

O C H

R O N

A nr 1 Z A

B 2023 Y T

K Ö W

1 (282) LXXVI

Paweł Pencakowski*

Dzieje konstrukcji i struktury architektonicznej Ołtarza Mariackiego Wita Stwosza oraz ich przekształceń od czasu powstania do końca wieku XX[†]

History of the construction and architectural structure of Veit Stoss' St Mary's Altarpiece and the transformations it has undergone since its creation until the end of the twentieth century

Paweł Pencakowski, *Dzieje konstrukcji i struktury architektonicznej Ołtarza Mariackiego Wita Stwosza oraz ich przekształceń od czasu powstania do końca wieku XX*, „Ochrona Zabytków” 2023, nr 1, s. 93–129.

Abstrakt

Artykuł omawia dzieje konstrukcji i struktury architektonicznej Ołtarza Mariackiego, liczącej około 530 lat. Dzieło Wita Stwosza było przez wieki przedmiotem działań mających na celu „poprawianie”, względnie „uzupełnianie” jego formy – motywowane względami estetycznymi – oraz zabezpieczających go przed katastrofą budowlaną. W świetle badań na jaw wyszły niezauważone dotąd skutki, spowodowane przez niewiedzę

* Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie
ORCID: 0000-0001-5311-6099
e-mail: ppencakowski@asp.krakow.pl

† Opracowanie to powstało na podstawie materiałów zebranych w związku z konserwacją ołtarza prowadzoną w latach 2015–2020. Paweł Pencakowski, *Ikonaografia historyczna Ołtarza Mariackiego z czasów przed konserwacją z lat 1866–1871. Opisy i Analizy*, Kraków 2020, komputeropis w Archiwum Bazyliki Mariackiej w Krakowie, s. 1–76, oraz: idem, *Materiały źródłowe do dziejów konserwatorskich Ołtarza Wita Stwosza w Kościele Mariackim w Krakowie*, Kraków 2015–2020, komputeropis w Archiwum Bazyliki Mariackiej w Krakowie, s. 1–276. Materiały te weszły w skład niepublikowanej dokumentacji pt.: *Kompleksowe prace badawcze i konserwatorskie ołtarza Wita Stwosza (1477–1489) w kościele parafialnym pw. Wniebowzięcia N.M.P. w Krakowie (...)*, t. 1, red. Jarosław Adamowicz, październik 2015 – grudzień 2021, w Archiwum Bazyliki Mariackiej w Krakowie. Uczestnikom prac, zwłaszcza śp. mgr. Tomaszowi Myckowi oraz P.T. Jarosławowi Adamowiczowi, Grzegorzowi Bajorkowi, Iwonię Martynowicz, Bartoszowi Zarębskiemu, zawdzięczam cenne informacje i opinie. Dziękuję również ks. infułatowi dr. Dariuszowi Rasiowi, proboszczowi, za cenne refleksje i Pani dr Agacie Wolskiej, kierującej wówczas krakowskim Archiwum Bazyliki Mariackiej, za pomoc w kwerendzie oraz wiadomości o wojennych dziejach ołtarza.

i lekceważenie późnogotyckiej koncepcji architektonicznej oraz ocenianie retabulum wedle kryteriów estetycznych i upodobań artystycznych późniejszych epok. Towarzyszyło temu zacieranie oryginalnej koncepcji, dotyczące zwłaszcza partii architektonicznych retabulum. Udało się też prześledzić trwający w stuleciach XX i XXI proces stopniowego przywracania elementom konstrukcyjnym i formie architektonicznej zabytku ich pierwotnego kształtu. Proces ten nie został jednak zamknięty, ponieważ nie zostały skorygowane z doprowadzeniem do pierwotnego wyglądu niektóre zmiany i przekształcenia XIX-wieczne. To, w jakim zakresie jest to realne, będzie nadal przedmiotem fachowych dyskusji i polemik.

Słowa kluczowe

Ołtarz Mariacki, Wit Stwosz, architektura późnogotycka, konstrukcja nastaw z końca XV wieku, restauracja i konserwacja retabulów

Abstract

This article discusses the 530-year history of the construction and architectural structure of St Mary's Altar. For several centuries, numerous attempts have been made to improve the work of Veit Stoss or to 'supplement' its form. Such attempts were motivated by aesthetic considerations, and also to safeguard it against structural failure. Research has revealed the hitherto overlooked consequences of people's ignorance and disregard for the late Gothic architectural concept, and their assessing the retable according to the aesthetic criteria and artistic tastes of later eras. This was accompanied by the obliteration of the original conception, in particular the retable's architectural elements. It was also possible to trace in detail the process of the gradual restoration of the monument's structural elements and architectural form to their original appearance – undertaken in the twentieth and twenty-first centuries. However, this process has not been completed, as many of the various additions are still in place, nor have some of the significant nineteenth-century changes and transformations been rectified to bring the altarpiece back to its original appearance. Whether this is possible at all, and if so – to what extent – will be a matter for further discussion.

Keywords

St Mary's altar, Veit Stoss, later Gothic architecture, later fifteenth-century construction of the altarpiece, restoration and conservation of retables

Wprowadzenie

Dzieje technicznej konstrukcji i architektonicznej struktury Ołtarza Mariackiego Wita Stwosza nie były jak dotąd przedmiotem osobnych studiów¹. Zagadnienie to prezentowano w ramach opracowań odnoszących się do historii nastawy, pojmowanej jako całość, gdzie poświęcano im jednak stosunkowo mało uwagi. Dotyczy to również udziału mistrza w projektowaniu tych partii dzieła oraz jego kompetencji jako projektanta-architekta.

¹ Tadeusz Szydłowski, *Über die Restaurierung des Krakauer Veit-Stoß-Marienaltars in den Jahren 1866–1871*, „Mitteilungen der k.k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege” 1914, Folge 3, Bd. 13, nr 11/12, s. 257–270; idem, *O Wita Stwosza Ołtarzu Mariackim i jego pierwotnym wyglądzie*, Kraków 1920 („Prace Komisji Historii Sztuki”, t. 2, z. 1); Łukasz Walczy, *Dzieje konserwacji ołtarza Wita Stwosza w kościele Mariackim w Krakowie*, seria „Biblioteka Krakowska”, nr 157, Kraków 2012; Jarosław Adamowicz, *Program badawczo-konserwatorski wielkiego ołtarza Wita Stwosza w bazylice Mariackiej w Krakowie realizowany w latach 2015–2020/21 w kontekście jego historii konserwacji*, [w:] *Studia jubileuszowe. 70 lat Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie*, red. Małgorzata Nowalińska, Kraków 2020, s. 247–263; idem, *Ołtarz Wita Stwosza. Efekt zakończonych prac badawczych i konserwatorskich prowadzonych w latach 2015–2021*, „Rocznik Krakowski” 2021, t. 87, s. 9 i n. Jest też nieopublikowane opracowanie: Aldona Sudacka, *Kościół p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Krakowie. Historia działań restauratorskich w XIX i XX wieku*, 2 t., Kraków 1995, maszynopis w Archiwum Bazyliki Mariackiej i Archiwum Państwowej Służby Ochrony Zabytków w Krakowie.

Ołtarz Mariacki, powstały w latach 1477–1489, jest pseudopoliptykiem szafiastym (il. 1, 2)². Polichromowane i złożone późnogotyckie rzeźby i płaskorzeźby łączą się w nim w jedną całość z drewnianą konstrukcją stolarską oraz elementami architektonicznymi, które sporządzono w technikach stolarskich i snycerskich. Nastawa składa się z predelli, korpusu z dwiema parami skrzydeł (ruchomych i nieruchomych) oraz zwieńczenia (il. 2, 3). Przez wieki panowało przekonanie, iż rzeźby wielkiego mistrza stanowią jedyną ważną część arcydzieła. Dopiero w XX stuleciu, w związku z rozwojem uniwersyteckiej historii sztuki, wszystkie elementy składowe wielkiej nastawy zaczęto stopniowo pojmować jako części jednej całości. Nie oznacza to, że partie architektoniczne traktowano na równi z polichromowanymi rzeźbami, płaskorzeźbami oraz malowidłami w tłach kwater.

W niniejszym opracowaniu zajmuję się tymi permanentnie niedocenianymi elementami retabulum, przedstawiając strukturę predelli, szafę i ramy skrzydeł, zwieńczenie, jak też ich spojenia, okucia, zawiasy oraz murowaną podstawę ołtarza (od której zaczynam). Prezentując konstrukcję techniczną i formy architektoniczne retabulum, biorę pod uwagę to wszystko, co pochodzi z lat 1477–1489, co znane jest z przekazów źródłowych, jak i to, co zostało przekształcone, zniekształcone bądź wymienione w okresie ponad pół tysiąca lat istnienia ołtarza. Omawiam też koncepcje i projekty, które nie zostały podjęte albo były zarzucone w czasie realizacji, a także działania przeprowadzone, których rezultaty zostały później usunięte. Dla stosownego naświetlenia tych złożonych zagadnień analizuję szereg źródeł pisanych i przekazów ikonografii historycznej, także takich, które nie były jak dotąd znane lub nie zostały w pełni wykorzystane w badaniach (można od razu stwierdzić, że jest ich zaskakująco wiele). Celem niniejszego opracowania jest wypełnienie luki, jaka istnieje w literaturze naukowej. Chodzi mi o ukazanie dziejów stolarskiej konstrukcji i architektonicznej formy Stwoszewego arcydzieła oraz zwrócenie uwagi na ich przemiany, bardziej złożone, niż się dotąd wydawało. Próbuję też określić, jakie były w ciągu wieków ideowe podstawy koncepcji i różnorodnych działań, jak miały się one do zmieniających się gustów i stylów, doktryn artystycznych i konserwatorskich, poglądów naukowych oraz stanowisk różnych osób i instytucji oraz stosowanych przez nie taktyk i strategii.

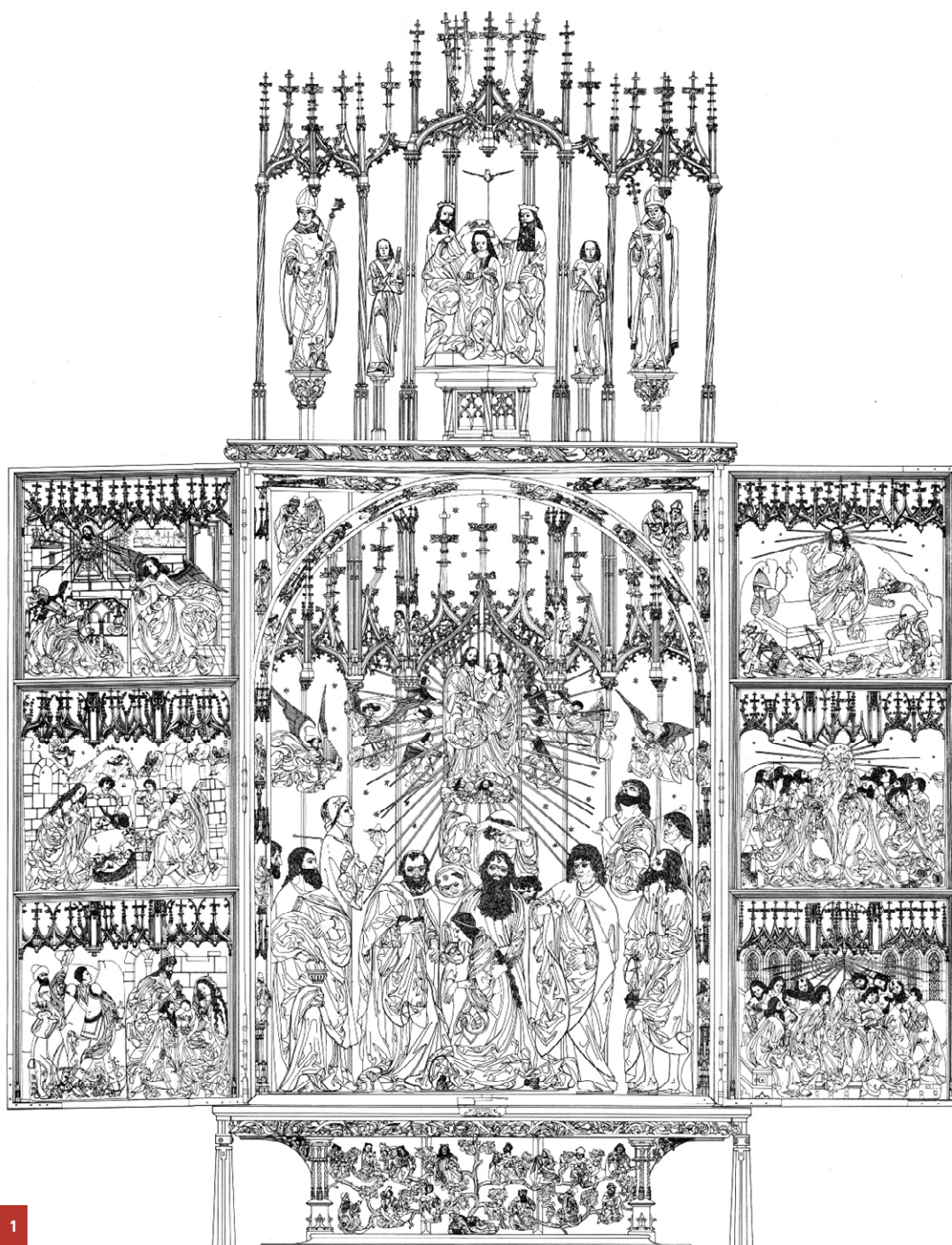
Opis nastawy – stan obecny

Ołtarz Wita Stwosza stoi w apsydzie XIV-wiecznego prezbiterium kościoła Najświętszej Panny Marii w Krakowie, w miejscu swej pierwotnej lokalizacji (il. 1, 2). Dębowy blat dolny – najniższy element drewnianej struktury – spoczywa na murowanej podbudowie z cegły i kamienia. Ta podstawa jest niejednolita, gdyż retabulum stoi na gotyckiej mensie z cegły z użyciem kamienia oraz na dostawionej do niej strukturze szkieletowej, złożonej z czterech słupów (il. 3, 5). Są one częściowo ceglane, częściowo kamienne. Zostały dostawione do mensy, a wymiary i układ cegieł w obu tych członach są różne. Skrajne partie słupów odkute zostały z wapienia jurajskiego. Są to właściwie dostawione do nich na styk filary z wysokimi cokołami, niskimi kapitelami i trzonami profilowanymi od lica (po stronie wschodniej). Profilowania są nieklasyczne; filary mają formy typowe dla kamieniarki krakowskiej 2. ćwierci XVI wieku³.

Predella ołtarza Wita Stwosza jest stosunkowo niska w porównaniu ze współczesnymi rozwiązaniami. Na jej szkieletową konstrukcję składają się krótszy blat dolny spoczywający na wspomnianej wyżej podstawie oraz dłuższy blat górny usytuowany pod samym dnem szafy, do czego dochodzą ustawione między nimi pionowo cztery poprzeczne, fazowane obustronnie sztorce dębowe (il. 4). Między blatami jest sześć dębowych kolumn późnogotyckich; cztery narożne są bogatsze w formie, a dwie z tyłu charakteryzują się zredukowaną dekoracją. Kolumny stoją na osiach wspomnianych sztorców, z którymi są skoordynowane pod względem kompozycyjnym, i wraz z nimi podpierają blat górny oraz dźwigają spoczywającą na nim szafę (il. 5). Predellę zdo-

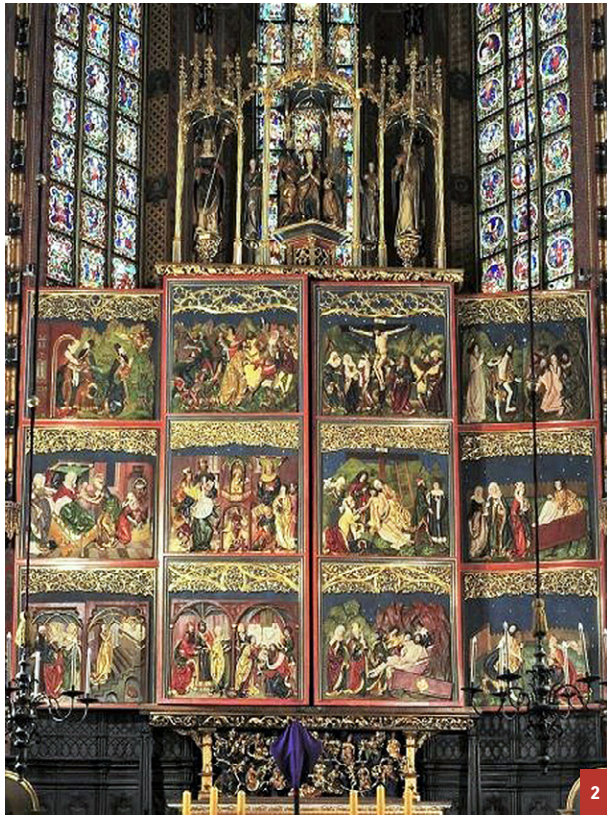
² Stanowi o tym fakt, że tylko jedna para jego skrzydeł jest ruchoma.

³ Kamienne słupy połączono z partiami ceglanyimi za pomocą klamer. Nastąpiło to być może w stuleciu XVIII lub XIX.



ażurowa kompozycja snycerska, przedstawiająca „Drzewo Jessego”. Składają się na nią pełnoplastyczne figurki królów Izraela oraz gałęzie i liście, widoczne (obecnie) na tle wzdłużnego futrowania z desek (il. 4, 5). Futrowanie nie spełnia w skali ołtarza żadnej funkcji konstrukcyjnej i nie ma pewności, czy istniało od początku. Z punktu widzenia statycznego budowa predelli ołtarza Wita Stwosza ma strukturę szkieletową, mogła więc mieć ażurową formę (zob. niżej). Czy była taka – nie wiemy. W krajach niemieckojęzycznych i innych regionach artystycznych „zasłepione” szkieletowe predelle późnogotyckich ołtarzy przeważały liczbowo nad transparentnymi, które rozpowszechniły się – o ile wiadomo – nieco później⁴.

⁴ Materiał do porównań m.in. w: Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven 1980; Rainer Kahsnitz, *Die großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol*, München 2005.



