

JAROSŁAW ADAMOWICZ

<https://orcid.org/0000-0001-6752-6945>

(Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki)

OŁTARZ WITA STWOSZA. EFEKT ZAKOŃCZONYCH PRAC BADAWCZYCH I KONSERWATORSKICH PROWADZONYCH W LATACH 2015–2021

Abstrakt

Artykuł niniejszy dotyczy prac badawczych i konserwatorskich ołtarza Wita Stwosza w krakowskiej bazylice Mariackiej, prowadzonych w latach 2015–2021. Zawiera najistotniejsze informacje – wybrane z obszernego zakresu interdyscyplinarnych badań i analiz – które charakteryzują istotę podjętych działań, omawia ramy ingerencji konserwatorskiej oraz wymienia zasadnicze osiągnięcia, odkrycia i potwierdzenia autentyczności dzieła, omawia jego datowanie, opisuje, jakich dokonano zmian i co zweryfikowano dzięki zakończonym pracom. Dzieje ochrony i konserwacji ołtarza Wita Stwosza są ściśle związane z historią Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i jej wybitnymi reprezentantami. Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki krakowskiej Akademii ma w tych dziejach znaczący udział.

Słowa kluczowe: konserwacja ołtarza Wita Stwosza, konserwacja Ołtarza Mariackiego, ołtarz Wita Stwosza, Ołtarz Mariacki, Wit Stwosz

Bezpośredni dostęp do dzieła sztuki to jedyna, niepowtarzalna okazja pozwalająca nie tylko pogłębić, lecz również zweryfikować naszą wiedzę o materii substancji zabytkowej. Świadomość ta towarzyszy współczesnym badaczom, dla których holistyczna analiza zabytku i działania konserwatorskie są synergią tych działań. W przypadku tak monumentalnego dzieła, jakim jest ołtarz Wita Stwosza, taka okazja pojawia się raz na kilkadziesiąt lat.

Obowiązkiem i zarazem tradycją kolejnych pokoleń Polaków stała się opieka nad Ołtarzem Mariackim krakowskiej bazyliki pw. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii. Jesteśmy spadkobiercami niezwyklej wartości, jaką jest historia konserwacji ołtarza – od czasów jego konsekracji w lipcu 1489 roku¹ w niezwyklej sposób splata się ona z kolejnymi

mi pokoleniami krakowian. Literatura przedmiotu przynosi szereg informacji o losach ołtarza na przestrzeni wieków, znamy okresy i daty, które budują naszą wiedzę o ołtarzu, o kolejnych działaniach w obrębie jego struktury, wielokrotnie oczyszczanej, restaurowanej i konserwowanej, począwszy od 1. połowy XVI wieku poprzez lata 1638, 1795, 1866–1871, 1932–1933 do 1946–1951, kiedy to po odzyskaniu zrabowanego przez Niemców ołtarza prowadzone były ostatnie poważne prace konserwatorskie. Od tego czasu jedynie dwukrotnie – w roku 1983 oraz 1999 – ołtarz czyszczono i zabezpieczano miejsca wyraźnie zagrożone i zdegradowane. W chronologię tych działań wpisuje się najnowszy program badawczo-konserwatorski realizowany od

¹ Dokument ten jest siedemnastowieczną kopią i zachował się w Archiwum Bazyliki Mariackiej. Jest to tekst polski i łaciński, a jego treści były analizowane wielokrotnie: Ambroży Grabowski, *Kraków i jego okolice*, Kraków 1836, s. 352; Marian Friedberg, *Ołtarz*

krakowski Wita Stwosza. Studium archiwalne, „Przegląd Zachodni”, 1952, nr 7–8, s. 673–687; Łukasz Walczy, *Dzieje konserwacji ołtarza Wita Stwosza w kościele Mariackim w Krakowie*, Biblioteka Krakowska, nr 157, Kraków 2012, s. 23.

października 2015 roku do stycznia 2021². Konsekwencją wszystkich tych prac na przestrzeni stuleci są zmiany i przekształcenia w strukturze retabulum, wielokrotnie kontestowane; do tej problematyki powrócono ponownie podczas ostatniej realizacji. Niniejszy tekst przekazuje wybrane najistotniejsze dane charakteryzujące istotę tych działań, zasadnicze osiągnięcia, odkrycia i informacje o autentyczności dzieła, omawia dokonane zmiany i to, co zwyfikowano dzięki tym pracom.

