sulechowskiego na tle problemu Mistrza z Gościszowic*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, R. XI, 1949, nr 3/4.
9. Datę taką podaje E. Marxen-Wolska, ibidem, s. 190.
10. Wg D. i R. Drążkowskich, *Dokumentacja prac konserwatorskich ołtarza Marii Panny z kościoła w Witoszynie*, mpis, Zawada 1987, s. 2.
11. D. Biernacka, ibidem, s. 68.
12. Wykonana przez mgr. Adama Cupę z Zakładu Technologii i Technik Malarskich UMK w Toruniu, kierowanego przez prof. dr. Józefa Flika.

## THE ALTAR OF THE HOLY VIRGIN MARY IN WITOSZYN A WORK BY THE MASTER OF GOŚCISZOWICE

The author analysed the style, construction and conservation-restoration of the Gothic altar in the church in Witoszyn.

The altar in question is a pentaptych of the *Santa Conversazione* type. The central figure of the Madonna and Child is flanked by two figures of saints.

The original elements of the altar include a central compartment with sculptures depicting St. Augustine and St. Andrew as well as folding side-wings with painted likenesses of St. Valentine and St. Roch on the reverse, a sculpture of St. Anne with two other figures on the obverse of the right wing, and a painted predella. The crowning with a full sculpture of St. Michael the Archangel, the outer wings featuring portraits of St. Jadwiga and St. Elizabeth, the socle, the tabernaculum, and the front part of the antependium originate from the period of the reconstruction of the altar, performed in 1909 by the painter Baecker and the woodcarver Bemsten.

The altar was first mentioned in 1687-1688, when it was situated in church of St. Anne in Lutynka (German: Leuthen). A record of the altar from the period when it was already in the church in Witoszyn (German: Hartmannsdorf) appeared in a catalogue of historical monuments from 1905-1912. In 1909 the altar was renovated, and successive conservation took place in 1987.

During the 1990s several sculptures were stolen, of which only the depiction of St. Anne was found several years ago and returned to its original place. The remaining figures were supplanted with copies.

The procedure of dating the altar posed numerous difficulties owing to a mistaken deciphering of the date found on the object. Ultimately, the year 1517 was recognised as appropriate for the altar's origin.

The date of the foundation of the altar and its technology have been determined. The author also discussed the course of the conservation and restoration as well as the reasons for the original damage.

The date of origin and stylistic features enabled the author to place the Witoszyn altar amongst objects executed in the workshop of the Master of Gościszowice, as well as to ascribe it to a later period in the artist's oeuvre.

The research part of the article discusses in detail investigations dealing with the technical construction of the altar: an analysis of the surface in ViS, IR and UV, a microscope analysis in ViS and UV, microchemical research, and an X-ray fluorescence analysis of samples.

The next phase involved establishing the applied techniques and technology.

The article subsequently considers the course of conservation and restoration, and the reasons for the damage, the most dangerous being the extensive detachment of the canvas, ground and polychrome from the wooden base. The main cause were sudden and uncontrolled changes in humidity and temperature inside the church.

The research led to a complete conservation of the whole altar, including the neo-Gothic elements. The altar was moved from the wall, which it originally adjoined, an anti-humidity barrier was installed on its back, and directives were given for making the ventilation ducts passable.