1 Ołtarz otwarty wg inwentaryzacji pomiarowej Krakowskiego Przedsiębiorstwa Geodezyjnego z 1982 roku

Open altarpiece according to the survey inventory of Krakowskie Przedsiębiorstwo Geodezyjne of 1982

2 Ołtarz zamknięty. 2021. Fot. autor

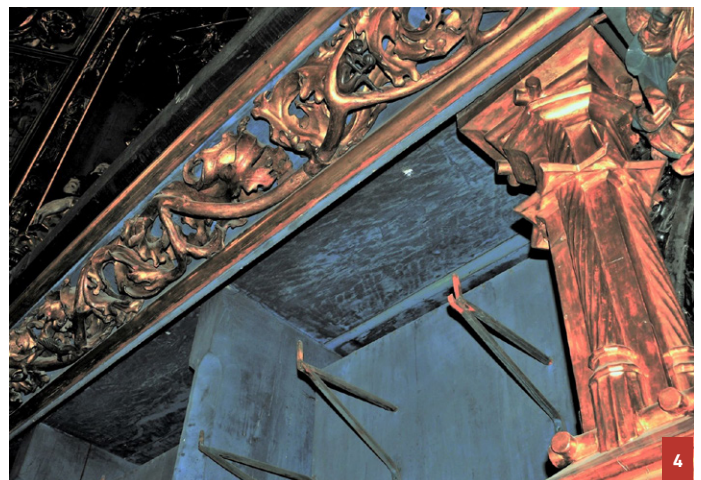
Open altarpiece. 2021. Photo by the author

3 Ceglano-kamienna podstawa pod ołtarz z około 1489 roku, przerobiona w 2. ćwierci XVI wieku. 2021. Fot. autor

The altar's brick and stone base dating from around 1489, altered in the 2nd quarter of the 16th century. 2021. Photo by the author

4 Konstrukcja predelli (po wymontowaniu figurek i gałęzi „Drzewa Jessego”), widoczne kolumny, sztorce, blat górny od dołu oraz liściasty fryz. 2016. Fot. autor

Structure of the predella (after removal of the figures and branches of the 'Tree of Jesse'), visible columns, the upright posts, the top from below and the frieze with leaf motifs. 2016. Photo by the author



Wróćmy do Ołtarza Mariackiego. Końce górnego blatu, wystające po bokach poza trzon predelli, są podparte optycznie przez dwie późnogotyckie konsole z motywem aniołów ukazanych w locie. Pod górnym blatem predelli podstawę szafy obiega wokoło ażurowy fryz liściasty, umieszczony w głębokim wklęsku, flankowanym cylindrycznymi listwami. Koresponduje on z prostopadłościennymi nasadnikami nad kolumnami. Blat dolny otacza od przodu i po bokach niski drewniany, pomalowany na czarno piedestał, profilowany na sposób nowożytny, który mógł być dodany w epoce późnego baroku. Zasłania on dolne partie baz późnogotyckich kolumn. Górny blat, wystający po bokach poza dno szafy, podpierają od frontu dwa XIX-wieczne żeliwne słupy z głowicami i płaskimi nasadnikami u góry. Głowice te to gwintowane wewnątrz mutry z otworami na handszpaki (il. 6). Pod szafą i skrzydłami rozpościera się (obecnie) drewniany parawan, o artykulacji pseudogotyckiej, odmiennej od stylistyki retabulum, z parą nie wyodrębnionych drzwi, prowadzących do przestrzeni za ołtarzem. Powstał on w latach 70. XIX wieku.

Stojący na predelli korpus ołtarza składa się z szafy oraz połączonych z nią dwóch par skrzydeł – nieruchomych i ruchomych (il. 1, 2). Korpus kotwiony jest do muru żelaznymi prętami



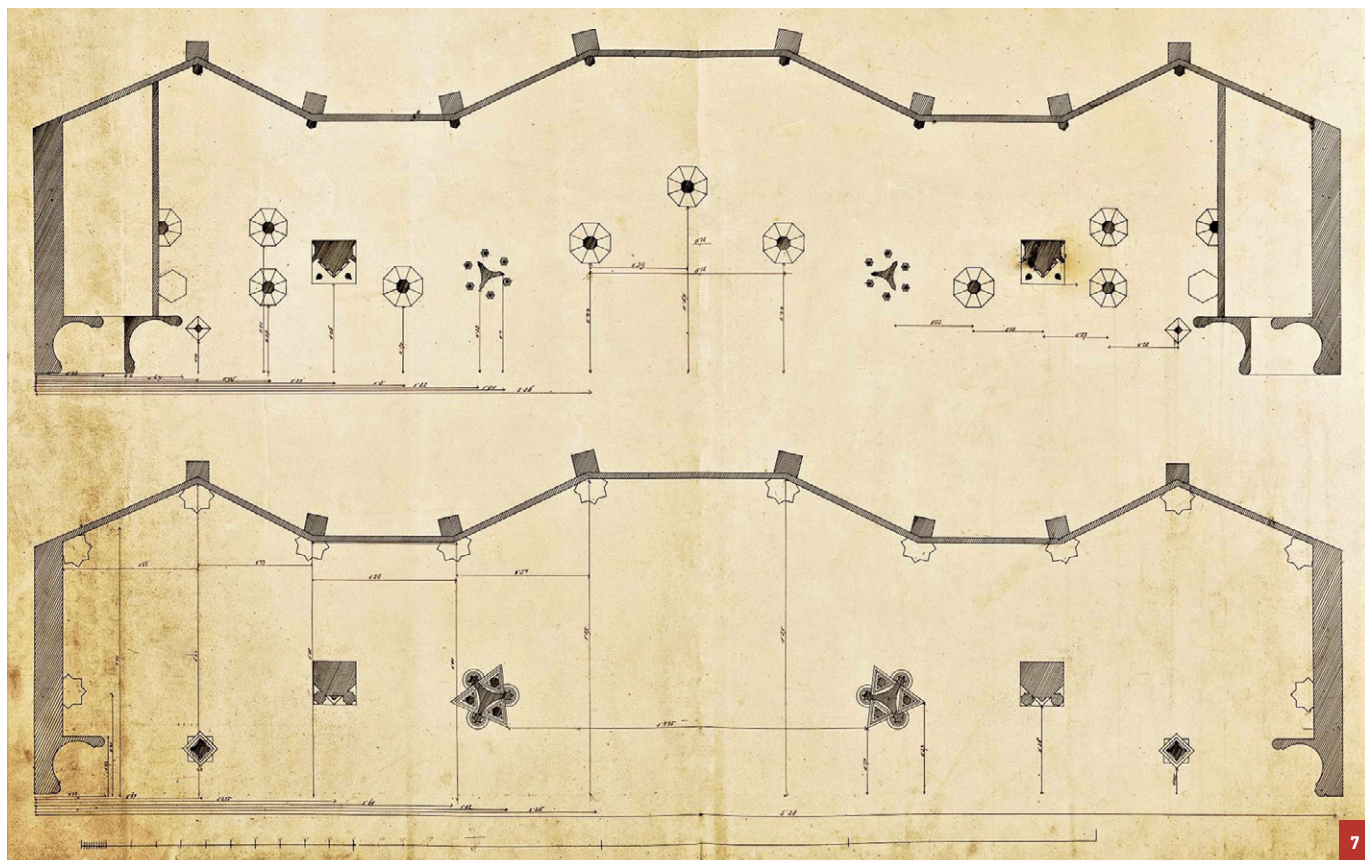
- 5 Ceglano-kamienna podstawa pod ołtarz i rewers predelli. 2021. Fot. autor
Brick and stone base of the altar and the back of the predella. 2021. Photo by the author
- 6 Żeliwna kolumna i drewniany parawan z lat 70. wieku XIX. 2021. Fot. autor
Cast-iron column and wooden screen from the 1870s. 2021. Photo by the author
- 7 Przekrój poziomy szafy w dwóch poziomach; inwentaryzacja Brudzińskiego i Pileckiego z 1866 roku, w Muzeum Narodowym w Krakowie, sygn. 03-r.a.-016739#002
Horizontal cross-section of the altarpiece on two levels; Brudziński and Pilecki's 1866 inventory, in the National Museum in Kraków, ref. 03-r.a.-016739#002

o przekroju kwadratowym⁵. Przytwierdzono je do wierzchu szafy oraz do masywnej poziomej, grubej sztaby, osadzonej pomiędzy gładkami środkowego okna, w wykutych w kamieniu gniazdach. Charakteryzuje się ona prymitywną obróbką; mamy tu najpewniej do czynienia z wyrobem kowalskim, pochodzącym z czasów Stwosza. Para skrzydeł nieruchomych zamocowana jest na stałe do ścian prezbiterium i boków szafy, a skrzydła ruchome zostały połączone z nią za pomocą żelaznych zawiasów⁶.

Na górnym blacie nad predellą spoczywa dębowa szafa, której typ określa się jako kaplicowy. Jej forma wywodzi się z piętnastowiecznej sztuki Południowych Niemiec. Ma ona postać pionowej czworobocznej ramy, o konstrukcji wieńcowej. W narożnikach skrzyni belki

⁵ Na niektórych widać wykute lub wryte daty 1867. Na innych, opracowanych odmiennie, widnieją wybite sztańcą litery „AKOPAN”. (Zakopane). Wykonano je w XX wieku.

⁶ Pierwotną formę zawiasów rejestrują dwie fotografie retabulum autorstwa Walerego Rzewuskiego z 1860 roku, a także niektóre rysunki i obrazy z lat około połowy XIX wieku.

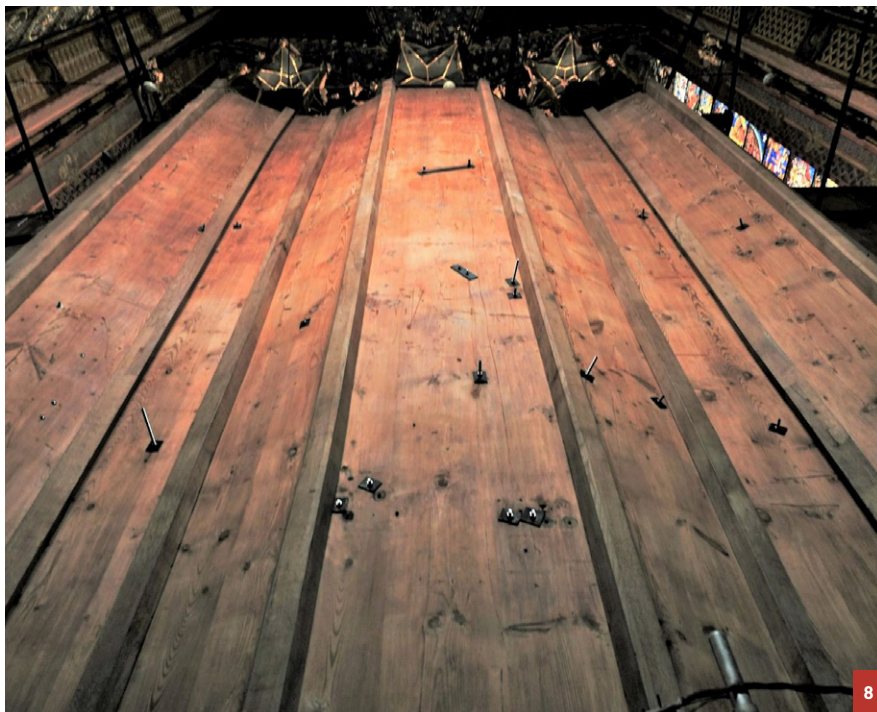


połączone zostały na zamki ciesielskie⁷. Jak wynika z analiz dendrochronologicznych, drewno na belki pozyskano w roku 1479⁸. Szafa ma swoje dno, boki, plecy, wierzch i wspomniane dwie pary dwuskrzydłowych drzwi, zwanych tout court skrzydłami. Otwarta szafa prezentuje się jako flankowany przez skrzydła ruchome, prostokątny „portal” z zamkniętym półkoliście prześwietem (il. 1, 9). Wieńczy ją gzyms z roślinnym fryzem, wysokości 28–29 cm. Jego podstawa skoordynowana jest z wierzchem szafy. Gzyms otacza (obecnie) ów wierzch od frontu i po bokach. Analogicznie wygląda fryz nad predellą, zamontowany poniżej dolnego blatu – otacza on dół szafy z czterech stron, stanowiąc jej optyczną podstawę (il. 4, 5). Jej ściany boczne są prostokątne, a dno i wierzch ukształtowane od tyłu uskokowo (il. 7). Wynika to z dopasowania do układu grupy Zaśnięcia Marii, złożonej z pięciu figur całopostaciowych (środkowa przedstawia dwie osoby) oraz siedmiu półpostaci i głów. Plecy szafy zestawione są z ośmiu pionowych żeber dębowych oraz dziewięciu desek sosnowych (pierwotnie były to deski modrzewiowe) (il. 8). Każde żebro składa się z dwóch kawałków dębiny, złączonych na ciesielski zamek wzdłużny⁹. Żebra łączą się „na zawidłowanie” z elementami poziomymi, które wpuszczone są w masywny wierzch szafy, sięgając połowy jej szerokości. W wypukłych załamaniach pleców szafy żebra są większe w przekroju od tych w załamaniach wklęsłych. Mają one (obecnie) fazowane krawędzie, pierwotnie fazowań raczej nie było (il. 7). Z żebrami korespondują wieloboczne służki we wnętrzu szafy. Ich kapitele podpierają pozorne sklepienia zespołu baldachimów nad sceną Wniebowzięcia Marii.

⁷ Konstrukcję tę rozebrali Niemcy w czasie okupacji, złożona zaś została na powrót w 1948 roku.

⁸ Badania drewna przeprowadzili prof. Tomasz Ważny i mgr Barbara Gmińska-Nowak; J. Adamowicz, *Ołtarz Wita Stwosza...*, s. 24–25.

⁹ W odnośnych dokumentach z lat 60. XIX wieku połączenia takie nazywano zamkiem niemieckim; określenia tego używał zatrudniony w ówczesnej konserwacji retabulum stolarz Wilhelm Sokolik (zob. niżej). Zamek tego rodzaju, jako stosowana od wieków forma, może być powtórzeniem pierwotnego rozwiązania, czego jednak nie da się obecnie wykazać.



8 Rewers szafy. 2021.
Fot. autor

Back of the altarpiece
2021. Photo by the
author

9 Szafa otwarta. 2021.
Fot. autor

Open altarpiece 2021.
Photo by the author

W rozwiązaniu rewersu retabulum oraz w jego powiązaniu z predellą, korpusem i zwieńczeniem widać doświadczenie projektanta, dbałość o harmonię elementów, logikę architektoniczną i estetykę. Ważniejszy niż odwrócić był oczywiście front ołtarza, gdzie skoncentrowano jego przekaz artystyczny i ideowy, ale struktura szafy stanowiła jedną całość zarówno z punktu widzenia architektonicznego, jak i estetycznego (il. 1, 2, 8).

We wspomnianych wklęsłkach obramowania szafy i wielkiej arkady – bramy znajdują się figury proroków i sybilli, stojące na filigranowych konsolach i zwieńczone takimiż baldachimami. Uwagę zwraca wysoki poziom koncepcyjny i realizacyjny tych (i innych) elementów mikroarchitektury. Nad grupą Zaśnięcia Marii widnieje sekwencja pięciu połączonych, sklepionych baldachimów. Ich pierwotne wysklepki nie zachowały się (il. 1, 7, 9). Strukturę baldachimu tworzy sekwencja przeplatających się i mijających łuków w ośli grzbiet oraz sześciu wiszących słupów w trzech odmianach, symetrycznie i hierarchicznie rozmieszczonych. W dwóch największych, najbliższych osi środkowej znajdują się nisze z figurami czterech wojowników starotestamentowych. Baldachim jest bogato zdobiony (il. 10).

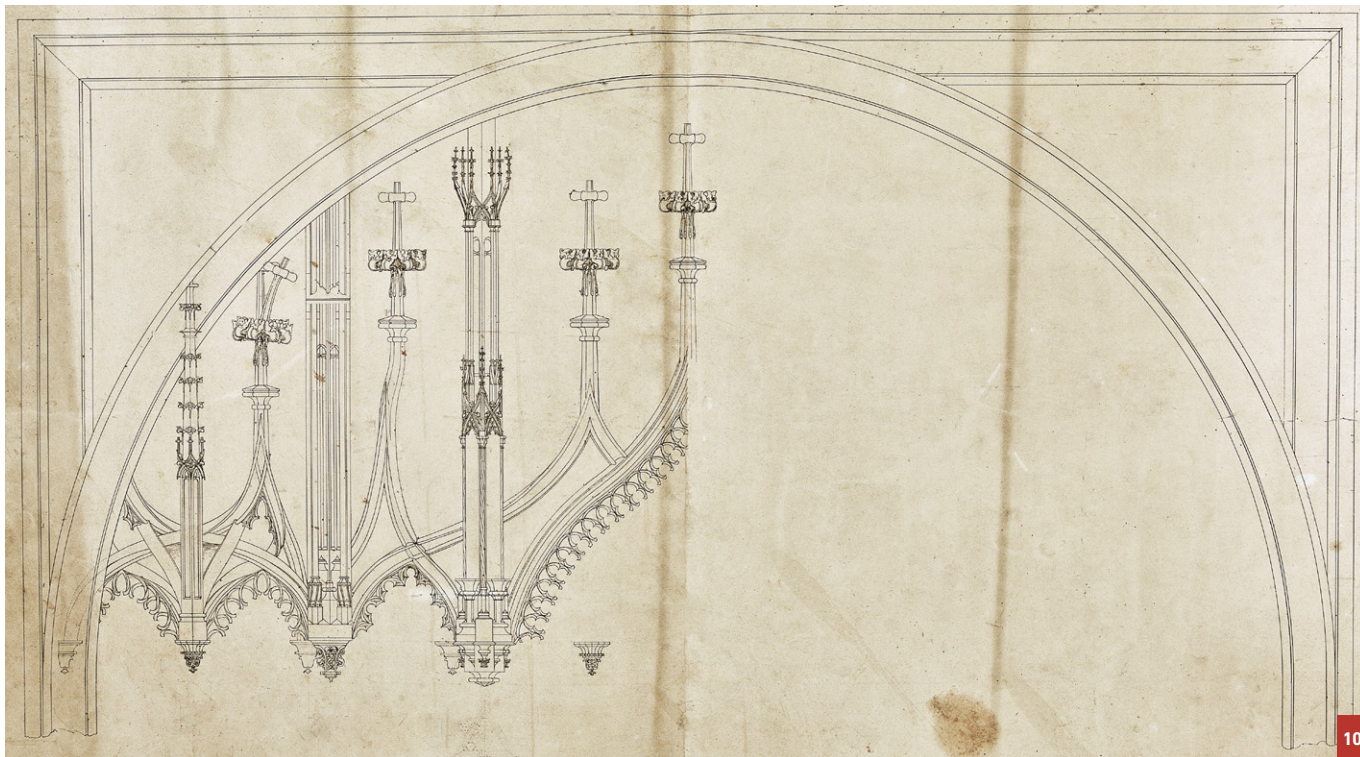
Cztery skrzydła ołtarza mają postać ramowo-płycinowych drzwi. Ich konstrukcję stanowią płaskie dębowe ramy z dwoma elementami poprzecznym, spajającymi i usztywniającymi konstrukcję, a także wydzielającymi po trzy kwatery w każdym skrzydle¹⁰. Kwatery otaczają profilowania z motywem wklęsła oraz architektoniczne artykulacje, które mają (obecnie) postać pojedynczych, cylindrycznych słupek, opatrzonych smukłymi cokolikami i kapitelami późnogotyckimi. Krzyżują się z nimi laskowania poziome (il. 1, 2, 16, 21). Profilowania kwater w awersach skrzydeł ruchomych (w sumie jest to odsłona świąteczna) są głębsze i bardziej złożone. Profilowania w ich rewersach oraz w skrzydłach nieruchomych (odsłona codzienna) – prostsze i płytsze. W skrzydłach mieści się osiemnaście płaskorzeźbionych przedstawień, umocowanych do drewnianych tabulatur, oraz zamontowane nad nimi złożone ornamentacje snycerskie. Są one bardziej plastyczne w sześciu kwaterach odsłony świątecznej, a płaskie w dwunastu kwaterach odsłony codziennej. W dyspozycji i kompozycji baldachimów oraz ornamentacji kwater panuje zasada symetrii osiowej i hierarchii.