Rozprawy zajmujące się Ołtarzem Mariackim, twórczością bądź życiem Wita Stwosza oraz wszelkie publikacje poświęcone rozlicznym koncepcjom badawczym w dużej mierze pokrywają się z rocznikami, jubileuszami i innymi okolicznościami, które uznawano za istotne dla tej tematyki. Z tego pejzażu analiz w sposób szczególny wyłania się pewien określony zespół tekstów, zgodny z amplitudą kolejnych działań konserwatorskich – teksty owe są ich „przedtaktem”, charakterystyką koncepcji, opisem, krytyką, refleksją, sprawozdaniem bądź podsumowaniem³. Tradycją stały się analizy badaczy, dla których to wybitne dzieło było inspiracją, publikowane w najrozmaitszych periodykach, wyprzedzające bądź podsumowujące kolejne prace konserwatorskie. Tak było przez kilka dekad poprzedzających działania konserwatorskie prowadzone w XIX stuleciu, analizy takie powstawały również w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku, ich konsekwencją były prace podjęte w latach trzydziestych, podobnie rzecz się miała z wydawnictwami inspirowanymi powrotem, konserwacją i ekspozycją ołtarza po zakończeniu II wojny światowej. Następne dziesięciolecia obfitowały w kolejne analizy, a powstała bibliografia dowodzi, że Ołtarz Mariacki, jego historia i twórczość mistrza Stwosza pozostają wciąż niewyczerpanym źródłem możliwości badawczych⁴. W tym miejscu warto wspomnieć, że „Rocznik Krakowski” również ma w tym zakresie swoją tradycję, a niniejszy tekst podejmuje to wyzwanie po raz kolejny. W 1907 roku Feliks Kopera opublikował w „Roczniku” studium *Wit Stwosz w Krakowie* i już we wstępie wyznaczył obszar rozprawy: „Analiza artystyczna,

szukanie tego, co piękne i co do duszy naszej mimo odległości wieków i tak wielkiego postępu sztuki przemawiać powinno, to moje zadanie”⁵. W roku 1911 wybitny badacz Jan Ptaśnik przeprowadził w „Roczniku” analizę życia Wita Stwosza w kontekście stosunków kulturalnych między Krakowem i Norymbergą⁶; autor po dziś dzień pozostaje nieodścignionym eksploratorem archiwów miejskich. Monograficzny „Rocznik” z 1935 roku nosi tytuł *Studia Stwoszowskie* i zawiera zestaw artykułów powstałych w wyniku zakończenia prac konserwatorskich w latach trzydziestych XX wieku. Odnoszą się one nie tylko do dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych prac konserwatorskich, studiów całego retabulum i dzieł pokrewnych, które przeprowadził Tadeusz Szydlowski, lecz również wyznaczają nowe ścieżki badawcze – teksty ks. Szczęsnego Dettloffa, Marii Gutkowskiej i Zbigniewa Bocheńskiego⁷. Warto zauważyć, że tłem dla tych publikacji jest sprawozdanie Tadeusza Dobrowolskiego z *Wystawy polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie*. Była ona wydarzeniem bezprecedensowym w przedwojennej Polsce⁸, a zestawienie rozlicznych dzieł umożliwiło poszerzone badania nad twórcami i dziełami tej epoki w kolejnych dekadach⁹. Literatura przedmiotu przez jednych uważana jest za obfitą, inni odczuwają

⁵ Feliks Kopera, *Wit Stwosz w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, T. 10: 1907, s. 1–121.

⁶ Jan Ptaśnik, *Ze studiów nad Witem Stwoszem i jego rodziną*, „Rocznik Krakowski”, T. 13: 1911, s. 111–186.