¹⁰ Konstrukcja ta stosowana była w stolarce Europy łacińskiej już w końcu XIV wieku, w Polsce pojawiała się od schyłku wieku XV. Jan Tajchman, *Drewniane drzwi zabytkowe na terenie Polski. (Systematyka i problematyka konserwatorska)*, „Ochrona Zabytków” 1991, t. 44, nr 4, s. 273.



Snycerskie ozdoby nad scenami, operujące niekiedy formami architektonicznymi i zaliczające się do mikroarchitektury, mają znaczenie dekoracyjne. Obecne ramy skrzydeł umocnione są żelaznymi okuciami, mocowanymi za pomocą śrub. Skrzydła nieruchome podpierają dwie architektoniczne konsole o formach gotyckich (wmurowane w ściany apsydy w końcu XIX wieku). Na dwóch żelaznych wspornikach skrzydeł ruchomych widać wybite napisy „J. Oremus 1932”¹¹

¹¹ Firma Jana Oremusa, założona w 1907 roku, funkcjonowała od roku 1917 przy ul. Rakowickiej 15. W latach 30. XX wieku był to poważny ośrodek artystycznej produkcji metalowych wyrobów dla budownictwa. W tym czasie Oremus brał udział w pracach restauracyjnych w kościele Mariackim.



(il. 26). Uwagę przyciąga też pomieszczenie wieczernika w kwaterze „Zesłanie Ducha Świętego”. Przedstawiono je za pomocą środków malarskich oraz architektonicznych (il. 11). Snycerskie cylindryczne słuźki z kapitelami podpierają nasady sklepień w malowanym wnętrzu o maswerkowych gotyckich oknach¹².

Architektoniczne zwieńczenie poliptyku, widoczne na tle ostrołukowych okien z XIV-wiecznymi witrażami, jest ażurowe. Składają się na nie (obecnie) trzy, założone na planach pięcioboków, baldachimy o smukłych kolumnach w dwóch odmianach. Mniejsze mają trzony kręcone, większe zaś czworoboczne z motywem laskowań i płycin. Zróżnicowane są bazy, trzony i głowice. Kapitele podpierają pozorne pięcioboczne sklepienia sieciowe, mające charakter litych łupin. Od zewnątrz otaczają je ornamentalne, ażurowe łuki w ośli grzbiet oraz pinakle z kwiatonami. Od wierzchu w łupinach wycięto czworoboczne gniazda na czopy, służące do instalacji podpór drugiej kondygnacji. Nie ma wątpliwości, że nad pierwszą kondygnacją zwieńczenia była druga, także z figurami (niezachowana). Analiza zwieńczeń współczesnych retabulów prowadzi do wniosku, że kondygnacja ta mogła być znacznie wyższa niż pierwsza lub że nad drugą była jeszcze trzecia. Ukończony ołtarz mógł więc sięgać sklepień wielkiego chóru.

Pod trzema architektonicznymi baldachimami i dwiema łączącymi je ornamentальnymi „bramkami” w ośli grzbiet wspięty znajdują się figury, ustawione na odpowiednich podstawach¹³. Pod największym baldachimem środkowym widnieje grupa Koronacji Marii, stojąca na pięciobocznym piedestale z ażurową dekoracją maswerkową i kręconymi kolumienkami w narożnikach. Jest ona flankowana przez ustawione na niskich kolumnach figury dwóch aniołów i dwóch świętych biskupów. Wymiary i układ baldachimów, ich kolumn oraz podstaw pod figurami zostały skoordynowane z szerokością szafy, artykulacją jej pleców, podziałami wielkiego baldachimu we wnętrzu

¹² Gotycka malatura położona była na tabulaturze z desek. W czerwcu 1869 roku malarz Antoni Gramatyka, pracujący pod nadzorem Matejki, skopiował pierwotne malowidło (i drugie w scenie Zwiastowanie), na nowym podkładzie. Te nowe tabulatury zamontowano w skrzydłach, ale nie odtworzono wówczas laskowań, które zostały przywrócone dopiero w 2020 roku. Oryginalne deski zagięły.

¹³ W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (oddział Dom Jana Matejki) zachował się snycerski łuk wspięty będący fragmentem zwieńczenia późnogotyckiego ołtarza. Wedle tradycji ma to być fragment Ołtarza Mariackiego.

10

Frontowy widok górnej części szafy; inwentaryzacja Brudzińskiego i Pileckiego z 1866 roku, w Muzeum Narodowym w Krakowie, sygn. 03-r.a.-016740#002

Front view of the upper part of the altarpiece; Brudziński and Pilecki's 1866 inventory, in the National Museum in Kraków, ref. 03-r.a.-016740#002

11

Kwaterna „Zesłanie Ducha Świętego”. 2021. Fot. autor

Field with scenes of 'Pentecost' 2021. Photo by the author

12

Zwieńczenia retabulum. 2021. Fot. autor

Finials of the retabulum 2021. Photo by the author





13

Obecne posadowienie zwieńczenia i gzyms nad szafą. 2019. Fot. autor

The present foundation of the finial and the cornice above the altarpiece. 2019. Photo by the author

skrzyni i innymi elementami¹⁴. Pod względem kompozycyjnym łączą się one zatem ze strukturą architektoniczną całego retabulum (il. 1, 2). Pierwsza kondygnacja zwieńczenia ustawiona jest (obecnie) bezpośrednio na wierzchu szafy. W związku z tym dolne partie podpór baldachimów oraz figur przesłonięte są przez gzyms obiegający ją (obecnie) od frontu i po bokach (il. 13). Architektura pierwszej kondygnacji zwieńczenia reprezentuje wysoki poziom w sferze koncepcyjnej, jak i realizacyjnej; wyższe jej człony musiały prezentować te same walory.

Architektura nastawy, wykoncypowana w 1477 roku, a następnie realizowana, ma – jak mi się wydaje – nieco ascetyczny charakter. Może to wynikać z założeń przyjętych przez Wita Stwosza, który był przede wszystkim rzeźbiarzem i partie snycerskie oraz ich przekaz ideowy chciał eksponować. Skala i formy tej architektury świadczą o zamiarze zarówno jej podporządkowania, jak i przeciwstawienia wymiarom, proporcjom, kształtom i barwom XIV-wiecznego prezbiterium. Zapewne projektant nastawy przestudiował jego strukturę pod tym kątem.

Realizacja retabulum w latach 1477–1489

Prace przy Ołtarzu Mariackim rozpoczęte zostały 25 maja 1477 roku, zatem wiosną roku 1477 koncepcja całości musiała już istnieć¹⁵. Jeszcze wcześniej było wiadomo, jakie rozwiązania zostaną wykorzystane, zamówiono bowiem „produkt określonego typu”, tj. pseudopoliptyk szafiasty

¹⁴ Ukazuje to bardzo dobrze inwentaryzacja retabulum, opracowana w 1982 roku przez Krakowskie Przedsiębiorstwo Geodezyjne.

¹⁵ Wynika to z przekazu pisanego: „Anno incarnationis Domini Nostri Jesu Christi millesimo quadringentesimo septuagesimo septimo circa festum s. Urbani opus inceptum est”. W tłumaczeniu na język polski oznacza to: „Roku Pańskiego 1477 w dzień św. Urbana [tj. 25 maja] rozpoczęte zostało dzieło”. Zob.: *Cracovia artificum 1300–1500*, wyd. Jan Ptaśnik, Kraków 1917, nr 1028. Taką datę przyjmują dotychczasowi autorzy, jedynie Adamowicz (*Ołtarz Wita Stwosza...*, s. 22–26) datuje początek realizacji ołtarza na rok 1481.

z dwiema parami skrzydeł, predellą i zwieńczeniem, polichromowany i złożony w całości¹⁶. Forma architektoniczna jak też struktura techniczna miały współgrać z układem przedstawień figuralnych. W „konceptyjnej” fazie tworzenia retabulum musieli się ze sobą porozumiewać artysta, teolog – twórca programu ikonograficznego – oraz osoby związane z fundacją¹⁷. Pierwszą materializacją całości był zapewne *visirung* nastawy, który się nie zachował. Kontrakt – także nieznan – opisywał poszczególne czynności, zwłaszcza kosztowne prace pozłotnicze i malarskie oraz zasady i terminy płatności. Być może krystalizacja koncepcji nastąpiła w trybie kolejnych przybliżeń¹⁸. W grę wchodziło wprowadzanie drugorzędnych zmian, jak to było w przypadku Ołtarza Bambińskiego Wita Stwosza, który istnieje do dziś, podobnie jak jego *visirung*¹⁹.

Struktura techniczna i forma architektoniczna retabulum dają doskonałe świadectwo o ich projektancie. Architektūrę Ołtarza Mariackiego cechuje bowiem zrozumienie logiki form klasycznego gotyku, rozwijających się w kierunku gotyku późnego od blisko trzech stuleci. Struktury tego rodzaju jawią się jako udana adaptacja do technik stolarskich i snycerskich rozwiązań wypracowanych na polu budownictwa i kamieniarstwa. Widać harmonijne powiązanie polichromowanej i złożonej architektury z analogicznie wykończoną rzeźbą i płaskorzeźbą. Ponadto uderza odrealnienie statyki całej struktury (efekt ten musiał być silniejszy, kiedy nad szafą było całe zwieńczenie).

Techniczne i architektoniczne części składowe późnogotyckich nastaw szafiastych bywały niekiedy projektowane (oraz realizowane) przez jednych artystów, a partie snycerskie przez innych. Pouczają o tym przykłady retabulum w Nördlingen z 1462 roku z rzeźbami Mikołaja z Lejdy i szafą sporządzoną (względnie jedynie pomalowaną) przez Friedricha Herlina czy ołtarz Świętej Krwi w kościele św. Jakuba w Rothenburg ob der Tauber, z lat 1501–1505, z rzeźbami Tylmana Riemenschneidera i szafą „może także przez niego zaprojektowaną”, ale wykonaną przez Erharta Harschnera²⁰. Jednak projektantem architektury Ołtarza Mariackiego był bez wątpienia Wit Stwosz, który jawi się jako posiadający stosowne kompetencje autor całego retabulum i rzeźbiarz, wykonawca najważniejszych partii snycerskich²¹. Niemiecki mistrz opanował umiejętność projektowania złożonych struktur architektonicznych, miał również doświadczenie jako konstruktor²².

¹⁶ Genezę typu, formy retabulum oraz jego struktury architektonicznej omawia wyczerpująco Wojciech Marcinkowski, *Uwagi o typie krakowskiej nastawy Wita Stwosza*, „Folia Historiae Artium” 1989, t. 25, s. 17–36.

¹⁷ Lista w dokumencie z 1489 roku. Zob.: *Cracovia artificum...*, nr 1028.

¹⁸ Niewykluczone, że najpierw powstała nieznana nam koncepcja wstępna, odmienna od ostatecznej. Jej pozostałością i świadectwem byłyby płaskorzeźby w kwaterach „Ofiarowanie Marii w Świątyni” i „Ofiarowanie Chrystusa w Świątyni”, odmienne zarówno pod względem technologii snycerskiej, jak i wymiarów od pozostałych płaskorzeźb w kwaterach odsłony codziennej.

¹⁹ Ich porównanie przyniosło interesujące spostrzeżenia. Zdzisław Kępiński, *Wit Stwosz w starciu ideologii religijnych Odrodzenia. Ołtarz Salwatora*, Wrocław 1969, s. 14–40.

²⁰ M. Baxandall, op. cit., s. 176; R. Kahsnitz, op. cit., s. 40–46.

²¹ Na temat autorstwa struktury oraz architektonicznych i inżynierskich kompetencji Stwosza m.in. w: Maria Łodyńska-Kosińska, „*Ingenium et labor*”. *Uwagi o cechach nowatorskich ołtarza Mariackiego Wita Stwosza*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1981, t. 43, nr 2, s. 135 i n.; Wojciech Marcinkowski, *Jörg Huber im Lichte der Forschung*, [w:] *Gotik Schätze Oberösterreich. Symposion im Linzer Schloss, 20. bis 22. September 2002*, wyd. Lothar Schultes, Linz 2003, s. 217–230; Marek Walczak, *Wit Stwosz i architektura w Krakowie*, [w:] *Wokół Wita Stwosza. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, 2005*, red. Dobrosława Horzela, Adam Organisty, Kraków 2005, s. 145 i n.; Krzysztof J. Czyżewski, Marek Walczak, *Kilka zagadnień z dziejów architektury w Krakowie w czasach Wita Stwosza*, [w:] *Wokół Wita Stwosza. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie, 19–22 maja 2005*, red. Dobrosława Horzela, Adam Organisty, Kraków 2006, s. 169–182; Wojciech Walanus, *Wimpergi i fiale w Ołtarzu Mariackim i w nagrobku Kazimierza Jagiellończyka. Przyczynek do badań nad mikroarchitekturą Wita Stwosza*, [w:] *Visibilia et invisibilia w sztuce średniowiecza. Księga poświęcona pamięci profesor Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek*, red. Artur Badach, Monika Janiszewska, Monika Tarkowska, Warszawa 2009, s. 179–194.

²² W Krakowie Stwosz miał doradzać rajcom miejskim w sprawach dotyczących budowli (sakralnych i świeckich), *Cracovia artificum...*, nr 862. W Norymberdze zajmował się konstruowaniem mostów (w grę wchodzi działania projektowe i nadzór), Franz Machilek, *Die Erschließung der Nürnberger archivalischen Quellen zum Leben und zu den Werken des Veit Stoß*, [w:] *Veit Stoß. Die Vorträge des Nürnberger Symposions*, München 1985, wyd. Reiner Kahsnitz, s. 26–27; Georg Stolz, *Veit Stoß – Bildhauer und Ingenieur. Zwei*

Argumentów dostarcza też porównanie struktury architektonicznej retabulum ze zbliżoną w wielu elementach architekturą baldachimu nagrobka Kazimierza Jagiellończyka w katedrze krakowskiej²³. Wykonawcą partii stolarskiej nastawy mógł zaś być mistrz stolarski Laszlo (Władysław), cieszący się przyjaźnią i zaufaniem rzeźbiarza²⁴.

W lipcu 1489 roku mieszkańcom stołecznego Krakowa, Królestwa Polskiego i całego świata chrześcijańskiego przedstawione zostało gotowe retabulum i w ten sposób „sztuka, dzięki kunsztowi znakomitego artysty, objawiła się w postaci Ołtarza Mariackiego”²⁵. Powstało dzieło doskonałe z punktu widzenia technicznego i ze wszech miar wielkie²⁶.

Wraz z ustawieniem ołtarza w prezbiterium kościoła rozpoczął się naturalny proces stopniowej degradacji jego materialnej substancji. Wkrótce też uruchomiona została trwająca do dziś sekwencja napraw, przekształceń, restauracji i konserwacji, połączonych z reinterpretacją jego formy, warstwy tematyczno-treściowej oraz funkcji. Poniżej omawiam jedynie te działania i projekty, które dotyczą konstrukcji i struktury architektonicznej nastawy.

Działania w epoce przedrozbiorowej

Pierwsze przedsięwzięcie naprawcze związane z ołtarzem Wita Stwosza nie zostało jak dotąd dostrzeżone i skomentowane. Chodzi o przeróbkę wschodniej partii podstawy pod retabulum, tj. szkieletowej struktury, dostawionej przed 1489 rokiem do XIV-wiecznej mensy. Skrajne części czterech ceglanych podpór wymienione zostały na wykute z wapienia jurajskiego filary, o artykulacji typowej dla małopolskiej kamieniarki 2. ćwierci XVI wieku²⁷. Znalazł się na nich znak kamieniarski o charakterze „sygnatury” rzemieślnika²⁸. W zagłębieniach profilowań kamiennych filarów zachowały się pozostałości warstw malarskich. Kamienne słupy (albo nawet całe podpory) zostały więc pomalowane. Dodając przed rokiem 1489 szkieletową podstawę do starszej, litej mensy, jak też podejmując przeróbkę tej struktury w 2. ćwierci wieku XVI, zadbane nie tylko o statykę, ale też o estetykę. Tylną elewację „kaplicowej” szafy ołtarza, wraz z mурowaną podbudową, pojmowano bowiem jako integralny element architektonicznej całości²⁹.

vorindustrielle Maschinen als Kunstgutzubehör, „Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg” 1986, Bd. 73, s. 55–62.

²³ Nagrobek królewski zrealizowano w dwóch etapach: w 1492 roku Wit Stwosz wyrzeźbił w marmurze salzburskim płytę wierzchnią z postacią monarchy oraz sporządził precyzyjny projekt lub drewniany model całości w skali 1:1 (zasygnalizował Józef Muczkowski (mł.), *Historia rzeźby*, „Rocznik Krakowski” 1904, t. 6, *Kraków. Jego kultura i sztuka*, s. 169). Po wyjeździe Stwosza do Norymbergi baldachim wedle tego projektu lub modelu odkuł Jorg Huber z Passawy. Dyskusja na temat etapów powstawania nagrobka nie jest – jak się wydaje – zakończona.

²⁴ Taka jest opinia większości badaczy. Zob. np. Szczepny Dettloff, Wit Stosz, Wrocław 1961, t. 1 s. 44, 168.

²⁵ Lech Kalinowski, *Pojmowanie sztuki w średniowieczu*, [w:], *Wit Stwosz w Krakowie*, red. Lech Kalinowski, Franciszek Stolot, Kraków 1987, s. 22.

²⁶ W myśl trafnej opinii z tamtych czasów autorem był: „Mistrz Wit Niemiec z Normberga dziwnie stateczny i pilny i życzliwy, którego rozum i robota po wszytkim Chrześcijaństwie zpochwają słynie, którego też tu robota ta zaleca na wieki”. Myśl ta zawarta jest w tekście prezentującym rozliczenie kosztów i okoliczności powstania Ołtarza Mariackiego, na podstawie karty pergaminowej z 1489 roku, znalezionej i skopiowanej w roku 1533, zacytowanej tu w tłumaczeniu na język polski z 12 kwietnia 1585 roku. Dokument w Archiwum Bazyliki Mariackiej (dalej ABM), vol. VII, fasc. 6.

²⁷ W *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce* (t. 4, cz. 2, z. 1, Warszawa 1971, s. 16) tę konstrukcję określono jako pochodzącą „zapewne z w. XVI”.

²⁸ Zob.: J. Adamowicz, *Program badawczo-konserwatorski...*, s. 249–250, il. 4. Była to praca prestiżowa, a krakowski kamieniarz chciał pozostawić na niej swój znak.

²⁹ W tym kierunku rozwijało się późnogotyckie ołtarzownictwo przełomu XV i XVI wieku. *Vide* np. ucharakteryzowane na budowie nastawy Tylmana Riemenschneidera w Münnertstadt (1490–1492), Rothenburgu (1499) i Creeglingen (1502–1505). Iris Kalden-Rosenfeld, *Tilman Riemenschneider. The Sculptor and his Workshop: With a catalogue of works generally accepted as by Riemenschneider and his workshop*, Königstein im Taunus 2007.

W epoce nowożytnej to holistyczne podejście do retabulum poszło w zapomnienie, o czym świadczą kolejne podejmowane bądź tylko projektowane działania. Pierwsze z nich nastąpiło pod koniec XVII wieku lub w początkach XVIII. Retabulum „wzbogacone” zostało wówczas o architektoniczny parter w typie cokołu, z dwiema bramkami³⁰ (il. 14). Jak wiadomo, od schyłku wieku XVI podstawy takie, mające realne znaczenie konstrukcyjne, stosowano w nowożytnych retabulach ołtarzy głównych. Cokoły te należały do ich całościowych koncepcji³¹. Nowo powstałą podstawę ołtarza Stwosza ozdobiły połączane pilastry hermowe, kartusze, uskrzydłone główki, festony i drzwi w uszaty portalach, które były pokryte malowidłami figuralnymi³². Kolorystyka imitowała „czarny marmur” dębnicki, kontrastowała więc z polichromią ołtarza, odnowioną tuż przed połową XVII wieku. Cokół ów wyglądał „solidnie”, nie miał jednak znaczenia konstrukcyjnego³³. Zaspokajał zatem jakieś inne potrzeby³⁴. Otóż w epoce nowożytnej gotycka struktura architektoniczna retabulum mariackiego, a zwłaszcza jego podstawa, mogła się wydawać współczesnym *primo* – odrealniona, *secundo* – zbyt uboga w formie³⁵. Spróbowano więc zlikwidować ten deficyt przez dodanie architektonicznej „podstawy”. Była to niewątpliwie swoista reinterpretacja odrealnionej struktury gotyckiego retabulum. Przejawem likwidowania tego deficytu było też zawieszanie poniżej korpusu ołtarza ozdobnych tkanin³⁶ (il. 16). Wskutek budowy cokołu-parawanu odwrocie nastawy Stwosza utraciło pierwotne znaczenie estetyczne. Przestało funkcjonować jako „tylna elewacja” trójwymiarowej szafy. Zostało sprowadzone do roli elementu technicznego: niedostępnego więc pozbawionego znaczenia formalnego i wyrazu. Od tego też czasu retabulum stało się barwną tablicą zamykająca optycznie ogromne prezbiterium. Kolejne przekształcenie nastąpiło w połowie wieku XVIII, kiedy na XIV-wiecznej mensie ustawione zostało późnobarokowe tabernakulum. Było to zgodne z wytycznymi potrydenckiej liturgiki i powszechną praktyką; sama nastawa nie uległa przez to poważniejszej zmianie, przesłonięte jednak zostało częściowo „Drzewo Jessego” w predelli³⁷ (il. 14, 15).

Tymczasem nad retabulum zawisło niebezpieczeństwo za sprawą działań wybitnego skądinąd duchownego, proboszcza mariackiego Hiacynta Łopackiego (posługa w latach 1723–1761). Za pieniądze, ofiarowane przez wojewodę bełskiego Wojciecha Potockiego zamierzał on zastąpić XV-wieczny ołtarz nowym, wieńcząc w ten sposób wielką renowację wnętrza kościoła³⁸. W jej ramach usuwano m.in. retabula gotyckie; niewiele po nich zostało do dziś³⁹. Konstrukcji

³⁰ Przedstawia go obraz Aleksandra Gryglewskiego sprzed 1866 roku, w Muzeum Narodowym w Poznaniu.

³¹ W Małopolsce to ołtarze główne w kościele franciszkanów w Krakowie (z lat 1596–1597, znany z przekazów ikonograficznych), w farze w Bieczu (1604), w kościołach Bożego Ciała i św. Katarzyny w Krakowie (lata 30. XVII wieku), w kaplicy Matki Boskiej Częstochowskiej na Jasnej Górze (1648) i wiele innych. Cokoły z bramkami były popularne również w 1. i 2. tercji XVIII wieku.

³² Przedstawienia świętych są wspomniane w kosztorysie prac restauracyjnych ołtarza, przedłożonym 23 września 1852 roku przez Józefa Cholewicza i Marcina Leszczyńskiego. ABM, vol. VII, fasc. 6.

³³ Ł. Walczy, op. cit., s. 26 i n. Paweł Pencakowski, „Co czas ochronił, a wieki i zdarzenia gwałtowne oszczędziły”. Refleksje nad dziejami Ołtarza Mariackiego, „Rocznik Krakowski” 2021, t. 87, s. 56–57.

³⁴ Wydzielona też została przestrzeń magazynowa za ołtarzem.

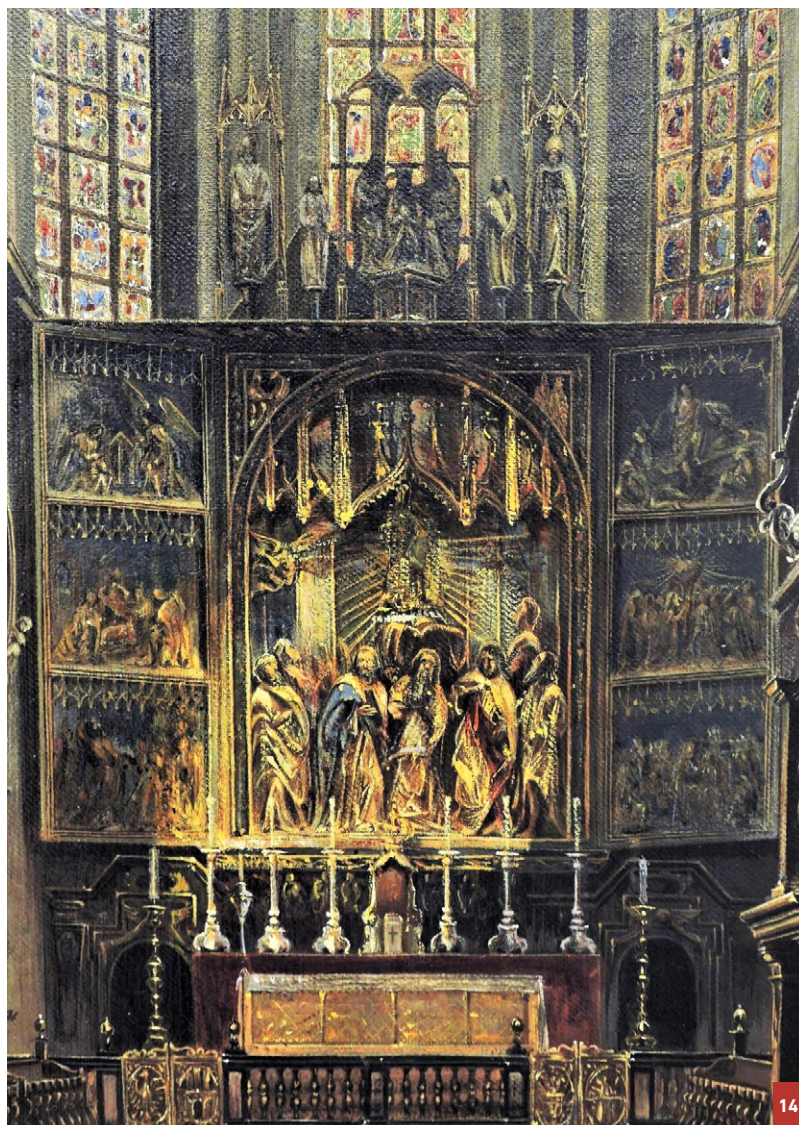
³⁵ Tego rodzaju deficyt podnoszono w piśmiennictwie małopolskim z pocz. XVII wieku. Zob. Paweł Pencakowski, *Recepcja dzieł dawnej sztuki i pamiątek przeszłości w diecezji krakowskiej w epoce kontrreformacji*, seria „Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie”, t. 18, Kraków 2009, s. 159, przyp. 1.

³⁶ Potwierdza to grafika z 1643 roku zawarta w publikacji materiałów synodu krakowskiego: *Synodus Dioecisiana ab Illustrissimo et R[e]vere[n]dissimo D[omi]no Petro Gembicki (...) celebrata Anno D[omi]ni MDCXLIII*, Cracoviae (1643). Tkaniny poniżej szafy ołtarzowej widać na zdjęciach retabulum z 1860 roku.

³⁷ Części tabernakulum zachowały się w kościele do dziś.

³⁸ Józef Skrabski, *Modernizacja i renowacja kościoła Mariackiego w czasach archiprezbitera Jacka Łopackiego. Między Kacprem Bażanką a Franciszkiem Placidim*, „Rocznik Krakowski” 2008, t. 74, s. 87 i n., 101–102. Prace koncepcyjne były zaawansowane, zatrudniono architekta, powstał model nowego retabulum, zgromadzono odpowiednie środki.

³⁹ Np. ołtarz Męki Pańskiej przed stallami Rady Miejskiej dłuta Wita Stwosza i jego autorstwa ołtarz dla Jakuba Walendorfa (oba w kościele Mariackim). Po pierwszym pozostał jedynie Krucyfiks (zachowany w kościele w Iwanowicach pod Krakowem).



14

Aleksander Gryglewski, Wnętrze kościoła Mariackiego około roku 1865 – fragment Muzeum Narodowe w Poznaniu. Fot. i oprac. graficzne autor

Aleksander Gryglewski, Interior of St Mary's Church c. 1865 – fragment. National Museum in Poznań. Photo and graphic design by the author

15

Maksymilian Cercha, inwentaryzacja frontu ołtarza otwartego w 1854 roku, wg Maksymilian i Stanisław Cercha oraz Feliks Kopera, *Pomniki Krakowa*

Maximilian Cercha, Inventory of the front of the open altarpiece in 1854, according to Maximilian and Stanisław Cercha and Feliks Kopera, *Monuments of Kraków*

i strukturze architektonicznej Ołtarza Mariackiego zagroziło więc całkowite zniszczenie (nie znalazłaby ona żadnego zastosowania w Krakowie ani w całej ówczesnej diecezji). Jednak w 1761 roku ks. Łopacki zmarł, a jego radykalny projekt nie został zrealizowany. W epoce przedrozbiorowej usunięto górną część zwieńczenia retabulum. Transparentna, wielopoziomowa struktura, sięgająca sklepień prezbiterium, została zredukowana do formy jednokondygnacyjnej⁴⁰. Mogło to nastąpić na przełomie XVII i XVIII wieku, podczas prac związanych ze wznoszeniem parawanu, albo w trakcie malarsko-pozłotniczej renowacji, przeprowadzonej przez malarza Karola Wochowskiego w 1795 roku. Chodziło zapewne o usunięcie zagrożenia budowlanego. Celem działania mogło być też ograniczenie efektu odrealnienia całej struktury, które konfundowało estetyków baroku i klasycyzmu. „Zamknięcie” retabulum akcentem poziomym oznaczało też przekształcenie dolnej kondygnacji w coś na kształt horyzontalnej kolumnady, może bardziej „strawnej” dla ludzi tej epoki (il. 2, 12). W czasach staropolskich wzmocniono też spojenia ram skrzydeł, okuwając je kątownikami oraz listwami żelaznymi. Zostały one przytwierdzone do ram za pomocą gwoździ o dużych, wypukłych główkach (il. 15). Gwoździe były w dwóch odmianach; możliwe, że wzmocnienia wprowadzano etapami.

⁴⁰ Zwieńczenia późnogotyckich polipytyków szafiastych bywały często wyższe od korpusu i predelli razem wziętych. Piotr Skubiszewski, *Styl Wita Stosza*, [w:] *Wit Stosz. Studia o sztuce i recepcji*, red. Adam S. Labuda, Warszawa 1986, s. 12–13, przyp. 9.



Należy przy tym wspomnieć, że w epoce przedrozbiorowej ołtarz był dwukrotnie „odnawiany” przez malarzy i pozłotników, przed połową XVII wieku oraz w 1795 roku. Roboty te realizowano z inicjatywy osób związanych z kościołem Mariackim. Pierwsze z nich finansował Marcin Paczoska (†1660), radny i burmistrz krakowski, wityryk kościelny, zaangażowany w opiekę nad pamiątkami przeszłości, a drugie – wieloletni organista mariacki Franciszek Grzybowski⁴¹. Prace objęły strukturę architektoniczną, ale nie zmieniły jej form, jedynie „odświeżyły” polichromię i złocenia. Ich przeprowadzenie świadczy o tym, że krakowskie środowiska mieszczańskie – inaczej niż

⁴¹ P. Pencakowski, „Co czas ochronił...”, s. 49, 52–55.

arystokracja i wysokiej rangi duchowieństwo – były przywiązane do retabulum w takiej formie, w jakiej powołano je do istnienia, i dumne ze swych przodków, którzy się do tego przyczynili⁴². Fachowe roboty krakowskich rzemieślników, które przywróciły nastawie blask, oddalały też siłą rzeczy perspektywę przeróbki, wymiany struktury architektonicznej na nową, względnie likwidacji.

Projekty restauracji w 2. tercji XIX wieku

W epoce Światła i Rozumu narodził się w obrębie dawnego świata cywilizacji łacińskiej świecki kult zabytków, który z czasem stał się jednym z niezbywalnych elementów kultury Zachodu⁴³. Romantyzm wzbogacił go o pełne emocji zainteresowanie „krajowymi” pamiątkami przeszłości i budowlami, szczególnie wyraziste w czasie, gdy Polska znikła z mapy Europy. Rozwinęły się też idee ochrony i konserwacji zabytków. Kształtowano stopniowo ich podstawy myślowe, metody, procedury działań, rozwijała się teoria tych dyscyplin. Współgrało to z postępem nauk humanistycznych i ścisłych stosowanych w konserwacji. Zjawiska te pojawiły się także na ziemiach polskich.

Ołtarz Mariacki, pozostający dotąd w gestii kościoła i parafii, wzbudził zainteresowanie elit intelektualnych, artystycznych i naukowych, krakowskich, polskich i europejskich, zwłaszcza niemieckich, oraz władz samorządowych Rzeczypospolitej Krakowskiej i Galicji epoki autonomicznej. Powstawały więc różne koncepcje i programy restauracji retabulum. Niektóre z nich odnosiły się także do struktury zabytku⁴⁴. W 1820 roku na ołtarz zwrócił uwagę duński rzeźbiarz Bertel Thorvaldsen – hołdujący nb. klasycyzmowi – który odwiedził wówczas Kraków⁴⁵. Dzięki niemu zabytek objawił się miejscowej społeczności jako cenna pamiątka czasów minionych oraz wybitne dzieło dawnej sztuki; dostrzeżono też konieczność jego zachowania i restauracji. W roku 1833 proboszcz kościoła Mariackiego Wincenty Łańcucki, zwrócił się z tą sprawą do Senatu Wolnego Miasta Krakowa. Senat zamówił specjalistyczne ekspertyzy, zatem warszawski rzeźbiarz Jakub Tatarkiewicz, uczeń Thorvaldsena, przygotował pisemną ocenę stanu zachowania figur i płaskorzeźb oraz wskazówki, jak je traktować⁴⁶. Ks. Łańcucki zasugerował m.in. wykonanie „innej nowej rami” ołtarza, czyli odmiennej w formie szafy. Roboty mieli prowadzić miejscowi rzemieślnicy, zajmujący się restauracjami nastaw nowożytnych (głównie architektonicznych). Na szczęście nic z tego nie wyszło i znów odsunęło się niebezpieczeństwo przekształcenia struktury architektonicznej późnogotyckiego retabulum bądź jej zastąpienia neogotycką⁴⁷.

Sprawa wróciła we wrześniu 1852 roku, gdy program i kosztorys prac przedstawili krakowscy przedsiębiorcy branży malarskiej i pozłotniczej: Józef Cholewicz i Marcin Leszczyński. Przewidywali oni „dorabianie stolarską robotą listew w gzymsach co brakuje i szpanowanie” (chodziło o prostowanie wykrzywionych elementów). W ich planach była naprawa zawiasów oraz mocowanie figur i ozdób „haczykami”. Miała to być kolejna restauracja malarsko-pozłotnicza, oddalająca perspektywę radykalnych działań w odniesieniu do konstrukcji i struktury architektonicznej. W grudniu 1852 roku ten program robót i tryb działania skrytykował malarz Piotr Michałowski,

⁴² Wartości te lekceważyły wówczas środowiska wielkopańskie i wyższe duchowieństwo. Zob.: P. Pencakowski, „Co czas ochronił...”, s. 50–51. Wypada przyznać, że w XVII i XVIII wieku kwestia akceptacji i zachowania późnogotyckiego ołtarza miała również swój aspekt społeczny, względnie klasowy.

⁴³ Jerzy Frycz, *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795–1918*, Warszawa 1975.

⁴⁴ Tuż przed połową XIX wieku podejmowano doraźne, „punktowe” interwencje, jak np. zablokowanie skrzydeł ruchomych i ich podparcie oraz oplecenie zwieńczenia drutami. Zalecił to Paweł Popiel (o którym niżej).

⁴⁵ Zob.: „Pszczółka Krakowska” 1820, t. 4 (5), s. 90; Ambroży Grabowski, *Kraków i jego okolice*, Kraków 1836, s. 128.

⁴⁶ Tekst Tatarkiewicza w: ABM, vol. VII, fasc. 6. Ekspertyza konstrukcji została zamówiona u Bogumiła Trännera, inspektora krakowskiego budownictwa, oraz profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego, matematyka Franciszka Sapalskiego, którzy nie wykonali jej albo też zaginęła ona bez śladu.

⁴⁷ Wystarczy przypomnieć, jaką postać przyjęły i jak traktowały oryginał pseudogotyckie koncepcje restauracyjne Zamku Królewskiego i kaplicy Świętej Trójcy na Wawelu (Franciszek Maria Lanci), Collegium Maius (Karol Kremer), względnie przebudowa na więzienie zamku królewskiego w Lublinie (Jan Stompf).

co przesądziło o odstąpieniu od ich realizacji⁴⁸. Zalecał on, by rysunkową inwentaryzację zabytku sporządził architekt Feliks Księżarski. Miała ona być podstawą wszelkich projektów restauratorskich⁴⁹. Znowu jednak nastąpiła przerwa.