⁷ Tadeusz Szydlowski, *Ze studiów nad Stwoszem i sztuką jego czasów*, „Rocznik Krakowski”, T. 26: 1935, s. 1–71; Szczesny Dettloff, *Przyczynki do genealogii rodziny Wita Stwosza*, ibidem, s. 72–87; Szczesny Dettloff, *Krakowski projekt na ołtarz bamberski Wita Stwosza*, ibidem, s. 90–107; Maria Gutkowska, *Ubiory w Ołtarzu Mariackim Stwosza na tle zabytków wieku XV*, ibidem, s. 108–136; Zbigniew Bocheński, *Uzbrojenie w krakowskich dziełach Wita Stwosza*, ibidem, s. 137–157; Recenzje i sprawozdania: Tadeusz Szydlowski, *Pokłosie rocznicy Wita Stwosza*, ibidem, s. 195–203; Stefan S. Komornicki, *Szydlowski Thadée. Le retable de Notre-Dame à Cracovie*, ibidem, s. 204–207.

⁸ Tadeusz Dobrowolski, *Wystawa polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie*, „Rocznik Krakowski”, T. 26: 1935, s. 208–230.

⁹ Jarosław Adamowicz, *Mistrz Rodziny Marii. Dzieła malarstwa tablicowego jednego z krakowskich warsztatów cechowych przełomu XV i XVI wieku / The Master of the Holy Kinship. Works From a Panel Painting Guild Workshop in Krakow From the Turn of the 16th Century*, Kraków 2018, s. 65–69. Monografia ta jest jedynie autorską refleksją, dla której ww. wystawa była początkiem zdiagnozowania jednego z ważniejszych warsztatów krakowskich, i dowodzi, że meandry analiz mogą być prowadzone przez dziesięciolecia.

² Prace realizowane były przez MIK – Międzyuczelniany Instytut Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie i ASP w Warszawie, jednostkę skupiającą Wydziały Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki obu uczelni. Delegaturę w Krakowie reprezentuje wicedyrektor Instytutu prof. Ireneusz Płuska.

³ Ł. Walczy, *Dzieje konserwacji*, op.cit.

⁴ Niniejszy tekst nie przewiduje analizy bogatej literatury przedmiotu, a jedynie w sposób wybiórczy wykorzystuje niewielką część możliwej do zgromadzenia bibliografii.

wciąż niedosyt wiedzy o Wicie Stwoszu, jego dorobku artystycznym i wybitnym dziele, jakim jest Ołtarz Mariacki. Stan taki wydaje się całkowicie uzasadniony, gdyż wraz z rozwojem naszej wiedzy i warsztatu analitycznego wciąż dostrzegamy nowe możliwości działań.

Wszelkie działania ingerujące w to wybitne dzieło sztuki nigdy nie pozostawały bez reakcji społecznej i komentarzy. Zapoznając się z materiałem bibliograficznym, w wielu tekstach dostrzec można wyraźne zaangażowanie emocjonalne nie tylko osób analizujących ołtarz, obcujących z rzeźbami i namacalnie odczuwających potęgę fenomenu twórczego Wita Stwosza – udzielało się ono wszystkim, którym dobro tego dzieła nie było obojętne. Od czasów ponownego odkrycia ołtarza przez Ambrożego Grabowskiego¹⁰ realizowana jest idea, której istotą jest ochrona i zachowanie wszystkich wartości stanowiących o autentyczności tego zabytku. Głosy pojawiające się podczas planowania prac w 1. połowie XIX wieku po dziś dzień stanowią przejaw światłej myśli odnoszącej się do ochrony zabytków, a słowa Piotra Michałowskiego z 1850 roku są świadectwem odpowiedzialności i stanowią fundament założeń konserwatorskich dla kolejnych pokoleń: „Żadne przyprawianie i dorabianie odpadłych części miejsca mieć nie może. Co pozostało z dłuta wielkiego artysty, to należy nietkniętem zachować, bo i olbrzymi talent Michała Anioła nie zawsze mógł restauracjom szczęśliwie podołać. Dlatego po muzeach chowają posągi bez nosów i rąk, a czas okrywa rzeźby chropawą powłoką – i nie przychodzi nikomu na myśl, aby te zabytki odnawiać i polerować do czysta”¹¹.