Po kolejnej dekadzie „obradowania i komisjonowania” opis retabulum i szczegółową koncepcję restauracji przedstawił ceniony snycerz Józef Korwin Brzostowski⁵⁰. Sporządził on dwa operaty („mniejszy” i „większy”), w których zaprezentował uszkodzenia – prawdziwe i wydumane – oraz program koniecznych (jego zdaniem) robót i ich szacunkowe koszty. W krótkim operacie pierwszym z 25 września 1861 roku stwierdził m.in., że wszystko to, co sporządzono w XV stuleciu z drewna w technice stolarskiej, „winno być dokonany z nowego materiału”, również „okucia wszelkie muszą być zmienione i do nowego sposobu utrwalenia zastosowane”⁵¹. W obszerniejszym operacie drugim z 26 marca 1862 roku, snycerz precyzował, że „części architektoniczne (...) nowymi zastąpione być powinny”, a elementy ślusarskie należy wykonać „według najnowszej i najpraktyczniejszej metody”⁵². Uważał, iż „wierzch, który dziś z 3-ech baldachimów się składa, nowo dorobionym być musi”⁵³. Zaproponowane przezeń sposoby restauracji figur, płaskorzeźb oraz polichromii i złocień były nie mniej radykalne⁵⁴. Celem Brzostowskiego było – jak można mniemać – stworzenie dla rzeźb Stwosza „godniejszej”, czy „bardziej odpowiedniej” oprawy. Późnogotyckie struktury architektoniczne retabulum Brzostowski uważał zapewne za zbyt skromne, podobnie sądzą inni specjaliści, np. krakowski matematyk i architekt Teofil Żebrawski (1800–1887), a później – o dziwo – historyk sztuki, prof. Tadeusz Szydłowski (w publikacjach z lat 1914 i 1920)⁵⁵.

Niezrealizowane koncepcje restauratorskie Ołtarza Mariackiego z lat 1833, 1852 i 1861–1862 łączy specyficzne podejście do jego konstrukcji i struktury architektonicznej. W oczach ówczesnych projektodawców nie przedstawiały one poważniejszych walorów technicznych, a ich przymioty artystyczne i zabytkowy charakter ignorowano. W efekcie pomijano je milczeniem, proponowano ich wymianę bądź różnego zakresu przekształcenia i „poprawiania”. Ekspertyzy i programy robót formułowano bez zbadania stanu zachowania retabulum jak też rozważenia jego specyfiki konstrukcyjnej i technologicznej, odmiennej od specyfiki retabulów architektonicznych. Opinie o zupełnym zniszczeniu drewna przez próchno i owady jak również o fatalnym stanie warstw malarskich były gołosłowne, a o ich wielowarstwowości nikt nie miał wówczas pojęcia. Zakładano więc na ogół szeroki zakres prac. Budziło to jednak czujność niektórych członków Dozoru Kościelnego, przekształconego z czasem w Parafialny Komitet do spraw restauracji ołtarza. Podnosili oni konieczność sporządzenia dokumentacji wizualnej retabulum, przygotowania spisu uszkodzeń, a w konsekwencji racjonalnego podejścia do restauracji i przyjęcia w jej trakcie stanowiska konserwatorskiego.

⁴⁸ ABM vol. VII, fasc. 6. Manifest ów – dzieło intelektualisty i genialnego artysty – był omawiany w literaturze naukowej. Pisali o nim Tadeusz Szydłowski, Władysław Ślesieński, Łukasz Walczy (kilkakrotnie), Tadeusz Rudkowski, Paweł Pencakowski i in.

⁴⁹ Jeśli nawet Księżarski pomierzył ołtarz, to inwentaryzacji nie upowszechnił. Molinkiewicz pracował dopiero w ostatniej fazie robót konserwatorskich w latach 1868–1871.

⁵⁰ Stanisława Link-Lenczowska, „Kabinet patriotyczny” w zbiorach wawelskich i jego twórca Józef Korwin Brzostowski, „Studia Waweliana” 2007, t. 13, s. 59 i n.

⁵¹ ABM, vol. VII, fasc. 6.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem. Można to interpretować jako wymianę zachowanej dolnej kondygnacji zwieńczenia, ale także jako zamiar rekonstrukcji górnych, niezachowanych. Brzostowski zapewne świadomie stronił od precyzji, nie chcąc zamykać sobie drogi do maksymalnego poszerzenia programu robót. Zob.: Joanna Wolańska, *Neośredniowieczne ołtarze w Krakowie*, [w:] Wojciech Bałus et al., *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, cz. 1, Kraków 2004, s. 160.

⁵⁴ P. Pencakowski, „Co czas ochronił...”, s. 56–60.

⁵⁵ O podejściu Żebrawskiego do rekonstrukcji struktur architektonicznych retabulów i stosunku ich architektury do rzeźb poucza nader bogata formalnie neogotycka obudowa, jaką pięć lat wcześniej zaprojektował on dla grupy renesansowych figur i płaskorzeźb z ołtarza Chrztu Chrystusa w kościele św. Floriana w Krakowie. Realizację tej pracy powierzono Brzostowskiemu. O opinii Szydłowskiego piszę niżej.

W związku z projektowanymi pracami na porządku stała się sprawa pomiarów, rysunków, obrazów i fotografii retabulum. Najstarszy i jedyny znany z czasów staropolskich przekaz wizualny to grafika na stronie tytułowej tomu akt Synodu Krakowskiego z roku 1643⁵⁶. Kolejne znane materiały pochodzą dopiero z XIX stulecia. Po 1820 roku malarz Józef Brodowski (starszy) wykonał szkice przedstawiające część sceny głównej i niektóre jej detale⁵⁷. Pomiął przy tym strukturę architektoniczną, wyjąwszy zarysy baldachimów nad grupą Wniebowzięcia Marii⁵⁸. W roku 1852 lub następnym ołtarz pomierzył i rozrysował (z dokładnością do 1 mm!) krakowski inżynier Jan Kanty Stróżecki⁵⁹. Zaproponował on też własnej koncepcji układ i kształt sterczyn na ogołoczonych baldachimach dolnej kondygnacji zwieńczenia⁶⁰. Materiał ten przeznaczony był dla malarza Ludwika Łepkowskiego, ilustrującego przygotowywany wówczas album *Wzory sztuki średniowiecznej*⁶¹. Oryginał inwentaryzacji Stróżeckiego zaginął. Od 1850 roku materiały do inwentaryzacji rysunkowej retabulum gromadził krakowski malarz i rysownik Maksymilian Cercha⁶². Oprócz rysunków ukazujących kwatery w skrzydłach i figury zwieńczenia sporządził też ujęcie całości retabulum, z datą 1854⁶³. Jest ono złożone z dwóch sklejonych części⁶⁴. W 1860 roku powstały trzy najstarsze fotografie ołtarza wykonane przez Walerego Rzewuskiego⁶⁵ (il. 16). W związku z przewidywanymi pracami restauracyjnymi, od 19 maja do końca lipca 1865 roku, ołtarz mierzyli i rysowali inżynierowie, związani z Krakowskim Instytutem Technicznym: K. Brudziński i T. Pilecki. Ich prace również zaginęły z wyjątkiem – jak sądzę – dwóch niesygnowanych prac „na czysto”, dołączonych do teki rysunków Andrzeja Dudraka, wykonywanych dwa lata później (il. 7, 10). Jeden z nich przedstawia frontalny widok wielkiego baldachimu nad sceną Wniebowzięcia Marii, drugi – przekrój szafy w dwóch poziomach⁶⁶. Powstały też obrazy Aleksandra Gryglewskiego (przed 1866 rokiem; w Muzeum Narodowym w Poznaniu) (il. 13) i Ludwika Łepkowskiego (w 1866 roku; w Muzeum Narodowym w Warszawie)⁶⁷.

⁵⁶ Widać na niej uproszczony obraz gotyckiego retabulum w odsłonie świątecznej: szafy z partiami ornamentalnymi nad sceną główną i zarysami figur oraz skrzydeł (zwieńczenia nie ukazano).

⁵⁷ Brodowski (†1853) miał też malować obraz przedstawiający retabulum. Aleksander Przeździecki, Edward Rastawiecki, *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce*, cz. 3, Warszawa 1860–1869, *sub voce*: „Wielki ołtarz kościoła Najświętszej Marii Panny w Krakowie”, przyp. *. O tym malowidle nic jednak ponadto nie wiadomo.

⁵⁸ A. O. [Adam Organisty], *Studia postaci ze sceny Zaśnięcia Marii w Ołtarzu Mariackim w Krakowie; Zaśnięcie Marii, scena główna Ołtarza Mariackiego w Krakowie*, [w:] *Wokół Wita Stwosza. Katalog...*, s. 314–315.

⁵⁹ Ryszard Ergetowski, *Podróże naukowe Jana Stróżeckiego z lat 1851–1855 w świetle dokumentów*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 1975, t. 20, nr 3–4, s. 491–514. Górnych pięter Stróżecki nie próbował rekonstruować.

⁶⁰ Górnych pięter nie próbował rekonstruować nawet teoretycznie.

⁶¹ A. Przeździecki, E. Rastawiecki, *op. cit.*, s. 1 oraz p. L. LI, M, Mm., *sub voce* Wielki Ołtarz Kościoła Najświętszej Maryi Panny. Dzięki malowidłom Łepkowskiego i ich reprodukcjom można sobie wyobrazić rysunek pomiarowy Stróżeckiego.

⁶² Ewa Śnieżyńska-Stolotowa, *Zabytki Krakowa w rysunkach Maksymiliana Cerchy*, „Rocznik Krakowski” 1968, t. 39, s. 99–106; Stanisława Opalińska, Ewa Śnieżyńska-Stolotowa, „Pomniki Krakowa” *Maksymiliana i Stanisława Cerchów z tekstem Feliksa Koperę w 110 rocznicę wydawnictwa*, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie” 2015, t. 60, s. 217–244.

⁶³ Archiwum Narodowe w Krakowie, sygn. 29/1548/289. Pół wieku później został on opublikowany w: Maksymilian i Stanisław Cerchow, Feliks Kopera, *Pomniki Krakowa*, t. 1, Kraków 1904.

⁶⁴ Nie wiadomo, co spowodowało taką edycję rysunku.

⁶⁵ Anna Bednarek, Wojciech Walanus, „Rzecz to zapewne nielatwa, gdzie mało światła słonecznego, a pełno zawsze pobożnych”. *O najstarszych fotografiach ołtarza mariackiego Wita Stwosza*, [w:] *Jako serce pośrodku ciała... Kultura artystyczna kościoła Mariackiego w Krakowie*, red. Marek Walczak, Agata Wolska, Kraków 2020–2021, s. 437 i n. O datowaniu zdjęć Rzewuskiego s. 439–443.

⁶⁶ Zachowane w zbiorze rysunków Andrzeja Dudraka w Muzeum Narodowym w Krakowie, sygn. 03-r.a.-016739#002.

⁶⁷ Te zdjęcia i obrazy reprodukowało lub na różne sposoby wykorzystało kilku XIX-wiecznych grafików w rozmaitych pracach.

16

Część otwartej szafy i awers skrzydła południowego. 1860. Fot. W. Rzewuski

Part of the open altar and front of the south wing. 1860. Photo by W. Rzewuski



Przed konserwacją ołtarza, rozpoczętą w 1866 roku, powstały zatem dokumentacje wizualne, oddające jego architektoniczną formę i techniczną konstrukcję⁶⁸. Wskutek zbiegu niepomysłnych okoliczności i z powodu notorycznego lekceważenia tych istotnych elementów koncepcji artystycznej Wita Stwosza materiały te nie odegrały właściwej roli w tej oraz w kolejnych kampaniach konserwatorskich i w większości przepadły.

⁶⁸ Wykonywane dużym nakładem pracy rysunki pomiarowe z jednej strony były strzeżone przez ich autorów i właścicieli, z drugiej – nie ceniono ich jako wypowiedzi artystycznych. W efekcie wiadomo, że powstawały, ale niewiele z nich zachowało się do dziś.

Wielka restauracja w latach 1866–1871

Porównanie przekazów ikonografii historycznej z zabytkiem w jego obecnym stanie i skonfrontowanie dostrzeżonych różnic z przekazami pisanymi ujawnia zmiany w strukturze retabulum, jakie przyniosła konserwacja z lat 1866–1869 i 1871⁶⁹. Jest ona kojarzona z malarzem i historykiem sztuki Władysławem Łuszczkiewiczem, mistrzem Janem Matejką oraz architektami Teofilem Żebrowskim i Feliksem Księżarskim⁷⁰. Tworzyli oni i – jeśli trzeba – modyfikowali założenia przedsięwzięcia, nadzorowali jego realizację, angażowali i rozliczali wykonawców prac, artystów i rzemieślników: snycerzy, malarzy, pozłotników, stolarzy, ślusarzy. Pisali też i publikowali sprawozdania, prowadzili dyskusje, reprezentowali Komitet w kontaktach z władzami świeckimi i kościelnymi oraz krytykami, dziennikarzami, ekspertami itd. Restauracja podlegała bowiem kontroli opinii społecznej⁷¹. Program niezbędnych działań powstał jednak trzy lata wcześniej. Zawarty został w „Wykazie uszkodzeń i kosztorysie reparacyi ołtarza wielkiego”, pióra c.k. konserwatora budowli zabytkowych Pawła Popiela (1807–1892), spisany między sierpniem a listopadem 1863 roku⁷². Zakres przewidywanych robót i ich wycena były racjonalne. Autor elaboratu – ziemianin, polityk i pisarz pełniący swą funkcję z pobudek ideowych, nie był zainteresowany powiększaniem kosztorysu, cenił zaś autentyczność i walory zabytkowe dzieła. Program Popiela został w niektórych elementach przekształcony. Roboty rozpoczęte wiosną 1866 roku trwały z przerwami do czerwca roku 1871.

Prace restauracyjne przy konstrukcji i strukturze architektonicznej przeprowadzono na początku kampanii – w 1866 roku. W maju Feliks Księżarski przedstawił specyfikację niezbędnego materiału drewnianego i zakres przewidywanych robót stolarskich. 26 czerwca stosowną ofertę przedłożył wykształcony w Austrii Wilhelm Sokolik, majster stolarski i modelarz Krakowskiego Instytutu Technicznego, który prowadził przy ołtarzu wszelkie prace należące do jego specjalności. Działania restauratorskie zaczęto od rozebrania baldachimów zwieńczenia i podstaw figur stojących pod nimi (zdjęto też oczywiście figury)⁷³. Zdjęto też skrzydła i wyniesiono z wnętrza wielkie figury. Nastąpił demontaż „Drzewa Jessego” w predelli i wymiana konstrukcji nośnej pod szafą⁷⁴. Sokolik sporządził nowe blaty i sztorce z dębiny, kopiując stare, które przepadły⁷⁵. Naprawiono sześć gotyckich kolumn i obiegający spód szafy liściasty fryz. We wrześniu 1866 roku XV-wieczna szafa stanęła na nowych blatach i sztorcach połączonych z oryginalnymi kolumnami. Tymczasem zdemontowane zostały płaskorzeźby w kwaterach skrzydeł oraz ich „wewnętrzne ramy gzmysowane”⁷⁶. Miały je zastąpić nowe profilowania „takiegoż jak stare przekroju”; ten ostatni postulat nie został spełniony. Ramy skrzydeł nieruchomych postanowiono wymienić, z kolei ramy skrzydeł ruchomych miały być tylko „oheblowane, aby ślady drobnych uszkodzeń

⁶⁹ Była ona niejednokrotnie analizowana. Zagadnienie to omawia w obszernym studium Walczy (*Dzieje konserwacji...*), w różnych miejscach, jednak także i on nie wykorzystał wszystkich dostępnych źródeł pisanych i ikonograficznych.

⁷⁰ Do komitetu zaproszono też inne osoby. Ich lista, ulegająca zresztą zmianom, przedstawiona została w *Drugim Sprawozdaniu Dozoru Kościoła N. Maryi Panny o restauracyi Ołtarza Wielkiego, dzieła Wita Stwosza*, Kraków 1868, s. 4. Historię ciał zajmujących się dbaniem o zabytki w kościele, w tym retabulum Stwosza, przedstawia Walczy, op. cit., w różnych miejscach.

⁷¹ Komitet publikował sprawozdania, trwała dyskusja w prasie, organizowane były wykłady itd.

⁷² Zob. Piotr Dobosz, Andrzej Gaczoł, *80-ta rocznica utworzenia Krajowego Urzędu Konserwatorskiego w Krakowie*, „Ochrona Zabytków” 1994, t. 47, nr 3–4, s. 327.

⁷³ Demontaż prowadził malarz Wojciech Eliaz, odsunięty później od realizacji prac restauracyjnych. Zob. Ł. Walczy, op. cit., s. 54.

⁷⁴ Konieczne było do tego jej podniesienie. Operację nadzorowali obaj architekci.

⁷⁵ Wymiany sztorców i innych elementów skrytykował anonimowy znawca (Wojciech Eliaz?). Sugerował on, że oryginały zostaną sprzedane Niemcom. Biblioteka Jagiellońska, rkps 5746, nr 5. Zob.: Władysław Ślesieński, *Konserwacja Ołtarza Mariackiego w XIX wieku w świetle znalezionej rękopisu*, „Ochrona Zabytków” 1967, t. 20, nr 2, s. 3–11.

⁷⁶ Ten i poniższe cytaty zaczerpnięto z: *Wykazu materiału drewnianego, potrzebnego do odnowienia wielkiego ołtarza w kościele archiprezb. N.P. Maryi w Krakowie i Wykazu roboty stolarskiej*, pióra Teofila Żebrowskiego oraz Feliksa Księżarskiego. Dokumenty z 15 czerwca 1866 roku w ABM, vol. VII, fasc. 6.

17

Rewersy skrzydeł ruchomych,
XIX/XX wiek. Fot. I. Krieger

Backs of the movable wings,
19th/20th century. Photo by
I. Krieger



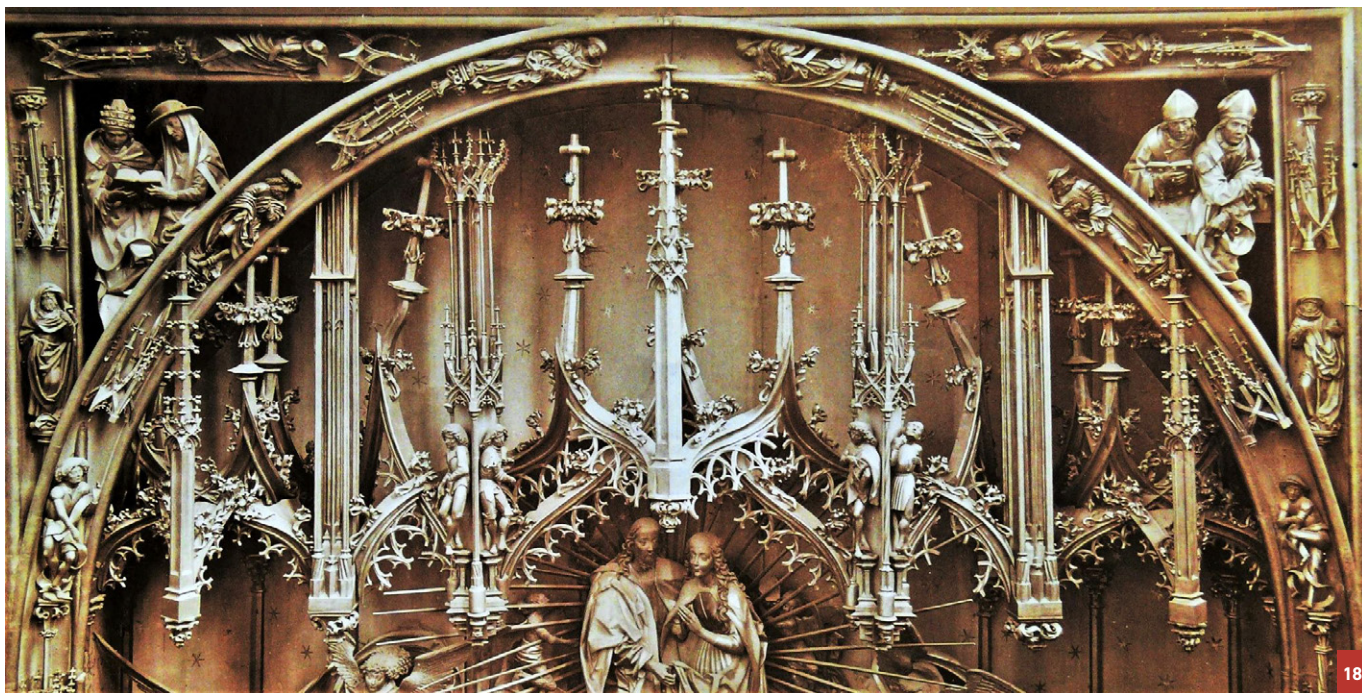
16

zatrzeć”. Ostatecznie również je wymieniono (il. 17). Z krawędzi szafy wycięte zostały też fragmenty drewna, w których były otwory, wywiercone w czasach Stwosza dla zamocowania zawiasów i zamka. Następnie owe ubytki „nadłożono drewnem dębowym”. Wymianie uległo opierzenie predelli (czyli pionowe deski rozpięte między sztorcami w XVIII stuleciu) oraz osiem dębowych żeber i dziewięć modrzewiowych desek pleców szafy. Ponieważ nie udało się pozyskać drewna modrzewiowego odpowiednich wymiarów, w jego miejsce wprowadzono „piękną tłustą sośninę”. Snycerskie elementy architektoniczne i ich ornamentacje były zgodnie z potrzebą klejone i uzupełniane. Ubytki odtwarzano, wzorując się na partiach zachowanych, a gdy takowych nie było, odstępowano w zasadzie od rekonstrukcji. Wyjątkiem było zwieńczenie, w którym wprowadzono nowe sterczyny nad baldachimami i szykowano rekonstrukcję jego górnych partii (zob. niżej). Zamontowano też nowe zawiasy, kotwy, okucia, ściągi sporządzone w warsztacie krakowskiego majstra Jana Kurnikowskiego⁷⁷.

W latach 1866–1869 w strukturze architektonicznej nastawy dokonano również, lub próbowano dokonać, szeregu przekształceń, sprzecznych nie tylko z dzisiejszymi, ale i z ówczesnymi zasadami konserwatorskimi⁷⁸. Przerobiony został gzyms nad korpusem, który sięgał pierwotnie od ściany do ściany. Łuszczkiewicz postanowił „obciągnąć nim tylko środkową szafę, tak jak jest na rysunku Essenweina [i] na chromolitografii Fajansa”, opublikowanej w 1862 roku (a wykonanej na podstawie

⁷⁷ Ślusarskie elementy z XV, XVII i końca XVIII wieku zaginęły.

⁷⁸ Podniósł to Walczy, op. cit., w różnych miejscach.



18 Baldachimy nad scenami Zaśnięcia i Wniebowzięcia Marii w stanie po roku 1869 – fragment. Fot. atelier I. Kriegera

Canopies over the scenes of *The Dormition* and *The Assumption of Our Lady* in its post-1869 state – details. Photo by the Atelier of I. Krieger

19 August Essenwein, rysunek rekonstrukcyjny ołtarza. 1864–1866, wg *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau*

August Essenwein, reconstruction drawing of the altarpiece, 1864–1866, according to *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau*

rysunku Karola Balickiego, †1859)⁷⁹. Autorytet niemieckiego uczonego miał w Krakowie, jak się wydaje, zasadnicze znaczenie. W latach, kiedy konserwowano ołtarz, wydał efektowną książkę o średniowiecznych zabytkach miasta, był też autorem licznych publikacji o sztuce i architekturze wieków średnich⁸⁰. Wspomniana przeróbka motywowana była względami estetycznymi: artystów i uczonych zaczęły razić relacje między nieco skośnie ustawionymi skrzydłami a gzymsem⁸¹ (il. 14, 16). W efekcie gzymś ten pocięto i zamontowano nad frontem i ścianami bocznymi szafy⁸² (il. 1, 2). Subiektywne poczucie smaku przeważało więc nad walorami zabytkowymi oryginalnego rozwiązania. Nastąpiło też „wzbogacenie” wielkiego baldachimu we wnętrzu szafy o pinakiel usytuowany na osi środkowej. Został on „wprowadzony za radą osobistą p. Łuszczkiewicza”⁸³

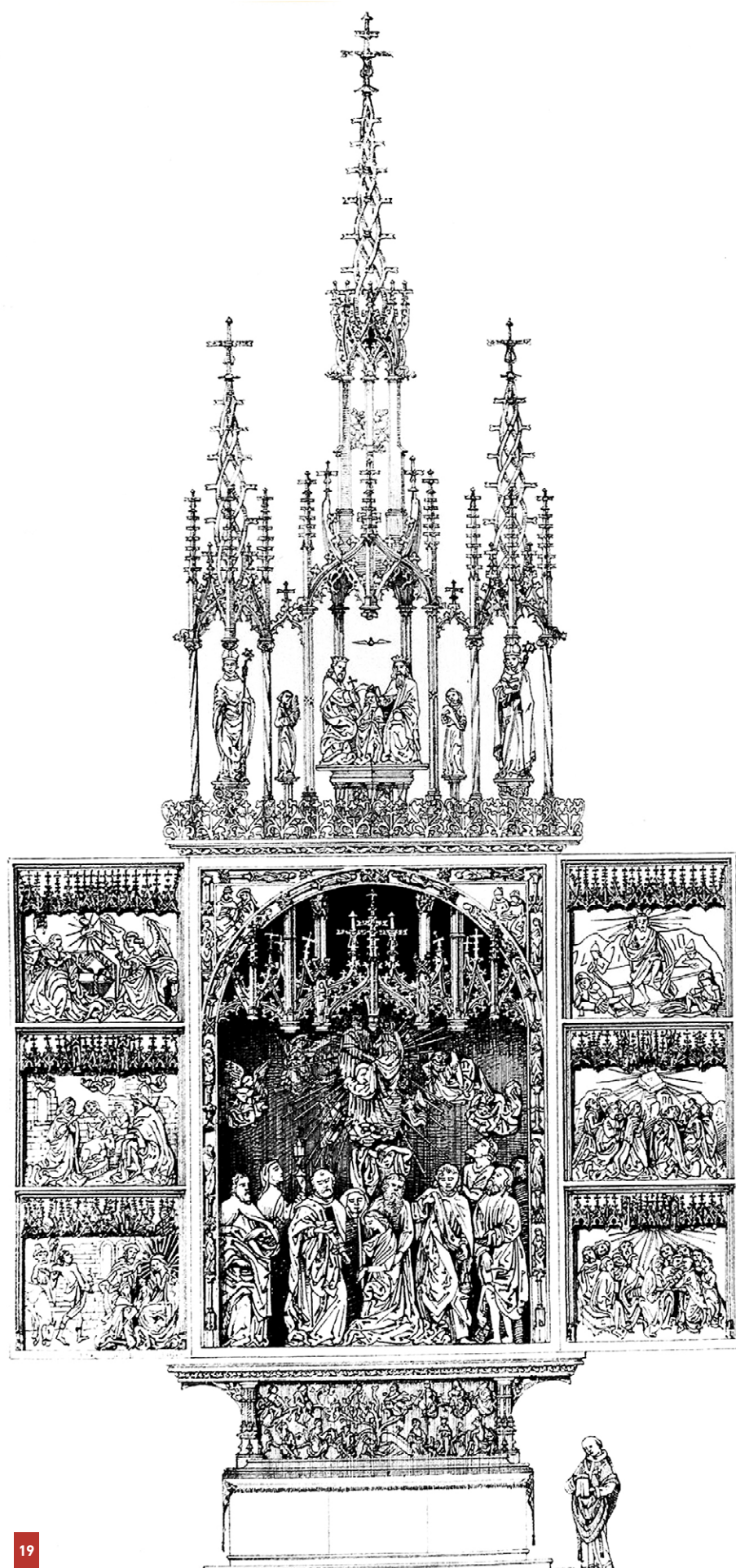
⁷⁹ Opinia Łuszczkiewicza w sprawie gzymśu nad szafą ołtarza z wnioskiem o zmianie jego układu w: ABM, vol. VII, fasc. 6. Malarz i fotograf warszawski Maksymilian Fajans wykonał chromolitografie przedstawiające fragmenty i całość ołtarza według akwarel Karola Lipińskiego i Ludwika Łepkowskiego; zamieszczono je w albumie *Wzory sztuki średniowiecznej...* Łepkowski zaś skorzystał z pomiarów ołtarza, jakie sporządził Stróżecki.

⁸⁰ August Essenwein, *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau*, Nürnberg 1867.

⁸¹ Należy przypomnieć, że u podstawy ołtarza gzymś obiega dolną część szafy ze wszystkich stron; jest to autorskie rozwiązanie Wita Stwosza.

⁸² W 1850 roku skrzydła ruchome zostały trwale unieruchomione, ze względu na zagrożenie statyczne. „Dysonans” ów rzucał się więc w oczy bez przerwy.

⁸³ *Drugie Sprawozdanie...*, s. 10.



(il. 10, 18). Wymusiło to usunięcie dwóch małych snycerskich baldachimów w kulminacji łuku wieńczącego szafę⁸⁴. Zamieniono również baldachimy w awersie skrzydła północnego, mianowicie w kwaterach „Boże Narodzenie” i „Pokłon Trzech Króli” – zapewne przez pomyłkę⁸⁵.

Najpoważniejsza zmiana dotyczyć miała zwieńczenia; chodzi o próbę rekonstrukcji jego górnych partii, mimo braku informacji na temat pierwotnego wyglądu całości. Pewne znaczenie jako wzorzec miał również w tym przypadku rysunkowy koncept Essenweina, opublikowany w 1867 roku⁸⁶ (il. 19). Oprócz tego wykonawca pinakla, snycerz Kazimierz Wakulski, otrzymał mało precyzyjną wskazówkę, by wzorować się na zwieńczeniu jednego z późnogotyckich ołtarzy w kościele św. Idziego w słowackim Bardejowie⁸⁷. W sierpniu 1868 roku, gdy prace snycerskie przy odtwarzanej górnej partii zwieńczenia ukończono, a roboty pozłotnicze jeszcze trwały, montaż nowej części wstrzymał c.k. konserwator budowli zabytkowych Popiel⁸⁸. W efekcie, aby jakoś rozwiązać sprawę zubożonego o górne piętra ażurowego zwieńczenia, w baldachimach pierwszej kondygnacji zainstalowano nowe pinakle i kwiatony, sporządzone – ogólnie rzecz ujmując – wedle koncepcji Stróżeckiego sprzed kilkunastu lat⁸⁹ (il. 10).

Wspomniane wyżej przemiany architektonicznej struktury retabulum były omawiane w XX-wiecznej literaturze naukowej; ich efekty częściowo usunięto, częściowo zaś pozostawiono. Trzy inne poważne przekształcenia nie zostały jak dotąd dostrzeżone.

Po pierwsze, wedle relacji Brzostowskiego, snycerza i znawcy ołtarzownictwa późnogotyckiego, przekazanej przez Andrzeja Ziemięckiego, usunięte zostały ozdobne elementy z gotyckiej predelli, współtworzące jej „monstrancyjną” formę⁹⁰.

Po drugie, w 1866 roku powstały nowe ramy skrzydeł, przy czym w awersach skrzydeł ruchomych zubożono i zmieniono formę wewnętrznych obramowań kwater odsłony świątecznej. Pierwotnie miały one bowiem dwuplanową strukturę⁹¹ (il. 14, 21, 22). „Zewnętrzne obramowanie” łączyło w jedną całość trzy kwatery obu tych skrzydeł. Tworzyły je cylindryczne laskowania

⁸⁴ Działania tego rodzaju zdarzały się w epoce historyzmu i później. Np. podczas restauracji wnętrza kościoła Mariackiego w latach 1890–1891 skuto część żeber sklepień w prezbiterium. Sklepienia gwiazdziste uznano bowiem za „niemieckie”. Na tej absurdalnej podstawie dokonano ich pożałowania godnej korekty, prezentowanej jako „polonizacja” sklepienia. W niektórych oknach bazyliki, nie posiadających pierwotnie laskowań i maswerków, instalowano maswerki neogotyckie. Jeszcze w 1927 roku północne przypory prezbiterium ozdobiono pinaklami (kopiami istniejących po stronie południowej). Pierwotnie ich tam nie było.

⁸⁵ W. Walanus, op. cit., s. 182, przyp. 15. Pierwotny układ przywrócono dopiero w czasie konserwacji z lat 2015–2020.

⁸⁶ Ta *quasi* rekonstrukcja pierwotnego wyglądu retabulum opracowana została zapewne między rokiem 1864, kiedy to Essenwein pracował w Grazu jako profesor tamtejszej Politechniki, a marcem 1866, gdy sygnował wstęp do swej ukończonej już książki.

⁸⁷ Kwestię rekonstrukcji zwieńczenia przedstawia Ł. Walczy, op. cit., s. 75 i n.

⁸⁸ Towarzystwo temu gorące spory w łonie komitetu i polemika prasowa. Józef Ignacy Kraszewski (ps. Boleśławita), piszący w „Dzienniku Poznańskim”, pytał ironicznie: „Cóż powiedzą niemieccy znawcy, co z (...) poszanowaniem jak Essenwein oglądali ołtarz maryacki, znajdując go z taką szlafmycą na głowie (...)”.

⁸⁹ *Trzecie Sprawozdanie Komitetu Parafialnego Kościoła N. Maryi Panny o restauracji Ołtarza Wielkiego, dzieła Wita Stwosza*, Kraków 1870.

⁹⁰ W 1937 roku Andrzej Ziemięcki (1881–1963), przedwojenny dyplomata, autor prozy fantastyczno-naukowej i dziennikarz, zwrócił się do proboszcza Józefa Kulinowskiego z ofertą. Donosił on, że w zbiorach odziedziczonych przezeń po stryju, Teodorze Ziemięckim (1845–1916), archeologu i muzeologu, zachował się fragment snycerski z napisem: „Ornament winklowy z prawej strony od spodu Ołtarza Wielkiego w kościele Panny Marii roboty Wita Stwosza z XV wieku. Przy restauracji ołtarza w r. 1868 winkiel ten odjęto tak z jednej jak i z drugiej strony i zastąpiono obecnie cały spód ołtarza deskami, na czym ołtarz utracił rysunek monstrancyjny. Winkiel ten nabyłem od rzeźbiarza ś.p. Franciszka Malinkiewicza [sic!], który miał udział w restauracji kościoła. Józef Korwin Brzostowski, Kraków 7/6 1869”. ABM, vol. CXXXVII. Ten fragment Andrzej Ziemięcki chciał wymienić na trzypokojowe mieszkanie w Krakowie (do transakcji nie doszło). Wiadomość o zabranii przez snycerza i sprzedaniu rzeźbiarzowi w 1869 roku drobnej części ołtarza brzmi prawdopodobnie. W roku 1868 bowiem Franciszek Molinkiewicz opisywał, a później odnawiał rzeźby predelli. Rozpoznanie przez Brzostowskiego „monstrancyjnej” struktury retabulum i ażurów w predelli ma również pewne cechy prawdopodobieństwa.

⁹¹ Widać to na zdjęciach z 1860 roku.



20

Ludwik Łepkowski, Ołtarz Mariacki; gwasz na kartonie, 1866, w Muzeum Narodowym w Warszawie

Ludwik Łepkowski, St Mary's Altarpiece; gouache on cardboard, 1866. National Museum in Warsaw

z bazami w dolnych kwaterach i głowicami w górnych, które znajdowały się na poziomie nasady snycerskiej ornamentacji nad scenami. Krzyżowały się z nimi cylindryczne laskowania poziome, zlokalizowane w górze każdej z kwater w odślonie świątecznej. Z kolei wewnętrzne służki, tworzące drugi (wewnętrzny) element struktury, były cieńsze, nie miały baz, a mniejsze kapitele znajdowały się w dwóch dolnych kwaterach. Dwuelementowa, zhierarchizowana struktura obramowań odśloni świątecznej reprezentowała formę i logikę XV-wiecznej architektury⁹². W latach 60. XIX wieku zaprojektowano nowe profilowania bez analizy oryginału. Redukcji uległy istotne elementy. Wspomniana logika gotyckiej artykulacji została unicestwiona, a pierwotna forma zafałszowana⁹³.

Trzecia nie dostrzeżona zmiana dotyczy lokalizacji zwieńczenia. Otóż w 1866 roku jego kondygnację dolną posadowiono niżej niż była pierwotnie⁹⁴. Wskazują na to i źródła pisane i przekazy ikonograficzne (il. 12, 13). Otóż w tekstach z połowy XIX wieku czytamy, że trzy baldachimy „stoją na gzymse”. Trzeba przyjąć, że ich podstawa była na poziomie wierzchu gzymesu, a nie wierzchu szafy, nad którą gzymes ów wystawał i wystaje na ok. 28–29 cm (il. 23). Z kolei na rysunku Cerchy powstałym w 1854 roku, ukazującym ujęty ortogonalnie widok retabulum od frontu, na chromolitografii Fajansa i na obrazie Ludwika Łepkowskiego z 1866 roku nad gzymsem widać dolne części podstaw figur, piedestału pod grupą środkową oraz trapezoidalnych wzmocnień baz kolumn (obecnie ukrytych za gzymsem). Należy więc przyjąć, że w czasie projektowania retabulum przewidziano i rzeczywiście ułożono na wierzchu szafy jakąś platformę, może w formie poziomego rusztu z belek. To na niej Stwosz ustawił zwieńczenie. Platforma ta była schowana za gzymsem; nie można jej było zobaczyć ani z dołu, ani przy obserwacji z tej samej wysokości (np. z rusztowań). Wyższe posadowienie kolumn i podstaw figur uwzględniały wspomniane inwentaryzacje, znane z oryginałów lub różnorodnych reprodukcji. Ponieważ zakrywała ona wierzch szafy, nie ma na nim poważniejszych zniszczeń, graffiti oraz średniowiecznych śladów montażu kolumnowej struktury i podstaw figur. Platformę usunięto w 1866 roku i wówczas też ustawiono zwieńczenie niżej – bezpośrednio na wierzchu szafy.