Idea konserwacji Ołtarza Mariackiego kształtowała się zatem od roku 1833, bezpośrednio po dostrzeżeniu jego wartości artystycznych i historycznych, choć prace przeprowadzono dopiero w latach 1866–1871. W trakcie tych prac rozgorzała głośna polemika co do słuszności podejmowanych decyzji, a konsekwencją restauracji były daleko idące zmiany – które skrytykowano. Wskutek tej surowej oceny

podczas prac konserwatorskich w latach 1932–1933 podjęto starania częściowego powrotu do układu form sprzed roku 1866.

Ogromne emocje towarzyszyły powrotowi ołtarza z Norymbergi w 1946 roku i w kolejnych latach, bo warto przypomnieć, że do bazyliki Mariackiej wrócił on dopiero w 1957 roku. Nie inaczej było w latach 2010–2011, poprzedzających ostatnie prace badawcze i konserwatorskie, kiedy to po raz kolejny podjęto dyskusję o bieżącym stanie ołtarza i o opiece nad nim, czego efektem było powołanie zespołu ekspertów do oceny stanu retabulum. W 2012 roku z inicjatywy Społecznego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa, reprezentowanego przez prof. dr. hab. Franciszka Ziejkę, oraz bazyliki Mariackiej, reprezentowanej przez księdza infułata dr. Dariusza Rasia, powołano Komisję Konserwatorską do przeprowadzenia oceny stanu zachowania ołtarza Wita Stwosza. Na czele zespołu oceniającego stanął prof. dr. hab. Władysław Zalewski, a w skład Komisji powołano konserwatorów dzieł sztuki: Grażynę Korpál, Ireneusza Płuskę, Józefa Nykiela, Jarosława Adamowicza oraz Barbarę Budziaszek, profesorów i pracowników naukowych Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie, rzeczoznawców Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W ramach tej społecznej inicjatywy powstał interdyscyplinarny zespół konserwatorski, w którego prace zaangażowali się uczeni i specjaliści wielu dziedzin z zakresu badań, ochrony i konserwacji zabytków¹². Rozpoznanie prowadzone było w odniesieniu do materiałów archiwalnych, historycznych dokumentacji opisowych, rysunkowych i fotogra-

¹⁰ Ambroży Grabowski, *Kraków*, op.cit.; idem, *Wit z Krakowa Stwosz snycerz wieku XV, w: 1844–1850. Rękopisy i artykuły Ambrożego Grabowskiego*.

¹¹ Tadeusz Szydłowski, *O Wita Stwosza Ołtarzu Mariackim i jego pierwotnym wyglądzie*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, 1920, t. 2, z. 1, s. 99. Zob. też: Władysław Ślesieński, *Z dziejów nauczania technologii i technik malarskich*, „Ochrona Zabytków”, 1965, t. 18, nr 3, s. 35–38; idem, *Nauczanie konserwacji zabytków dawniej i dziś*, „Ochrona Zabytków”, 1971, t. 24, nr 2, s. 96–100.

¹² Zespołem prowadzącym był MIK – Międzyuczelniany Instytut Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Do współpracy zostali zaproszeni: prof. Andrzej Koss, dr inż. Joanna Kurkowska, mgr Aleksandra Wesołowska, mgr inż. Kamila Załęska, mgr Piotr Zambrzycki, Roman Stasiuk z ASP w Warszawie, prof. Ireneusz Płuska, mgr Marek Wawrzekiewicz, mgr Mariusz Wrona, dr Paweł Karaszkiewicz, dr Maria Rogóż, dr Małgorzata Walczak z ASP w Krakowie, dr inż. Czesława Paluszkiewicz z AGH w Krakowie, dr inż. Stanisław Karczmarczyk z Politechniki Krakowskiej, prof. dr hab. inż. Jan Marczak, dr inż. Tadeusz Piątkowski, dr inż. Henryk Polakowski, dr inż. Piotr Trzaskawka, dr inż. Mariusz Kastek z Wojskowej Akademii Technicznej w Warszawie, prof. dr hab. Roman Kozłowski, dr Łukasz Bratasz, dr Marcin Strojcecki – Grupa Badawcza Ochrony Dziedzictwa Kultury PAN w Krakowie, prof. dr hab. Wiesław Barabasz, dr inż. Marek Ostafin, mgr inż. Anna Borla z Akademii Rolniczej w Krakowie oraz dr hab. Marek Walczak, prof. UJ, z Uniwersytetu Jagiellońskiego.