W latach 1866–1871 nastąpiło całościowe odnowienie polichromii i złocień retabulum. Przed rozpoczęciem prac nikt nie miał pojęcia, że pod malaturą z 1795 roku zachowała się warstwa XVII-wieczna, a pod nią pierwotna, z lat 1477–1489. Polichromia z końca XVIII stulecia, funkcjonująca w połowie wieku XIX, od dawna nie istnieje. O jej kolorystyce informują mało precyzyjne, ale potwierdzające się wzajemnie przekazy: obraz olejny Gryglewskiego i gwasz Łepkowskiego z 1866 roku, rejestrujące *grosso modo* kolorystykę partii architektonicznej (il. 14, 20). Ciemnobłękitne były ramy skrzydeł, oba blaty, obramowanie i wnętrze szafy, tło „Drzewa Jessego” w predelli, tła liściastych fryzów w obramowaniu i gzymсах szafy, złoczone zaś służki, listwy, profile i grzbiety w awersach skrzydeł ruchomych, liście fryzów dolnego i górnego oraz ornamentacje nad scenami. Był to efekt prac malarskich przeprowadzonych w roku 1795. Można przypuścić, że u schyłku XVIII wieku powtórzono, za pośrednictwem malatury XVII-wiecznej, kolorystykę z lat 1477–1489, którą znamy częściowo z relikwów pozostałych na wewnętrznych ścianach szafy⁹⁵. Malatura, kładziona w 1867 roku zarówno na starych, jak i wymienionych partiach architektonicznych, operowała zbliżonym zestawem kolorów, przy czym odmienna była surowa, szafirowa tonacja błękitów, jak i sposób wykończenia złocień⁹⁶ (il. 24). Malarze Antoni i Aleksander Krywultowie wykorzystywali z oszczędności tańszą sztuczną ultramarynę, a złocenia wykańczali częściowo „na mat”⁹⁷.

⁹² W XVI stuleciu nastąpił schyłek tego rodzaju artykulacji, co pokazują np. retabula Riemenschneidera czy Ołtarz Bamberski Stwosza.

⁹³ Za „stolarszczyznę” odpowiedzialny był Książarski, który w 1867 roku „przyrządził tabulatury i gzymsovanie skrzydeł ruchomych” – czyli krótko mówiąc, zaprojektował je. Zob.: *Drugie Sprawozdanie...*, z 28–29 maja 1868 roku, s. 5.

⁹⁴ Na to samo wskazywały obserwacje konserwatorów. Zob. przyp. 1.

⁹⁵ Odkrycia dokonano podczas konserwacji w latach 1932–1933.

⁹⁶ Znamy ją dzięki relikwom w partii skrzydeł i w podniebiach baldachimów zwieńczenia.

⁹⁷ Robotę Krywulta odebrano 19 listopada 1867 roku. Zob. dokument w ABM, vol. VII, fasc. 6. Naturalna ultramaryna była ośmiokrotnie droższa od sztucznej. Złocenia wykańczane „na połysk” były droższe od tych robionych na mat, ze względu na większy nakład pracy.

21

Awers skrzydła północnego; widoczna pierwotna artykulacja architektoniczna kwater. 1860. Fot. W. Rzewuski

Front of the north wing; with the original architectural articulation of the fields visible, 1860. Photo by W. Rzewuski

22

Awers skrzydła północnego; obecna artykulacja kwater. 2021. Fot. autor

Front of the north wing; present articulation of the fields, 2021. Photo by the author.



W 1869 roku eksperci Komitetu napisali, że „co się odnosi do malowań farbą ultramaryną ram i tła i [równocześnie] innym kolorem, to jest dobrze zrobione (...) restauracja szczęśliwie wypadła, to jest, że pomimo złoczeń nowych nie zatraciła charakteru starożytności”⁹⁸. Plecy szafy pokryto dwukrotnie minią. Poprzedzające malowanie oględziny ujawniły, że rewersy figur i deski pleców szafy miniowane były również wcześniej⁹⁹.

W latach 1866–1871 wymieniono elementy ślusarskie retabulum: zawiasy, okucia, kotwy, „haczyki”, śruby do drewna i mechanizm do blokowania skrzydeł ruchomych po zamknięciu¹⁰⁰. Wszystko to wykonał rzemieślniczy warsztat Kurnikowskiego¹⁰¹. Część tych wyrobów zachowała się, a na niektórych można zobaczyć wrytą datę 1867. Zdecydowano się też na podparcie od frontu narożników większego blatu za pomocą dwóch żeliwnych kolumn wykonanych w fabryce Zieleniewskiego. Ich ruchome głowy miały umożliwić korygowanie górnego blatu, który miał

⁹⁸ ABM, vol. VII, fasc. 6. Zob. dokument z 15 listopada 1869 roku. Są też inne współczesne opinie podobnej treści. Jednak następne pokolenia artystów, historyków sztuki i konserwatorów uznały ją za słuszną.

⁹⁹ Nie udało mi się stwierdzić, czy ta minia kładziona była za czasów Stwosza (czego nie sposób wykluczyć), czy dopiero w połowie XVII lub w końcu XVIII stulecia.

¹⁰⁰ Pozostała tylko XV-wieczna pozioma sztaba osadzona w świetle okna na osi prezbiterium.

¹⁰¹ Odrzucono ofertę fabryki Zieleniewskiego, choć była tańsza. Chodziło o zastosowanie rzemieślniczego trybu działania, analogicznego do średniowiecznego.



23

Maksymilian Cercha, ołtarz otwarty w 1854 roku – zwieńczenie; widoczne posadowienie struktury zwieńczenia na wysokości wierzchu gzymsu. Rysunek w Archiwum Narodowym w Krakowie, sygn. 29/1548/290. Reprod. i oprac. graficzne autor

Maksymilian Cercha, open altarpiece in 1854 – finial; visible foundations of the finial, on the level of the top of the cornice. Drawing in the National Archives in Kraków, ref. 29/1548/290. Reprod. and graphic compil. by the author

24

Fragment baldachimu zwieńczenia; widoczne niżej błękity z lat 1866–1869 i wyżej z lat 1932–1933. 2016. Fot. autor

Part of the finial's canopy; visible below it are the different shades of blue dating from 1866–1869 and above them, those from 1932–1933, 2016. Photo by the author

tendencję do wyginania się (il. 6). W r. 1868 roku swoją pracę rozpoczął krakowski rysownik Andrzej Dudrak (1835–1873). Oprócz sporządzenia dokumentacji większości rzeźb i płaskorzeźb pomierzył on i narysował wiele elementów architektonicznych¹⁰² (il. 25). Jego rysunki charakteryzują się wielką precyzją, niestety, rysownik nie wyróżniał w żaden sposób elementów oryginalnych od rekonstrukcji. Dudrak mógł dysponować inwentaryzacjami architektonicznymi inżynierów Stróżeckiego lub Brudzińskiego i Pileckiego¹⁰³.

¹⁰² Te wysiłki miało uwieńczyć wydanie albumu przedstawiającego cały ołtarz i liczne jego fragmenty, do czego jednak nigdy nie doszło.

¹⁰³ W zbiorze jego prac zachowały się dwa anonimowe rysunki inwentaryzacyjne, wykonane zapewne przez Brudzińskiego i Pileckiego.



Od 1871 roku korpus ołtarza podpira kolejny drewniany parawan. Prezentuje on formy neogotyckie, jest malowany na czarno, nie ma złocień (il. 6). Nie wiadomo, kiedy dokładnie i na czyje zlecenie powstał¹⁰⁴. Brak o nim informacji w obszernym zbiorze dokumentów dotyczących restauracji z lat 1866–1871. Nie widać go na zdjęciach warszawskiego fotografa Karola Beyera, wykonanych tuż po ukończeniu tych prac¹⁰⁵. Parawan ten istnieje do dziś: jak widać, ujawniona w erze nowożytnej potrzeba optycznej podbudowy korpusu późnogotyckiego ołtarza okazała się nader trwała.

Konserwacja w latach 1932–1933

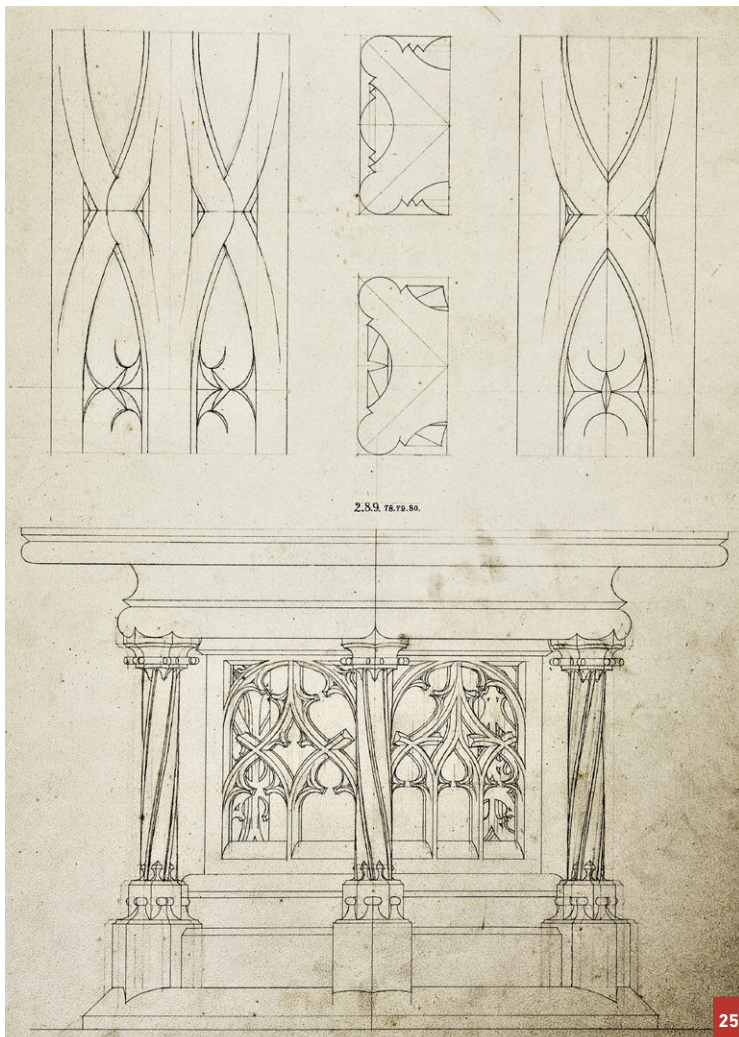
Konieczność likwidacji niektórych skutków restauracji z lat 1866–1871 uświadamiano sobie stopniowo. Konkretnie wnioski zostały sformułowane jeszcze przed wybuchem I wojny światowej, a dyskusja na ten temat trwała w latach międzywojennych. Historyk sztuki Tadeusz Szydłowski (1883–1942) podjął badania dla ustalenia pierwotnego wyglądu nastawy i opisanie zmian, jakie w niej nastąpiły w ciągu wieków¹⁰⁶. Niewiele uwagi poświęcił on konstrukcji i architekturze ołtarza, pominął też szereg bezsensownych zmian z lat 1866–1871¹⁰⁷. Szydłowski nie zauważył

¹⁰⁴ Zapewne była to inicjatywa proboszcza, który wprowadził ją „bez żadnego trybu”, nie pytając urzędowych konserwatorów o zgodę.

¹⁰⁵ O fotografiach ołtarza Stwosza: Anna Bednarek, *Historia jednego albumu. „Pomniki Krakowa. Sztuka i starożytność = Monumenta antiquae artis Cracoviensia” Karola Beyera i Melecjusza Dutkiewicza*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, 2018, t. 16, s. 88–90.

¹⁰⁶ T. Szydłowski, *Über die Restaurierung...*; idem, *O Wita Stwosza Ołtarzu Mariackim...*

¹⁰⁷ *Vide*: praca Szydłowskiego, *O Wita Stwosza Ołtarzu Mariackim...*, s. 14, gdzie napisał on, niezgodnie z prawdą, że w latach 1866–1871 „odrobiono według dawnego przekroju owe ramki wewnętrzne, które są wprawione między główne ramy skrzydeł”.



25

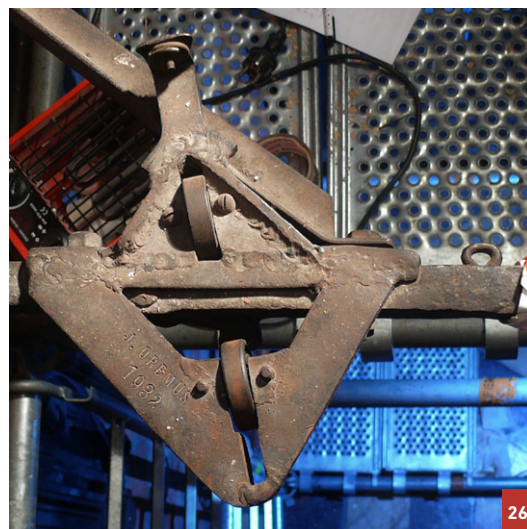
Andrzej Dudrak, rysunek inwentaryzacyjny podstawy pod grupę Koronacji Marii, 1868, w Muzeum Narodowym w Krakowie, sygn. 03-r.a.-016910#001

Andrzej Dudrak, inventory drawing of the base for the group depicting the *Coronation of Mary*, 1868, in the National Museum in Kraków, no. 03-r.a.-016910#001

19

Konsola z 1932 roku podpierająca północne skrzydło ruchome. 2017. Fot. autor

Console dating from 1932 supporting the north movable wing, 2017. Photo by the author



zmiany poziomego posadowienia zwieńczenia, przeróbek profilowań kwater w skrzydłach (il. 16, 21), nie odniósł się też do nowych żeliwnych podpór szafy i pseudogotyckiego parawanu (il. 23, 13). Sformułował natomiast zaskakującą opinię, iż w ołtarzu Stwosza: „nie ma żadnego ujęcia płaskorzeźb w jakąś silniejszą dekoracyjno-architektoniczną ramę” [zauważalna jest zaś] „beztroska o jakąkolwiek strukturę organizmu, nadającego się tak wybitnie jak ołtarz do architektonicznego traktowania”¹⁰⁸. Napisał ponadto, że szafa i zwieńczenie nie są powiązane ze sobą kompozycyjnie oraz że projektant architektury nastawy i autor rzeźb to dwie różne osoby.

Jeśli chodzi o strukturę architektoniczną retabulum, to osiągnięciem prac, przeprowadzonych w latach 1932–1933 było usunięcie pinakla na osi baldachimów w szafie (il. 18). Naprawiono też gzyms z fryzem liściastym obiegający jej wierzch, nie przywracając mu jednak pierwotnego układu, oraz skorygowano lokalizację baldachimów nad scenami Boże Narodzenie i Pokłon Trzech Króli, które zostały zamienione w czasie konserwacji z lat 1866–1871. Istotne znaczenie miało odkrycie relikwów pierwotnej malatury ścian szafy w jej wnętrzu i opracowanie na tej podstawie właściwej tonacji błękitu, harmonizującego z odsłoniętą wówczas w znacznym stopniu XV-wieczną polichromią snycerki¹⁰⁹. Wypolerowane zostały partie złocień, które z powodu oszczędności sześćdziesiąt kilka lat wcześniej wykończone były „na mat”. Nastąpiła kolejna wymiana zawiasów skrzydeł ruchomych, ich okuć, wsporników pod ruchome skrzydła i części ankrów¹¹⁰ (il. 26).

¹⁰⁸ Ibidem, s. 21.

¹⁰⁹ Zajęli się tym malarz Józef Mehoffer oraz konserwatorzy Wiesław Zarzycki i Tadeusz Rudkowski.

¹¹⁰ ABM, vol. VII, fasc. 6. Wykonała je krakowska firma Jana Oremusa.

Wojenne i powojenne dzieje konstrukcji

Rosnące zagrożenie wojną zaniepokoiło w początkach 1939 roku krakowskie władze świeckie i kościelne; na porządku dnia stanęła kwestia zabezpieczenia retabulum Wita Stwosza¹¹¹. W czerwcu tego roku proboszcz Józef Kulinowski, prof. Szydłowski i dr Karol Estreicher (mł.) zdecydowali o wyjęciu figur i płaskorzeźb z ich miejsc i ich wywiezieniu w celu ukrycia. Konstrukcja i struktura architektoniczna retabulum okazały się znów mniej ważne od rzeźb, przy czym trzeba przyznać, że w ówczesnej sytuacji był to racjonalny wybór. Ogołocona struktura została *in situ*, a rzeźby popłynęły barkami do Sandomierza; Niemcy znaleźli je wkrótce i wywieźli do Berlina, a stamtąd do Norymbergi. W marcu 1940 roku niemieccy specjaliści rozebrali konstrukcję retabulum oraz drewniane i metalowe elementy. Wszystko to okupant wysłał koleją do Norymbergi¹¹² (il. 21). Struktura retabulum przetrwała wojnę w salach zamku w Wiesenthau koło Forchheim.

Wiosną 1945 roku Ołtarz Mariacki został odnaleziony w Norymberdze, m.in. dzięki wysiłkom Karola Estreichera, a następnie oddany Polsce przez dowództwo wojsk amerykańskich¹¹³. W początkach maja 1946 roku znalazł się on w Krakowie, gdzie podjęto badania i prace konserwatorskie, które dotyczyły również omawianych tu elementów całości¹¹⁴. W październiku 1948 roku ukończona została naprawa i zabezpieczanie struktury ołtarza. Zachowane jeszcze pozostałości XIX-wiecznych złocen „na mat” w partii fryzu u podstawy szafy usunięto, zastąpiło je złoto płatkowe opracowane „na połysk”. W listopadzie komisja rozważała wprowadzenie stalowej ramy, wzmacniającej drewnianą strukturę szafy, oraz zamontowanie trójkątnych wzmocnień stalowych w jej wnętrzu¹¹⁵. Sugerowano też analogiczne wzmocnienie konstrukcji nośnej predelli. Szafa zaś miała być kotwiona do murów prezbiterium. Pomysłem tym sprzeciwił się architekt, prof. Adam Mściwujewski, i zostały one odrzucone. W protokołach posiedzeń Komisji ds. konserwacji ołtarza czytamy, „że szafa (...) została w dniu 2. V. br. bez uszkodzeń przeniesiona do kościoła i tam jest montowana”. Roboty te trwały do 24 września 1948 roku. Następnie przez blisko siedem lat ogołocona predella i pusta szafa stały na swym miejscu, przypominając ludności Krakowa i Polski retabulum, którego rzeźby były eksponowane na wystawie w salach Zamku Królewskiego na Wawelu. Okazało się, że władze komunistyczne nie miały zamiaru ich oddawać¹¹⁶. Zwrot partii snycerskich i reintegracja zabytku nastąpiły dopiero w roku 1957.

Od tego czasu Ołtarz Mariacki znajduje się znów na swym pierwotnym miejscu. Prace konserwatorskie z lat 1982–1983, 1999 i 2015–2020 nie zmieniły jego struktury technicznej i formy architektonicznej. Przeprowadzano przeglądy konstrukcji i wzmocnienie niektórych elementów. Podczas ostatniej konserwacji dokonano też korekt estetycznych struktury architektonicznej: ciemny błękit oraz złocenia szafy i skrzydeł zostały uzupełnione o akcenty cynobru, którego drobne pozostałości znaleziono w oryginalnej partii wielkiej skrzyni. W latach 2015–2020 dyskutowane były ponownie zagadnienia związane z funkcjonowaniem w ołtarzu niektórych dziewiętnastowiecznych przekształceń. Postanowiono je w większości zachować, ponieważ są świadectwami dziejów retabulum i historii jego konserwacji.

¹¹¹ Zagadnienia poniższe omawiam na podstawie: Stanisław Waltoś, *Grabież ołtarza Wita Stwosza*, Warszawa 2015 oraz Agata Wolska, *Zagrabiony – odzyskany. Historia powrotu ołtarza Wita Stwosza do Krakowa*, Kraków 2019.

¹¹² W prezbiterium kościoła ustawiony został tryptyk Matki Boskiej Bolesnej, ściągnięty z katedry.

¹¹³ A. Wolska, op. cit., s. 127 i n.

¹¹⁴ Protokół z drugiego posiedzenia Komisji d.s. Konserwacji Ołtarza Mariackiego 15 czerwca 1946. ABM, vol. CXCIV,teczka: „Ołtarz – protokoły”.

¹¹⁵ Ł. Walczy, op. cit., s. 184–186. Nie była to idea zupełnie nowa: już w latach 60. XIX wieku rozważano „opasanie [skrzydeł] cienkimi szynami żelaznymi, tudzież założenie trwalszych jak dzisiejsze narożników żelaznych, a nadto po jednej zawiasie od góry”. ABM, vol. CCLXXIX, pod datą 26 stycznia 1860 roku.

¹¹⁶ Łukasz Walczy, „Aresztowanie” ołtarza Wita Stwosza. *Wystawa na Wawelu 1949–1957*, „Ochrona Zabytków” 1992, t. 45, nr 4, s. 289 i n.; P. Pencakowski, „Co czas ochronił...”, s. 52.



27

Wnętrze kościoła N.P. Marii w Krakowie w czasach okupacji hitlerowskiej; w miejscu ołtarza Wita Stwosza stoi retabulum Matki Boskiej Bolesnej przywiezione z Wawelu. 1940–1944. Fot. S. Kolowca

Interior of the St Mary's Church in Kraków during the Nazi occupation; in place of the altar of Veit Stoss is a retable of Our Lady of Sorrows brought from the Wawel, 1940–1944. Photo by S. Kolowca

Zakończenie

Przed ponad 540 laty wybrany został odpowiedni typ nastawy, dostosowany do strzelistego wnętrza prezbiterium świątyni, jak również do prezentacji złożonej treści. Elementy składowe architektury retabulum zestawiono i skoordynowano na zasadzie logiki, hierarchii oraz symetrii. Ta jednorodna całość pomyślana była jako odrealniona, niebiańska struktura, ukazująca dzieje Odkupienia rodzaju ludzkiego przez osoby Chrystusa i Marii, współdziałających w tym dziele. W świetle przeprowadzonych badań jaśniej rysuje się logika późnogotyckiej formy, struktury technicznej i architektury retabulum, w której odzwierciedlają się architektoniczne kompetencje Wita Stwosza.

Udało się odtworzyć i zinterpretować intencje oraz działania osób związanych w różnych okresach z opieką nad retabulum, zaangażowanych w jego kolejne odnowienia, restauracje i konserwacje. Opisane zostały skutki, jakie powodowała niewiedza, lekceważenie całościowej późnogotyckiej koncepcji, ocenianie retabulum wedle estetycznych kryteriów i artystycznych upodobań późniejszych epok oraz niewłaściwy stosunek do jego architektonicznej i technicznej komponenty. Więcej też wiemy o „poprawianiach”, „przerabianiach” i „uzupełnianiach” późnogotyckiej formy i o tym, co po nich do dziś pozostało. Należy do nich, dodany zapewne w XVIII stuleciu, wąski czarny piedestał, spoczywający na dolnym blacie predelli. Zapewne od 1795 roku brakuje górnych kondygnacji zwieńczenia, a od 1867 roku jego zachowana kondygnacja dolna stoi bezpośrednio na wierzchu szafy, czyli niżej niż pierwotnie. Dodane w latach 60. sterczyny zdobiące trzy baldachimy zwieńczenia są rozwiązane zgodnie z koncepcją z połowy stulecia XIX. Od 1867 roku gzyms z liściastym fryzem, pierwotnie sięgający od północnej do południowej ściany prezbiterium, otacza front i boki wierzchu szafy. W tym samym czasie przekształcone zostały profilowania awersów skrzydeł ruchomych, co zniweczyło ich klarowną logikę architektoniczną. Wymianie, z zachowaniem pierwotnej formy, uległa techniczna podstawa korpusu, tj. blaty i sztorce oraz żebrowania i deskowanie pleców szafy. Wyszły na jaw przesłanki mogące wskazywać, że zlikwidowano wówczas ażur predelli (uprzednio zasłoniętej przez nowożytny parawan). Okucia, zawiasy i kotwy żelazne pochodzą w większości z wieków XIX i XX (są też niezbędne uzupełnienia z 2. dekady stulecia XXI). Pod korpusem nastawy nadal stoi malowany na czarno, pseudogotycki parawan, „następca” parawanu barokowego. Flankują go żeliwne kolumny, odlane półtora wieku temu, za czasów Łuszczkiewicza i Matejki w celu wzmocnienia konstrukcji. Wydaje się, że dalsze istnienie wspomnianych wyżej elementów wprowadzonych w latach 60. XIX wieku, które w czasie konserwacji z lat 2025–2020 zdecydowano się zachować ze względu na bezpieczeństwo statyczne ołtarza i walor świadectwa jego konserwatorskich dziejów, będzie nadal przedmiotem fachowych dyskusji.

Ołtarz Mariacki Wita Stwosza przetrwał szczęśliwie zagrożenia, jakie towarzyszyły jego istnieniu przez kilka wieków. Po konserwacji przeprowadzonej w latach 2015–2020 ów „świadek stary pomyślności i nieszczęść Krakowa (...), który miał runąć pod ciężarem lat i przygód, staje przed nami na nowo, utrwalony i wzmocniony na walkę z czasem, nieubłaganym niszczycielem dzieł ludzkich”¹¹⁷ (il. 28). Słowa te, zawarte w *Trzecim Sprawozdaniu Komitetu Parafialnego*, mówiącym o restauracji ukończonej w 1871 roku, mają walor aktualny i stosują się do efektów ostatnich prac konserwatorskich, które zrelacjonował prof. Jarosław Adamowicz, jak również do przyszłych działań. Niezmienna bowiem pozostaje konieczność troski o ten zabytek¹¹⁸. Odnosić się ona powinna zwłaszcza do konstrukcji technicznej i struktury architektonicznej ołtarza, tych notorycznie niedocenianych elementów składowych najwspanialszego dzieła gotyckiej sztuki w naszym kraju.

¹¹⁷ *Trzecie Sprawozdanie...*, s. 3.

¹¹⁸ Troska ta powinna się przejawiać również w podejściu do skutków przekształceń z lat minionych. Czy i w jakim zakresie sensowne byłoby ich odwrócenie, będzie nadal przedmiotem fachowych dyskusji i polemik. Pojawią się w nich znów żeliwne kolumny podpierające szafę, czarny parawan pod nastawą, ażurowa forma predelli, lokalizacja zwieńczenia, układ gzymsu czy artykulacja architektoniczna skrzydeł ołtarza otwartego. Walor świadectwa tych XIX-wiecznych elementów i wymogi bezpieczeństwa statycznego będą przeciwstawiane tendencji do przywrócenia oryginalnych form późnogotyckich, zarejestrowanych w przekazach ikonograficznych.

Dr hab. Paweł Pencakowski

Profesor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Studiował historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim w latach 1969–1974, następnie zaczął pracę w Instytucie Historii Architektury i Konserwacji Zabytków Politechniki Krakowskiej (1974–1993). Od roku 1991 jest zatrudniony na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP. Wykładał też na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II, Uniwersytecie Jagiellońskim, w Dominikańskim Studium Filozofii i Teologii. Jest autorem opracowań z dziejów sztuki w Polsce oraz historii konserwacji zabytków. Zajmował się dziełami Wita Stwosza (Ołtarz Mariacki, Krucyfiks kamienny), gotycką architekturą Krakowa, zakonu franciszkańskiego w Małopolsce, średniowiecznymi i nowożytnymi budowlami sakralnymi, retablami, krucyfikami, ołtarzami, rzeźbami, malowidłami, jak też cmentarzami wojennymi z lat 1914–1918 w Galicji i recepcją dzieł dawnej sztuki w diecezji krakowskiej w epoce kontrreformacji (rozprawa habilitacyjna z 2008 roku).

Paweł Pencakowski, PhD

Professor at the Academy of Fine Arts in Kraków. He studied art history at the Jagiellonian University in 1969–1974, then started work at the Institute of the History of Architecture and Conservation of Monuments at the Kraków University of Technology (1974–1993). Since 1991 he has been employed at the Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art of the Academy of Fine Arts. He has also lectured at the Pontifical University of John Paul II, the Jagiellonian University, and the Dominican School of Philosophy and Theology. He is the author of studies on the history of art in Poland and the history of monument conservation. He has dealt with works by Veit Stoss (St Mary's altar, the Stone Crucifix), the Gothic architecture of Kraków, the Franciscan Order in the Małopolska region, medieval and modern sacred buildings, retables, crucifixes, altars, sculptures, paintings, as well as war cemeteries from the years 1914–1918 in Galicia and the reception of works of ancient art in the Diocese of Kraków in the Counter-Reformation era (habilitation thesis in 2008).

Bibliografia**Prace wydane drukiem**

Adamowicz Jarosław, *Ołtarz Wita Stwosza. Efekt zakończonych prac badawczych i konserwatorskich prowadzonych w latach 2015–2021*, „Rocznik Krakowski” 2021, t. 87, s. 9–37.

Adamowicz Jarosław, *Program badawczo-konserwatorski wielkiego ołtarza Wita Stwosza w bazylice mariackiej w Krakowie realizowany w latach 2015–2020/21 w kontekście jego historii konserwacji*, [w:] *Studia jubileuszowe. 70 lat Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie*, red. Małgorzata Nowalińska, Kraków 2020, s. 247–263.

Baxandall Michael, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven 1980.

Bednarek Anna, Walanus Wojciech, „*Rzecz to zapewne niełatwa, gdzie mało światła słonecznego, a pełno zawsze pobożnych*”. *O najstarszych fotografiach ołtarza mariackiego Wita Stwosza*, [w:] *Jako serce pośrodku ciała... Kultura artystyczna kościoła Mariackiego w Krakowie*, red. Marek Walczak, Agata Wolska, Kraków 2020–2021, s. 437–448.

Cerchowie Maksymilian i Stanisław, Kopera Feliks, *Pomniki Krakowa*, t. 1, Kraków 1904.

Cracovia artificum 1300–1500, wyd. Jan Ptaśnik, Kraków 1917, nr 1028.

Dettloff Szczęśny, *Wit Stosz*, Wrocław 1961.

Dobosz Piotr, Gaczoł Andrzej, *80-ta rocznica utworzenia Krajowego Urzędu Konserwatorskiego w Krakowie*, „Ochrona Zabytków” 1994, t. 47, nr 3–4, s. 323–346.

Ergetowski Ryszard, *Podróże naukowe Jana Stróżeckiego z lat 1851–1855 w świetle dokumentów*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 1975, t. 20, nr 3–4, s. 491–514.

Essenwein August, *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau*, Nürnberg 1867.

Frycz Jerzy, *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795–1918*, Warszawa 1975.

Grabowski Ambroży, *Kraków i jego okolice*, Kraków 1836.

Kalden-Rosenfeld Iris, *Tilman Riemenschneider. The Sculptor and his Workshop. With a catalogue of works generally accepted as by Riemenschneider and his workshop*, Königstein im Taunus 2007.

Kalinowski Lech, *Pojmowanie sztuki w średniowieczu*, [w:] *Wit Stosz w Krakowie*, red. Lech Kalinowski, Franciszek Stoloł, Kraków 1987.

Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t. 4, *Miasto Kraków*, cz. 2, *Kościoty i klasztory Śródmieścia*, red. Adam Bochnak, Jan Samek, z. 1, Warszawa 1971.

Kępiński Zdzisław, *Wit Stosz w starciu ideologii religijnych Odrodzenia. Ołtarz Salwatora*, Wrocław 1969.

Link-Lenczowska Stanisława, „Kabinet patriotyczny” w zbiorach wawelskich i jego twórca Józef Korwin Brzostowski, „Studia Waweliana” 2007, t. 13, s. 41–89.

Marcinkowski Wojciech, *Uwagi o typie krakowskiej nastawy Wita Stwosza*, „Folia Historiae Artium” 1989, t. 25, s. 17–36.

Opalińska Stanisława, Śnieżyńska-Stolotowa Ewa, „Pomniki Krakowa” Maksymiliana i Stanisława Cerchów z tekstem Feliksa Koperę w 110 rocznicę wydawnictwa, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie” 2015, t. 60, s. 217–244.

A. O. [Adam Organisty], *Studia postaci ze sceny Zaśnięcia Marii w Ołtarzu Mariackim w Krakowie; Zaśnięcie Marii, scena główna Ołtarza Mariackiego w Krakowie*, [w:] *Wokół Wita Stwosza. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, 2005*, Kraków 2005, s. 314–315.

Pencakowski Paweł, „Co czas ochronił, a wieki i zdarzenia gwałtowne oszczędziły”. Refleksje nad dziejami Ołtarza Mariackiego, „Rocznik Krakowski” 2021, t. 87, s. 39–65.

Pencakowski Paweł, *Recepcja dzieł dawnej sztuki i pamiątek przeszłości w diecezji krakowskiej w epoce kontrreformacji*, seria „Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie”, t. 18, Kraków 2009.

Przeździecki Aleksander, Rastawiecki Edward, *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce*, cz. 3, Warszawa 1860–1869.

„Pszczółka Krakowska” 1820, t. 4 (5).

Skrabski Józef, *Modernizacja i renowacja kościoła Mariackiego w czasach archidiecezji Jacka Łopackiego. Między Kacprem Bażanką a Franciszkiem Placidim*, „Rocznik Krakowski” 2008, t. 74, s. 87–114.

Skubiszewski Piotr, *Styl Wita Stosza*, [w:] *Wit Stosz. Studia o sztuce i recepcji*, red. Adam S. Labuda, Warszawa 1986, s. 5–69.

Drugie Sprawozdanie Dozoru Kościoła N. Maryi Panny o restauracji Ołtarza Wielkiego, dzieła Wita Stwosza, Kraków 1868.

Trzecie Sprawozdanie Komitetu Parafialnego Kościoła N. Maryi Panny o restauracji Ołtarza Wielkiego, dzieła Wita Stwosza, Kraków 1870.

Szydłowski Tadeusz, *O Wita Stwosza Ołtarzu Mariackim i jego pierwotnym wyglądzie*, Kraków 1920 („Prace Komisji Historii Sztuki”, t. 2, z. 1).

Szydłowski Tadeusz, *Über die Restaurierung des Krakauer Veit-Stoß-Marienaltars in den Jahren 1866–1871*, „Mitteilungen der k.k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege” 1914, Folge 3, Bd. 13, nr 11/12, s. 257–270.

Ślesiński Władysław, *Konserwacja Ołtarza Mariackiego w XIX wieku w świetle znalezionej rękopisu*, „Ochrona Zabytków” 1967, t. 20, nr 2, s. 3–11.

Śnieżyńska-Stolotowa Ewa, *Zabytki Krakowa w rysunkach Maksymiliana Cerchy*, „Rocznik Krakowski” 1968, t. 39, s. 99–106.

Walanus Wojciech, *Wimpergi i fale w Ołtarzu Mariackim i w nagrobku Kazimierza Jagiellończyka. Przyczynki do badań nad mikroarchitekturą Wita Stwosza*, [w:] *Visibilia et invisibilia w sztuce średniowiecza. Księga poświęcona pamięci profesor Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek*, red. Artur Badach, Monika Janiszewska, Monika Tarkowska, Warszawa 2009, s. 179–194.

Walczy Łukasz, „Aresztowanie” ołtarza Wita Stwosza. Wystawa na Wawelu 1949–1957, „Ochrona Zabytków” 1992, t. 45, nr 4, s. 283–295.

Walczy Łukasz, *Dzieje konserwacji ołtarza Wita Stwosza w kościele Mariackim w Krakowie*, seria „Biblioteka Krakowska”, nr 157, Kraków 2012.

Waltoś Stanisław, *Grabież ołtarza Wita Stwosza*, Warszawa 2015.

Wolska Agata, *Zagrabiony, odzyskany. Historia powrotu ołtarza Wita Stwosza do Krakowa*, Kraków 2019.

Prace niepublikowane

Kompleksowe prace badawcze i konserwatorskie ołtarza Wita Stwosza (1477–1489) w kościele parafialnym p.w. Wniebowzięcia N.M.P. w Krakowie (...), t. 1, red. Jarosław Adamowicz, październik 2015–grudzień 2021, komputeropis w Archiwum Bazyliki Mariackiej w Krakowie.

Pencakowski Paweł, *Ikonoografia historyczna Ołtarza Mariackiego z czasów przed konserwacją z lat 1866–1871. Opisy i Analizy*, Kraków 2020, komputeropis w Archiwum Bazyliki Mariackiej w Krakowie.

Pencakowski Paweł, *Materiały źródłowe do dziejów konserwatorskich Ołtarza Wita Stwosza w Kościele Mariackim w Krakowie*, Kraków 2015–2020, komputeropis w Archiwum Bazyliki Mariackiej w Krakowie.

Sudacka Aldona, *Kościół p. w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Krakowie. Historia działań restauratorskich w XIX i XX wieku*, 2 t., Kraków 1995, maszynopis w Archiwum Państwowej Służby Ochrony Zabytków w Krakowie.