1. Ołtarz Wita Stwosza, ekspozycja świąteczna, styczeń 2021. Fot. Paweł Gąsior



2. Ołtarz Wita Stwosza, ekspozycja codzienna, styczeń 2021. Fot. Paweł Gąsior



3. Centralna część korpusu retabulum, styczeń 2021. Fot. Paweł Gąsior

ficznych. Należy podkreślić, że działania te miały charakter wstępny i wybiórczy, bezpośredni dostęp do obiektu możliwy był zaledwie przez tydzień, a inicjatywa pozwoliła na wyznaczenie odpowiednich kierunków działań. Raport określał stan ołtarza jako „stabilny, lecz zagrożony, ze stale pogłębiającymi się obszarami zniszczeń”. Określenie „stabilny” należy odnieść do ogólnej oceny ołtarza. Określenie „zagrożony” odzwierciedlało ocenę licznych par-

tii polichromii, złocień, struktury drewna i statyki wielu elementów rzeźbiarskich i konstrukcji całego ołtarza. Przyjęto wówczas, że jakiegokolwiek plany związane z ołtarzem Wita Stwosza wymagać będą również działań naukowych – prac badawczych i konserwatorskich, które powinny wykraczać poza standardowe realizacje. Założono, że prace te powinny być procesem wieloetapowym i wieloletnim, że muszą być koordynowane i prowadzone spójnie.



4. Predella z *Drzewem Jessego*, styczeń 2021. Fot. Paweł Gąsior

Na podstawie wytycznych Komisji w roku 2013 rozpoczęto działania przygotowawcze, przeprowadzono pełny skaninyg 3D ołtarza, tworząc najnowszą digitalizowaną dokumentację metryczną w postaci ortoplanów, fotoortoplanów i rysunków wektorowych¹³. Doskonale przygotowana inwentaryzacja bardzo precyzyjnie zarejestrowała stan ołtarza przed rozpoczęciem prac, tak pod względem układu form, jak i kolorystyki, ponadto posłużyła jako materiał podstawowy dla rozpoczynających się działań.

Program badawczo-konserwatorski realizowany od października 2015 roku do stycznia 2021 podtrzymał główną tezę działań konserwatorskich w myśl idei przyjętych przez wcześniejsze pokolenia. Założono, że w miejscach znanych nam historycznie uszkodzeń formy rzeźbiarskiej, figur i płaskorzeźb nie będą wykonywane żadne uzupełnienia bądź rekonstrukcje, a korekcie można będzie poddać jedynie nieliczne wcześniejsze uzupełnienia formy lub miejsca zagrożone większym uszkodzeniem pierwotnej substancji zabytkowej. Ingerencję rzeźbiarską dopuszczono jedynie w obszarach elementów architektonicznych, ornamentyce i mikroarchitekturze, w stopniu odpowiadającym ogólnej koncepcji konserwatorskiej, która zakładała pozostawienie ołtarza w stanie świadczącym o jego autentyczności. Planowano jednocześnie ingerencję w odniesieniu do polichromii i złoczeń poprzez odsłonięcie pierwotnej kolorystyki, tak w odniesieniu do poszczególnych elementów, jak i całego retabulum. Historia

ingerencji w strukturę retabulum nie wpłynęła na jego ogólną pozytywną ocenę, lecz dokonując oceny szczegółowej, należy przyznać, że niektóre z nich mają istotne znaczenie dla jego odbioru i zmieniają pierwotny zamysł autorski. Cześć z tych przekształceń jest trwała i pozostaje niezmienną – mamy tego pełną świadomość. Niektóre wynikają z błędów, ograniczeń czasowych i warsztatowych podczas realizowanych restauracji i są możliwe do skorygowania. Pozostałe zmiany są wypadkową wszystkich czynników zewnętrznych, a ewentualną ingerencję w tych miejscach należy poważnie rozważyć, gdyż zakłócenie równowagi między oryginałem, rezultatem konserwacji historycznych i efektami kolejnych rekonstrukcji można by oceniać jako działanie nietetyczne lub co najmniej niepotrzebne.

Dzięki dostępowi do wszystkich elementów niezwykle rozbudowanej struktury retabulum możliwe było zweryfikowanie rzeczywistego stanu dzieła, zarówno pod względem pochodzenia historycznego, jak i pod względem budowy technologicznej. Współczesna konserwacja odwołuje się do holistycznej analizy dzieła, toteż działania podejmowane przy ołtarzu Wita Stwosza składały się na program interdyscyplinarny, obejmujący zakres badawczy i konserwatorski. W wyniku analiz stratygraficznych i stanu zachowania możliwe stało się odsłonięcie i wyeksponowanie pierwotnej polichromii w obrębie całego retabulum oraz przeprowadzenie pełnego zakresu badań, analiz i zabiegów wykorzystujących szerokie spektrum współczesnego instrumentarium aparaturowego. W efekcie uzyskano szereg nowych danych o stanie zachowania, ilości pierwotnej substancji zabytkowej, technice i technologii warsztatu Wita Stwosza oraz informacje, które pogłębiają naszą ogólną wiedzę o ołtarzu. Podjęto również działania zmierzające do przywrócenia układu figur i elemen-

¹³ Prace zrealizował MIK Międzyuczelniany Instytut Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie i ASP w Warszawie, a konkretnie mgr inż. Artur Jach, mgr inż. arch. Aneta Barańska, prowadził je wówczas dr Jarosław Adamowicz.



5. Zwieńczenie z grupą *Koronacja Marii*, styczeń 2021. Fot. Paweł Gąsior



6. Scena *Zaśnięcia Marii*, styczeń 2021. Fot. Paweł Gąsior



7. Relacje przestrzenne między rzeźbami sceny *Zaśnięcia Marii* po stronie północnej, styczeń 2021. Fot. Paweł Gąsior



8. Relacje przestrzenne między rzeźbami sceny *Zaśnięcia Marii* po stronie południowej, styczeń 2021. Fot. Paweł Gąsior

tów rzeźbiarskich do stanu sprzed 1866 roku, który znamy dzięki archiwalnym ujęciom fotograficznym korpusu ołtarza autorstwa Walerego Rzewuskiego¹⁴.

¹⁴ Paweł Pencakowski, „Ikografia historyczna ołtarza Wita Stwosza z czasów przed jego konserwacją z lat 1866–1871. Opisy i analizy”, w: „Kompleksowe prace badawcze i konserwatorskie ołtarza Wita Stwosza (1477–1489), w kościele parafialnym pw. Wniebowzięcia N.M.P. w Krakowie. Dokumentacja opisowa. Październik 2015 r. – styczeń 2021 r.”, red. Jarosław Adamowicz, t. 1, passim.

Weryfikacja naszej wiedzy o stanie posiadania i autentyczności retabulum mariackiego może przebiegać na wielu poziomach, lecz istotą całościowej oceny dzieła i nadrzędnym jej celem jest analiza materii dzieła sztuki. Cała substancja zabytkowa jest bowiem nośnikiem wszelkich znaków i wartości, formy, treści, idei, jak również wartości artystycznych, technologicznych i historycznych. O formie i treści ikonograficznej ołtarza pisano bardzo dużo, na użytek niniejszego tekstu sięgniemy do tej wiedzy, wskazując wartości, które w dotychczasowych

opracowaniach nie zostały uwzględnione, nie były dostatecznie akcentowane bądź są osiągnięciami nowymi, uzyskanymi w wyniku zakończonych prac i analiz. Jednym z fundamentalnych zagadnień staje się znalezienie precyzyjnej odpowiedzi na pytanie: Które elementy ołtarza są pierwotne i co pozostało z autentycznej struktury retabulum? Odpowiadając na to pytanie, należy wyjaśnić, co się zmieniło w wyniku obecnych prac oraz jakie informacje zgromadzono.

W formule artystycznej ołtarza widoczny jest dualizm treści ideowo-formalnych i artystycznej interpretacji życia doczesnego. Wit Stwosz czerpał pełnymi garściami z impulsów, jakich dostarczał otaczający go świat. Transcendencja rzeczywistości, czyli wizja istnienia przedmiotu poznania poza umysłem poznającym oraz bytu absolutnego poza rzeczywistością poznającego, odpowiada wizji mistrzów tworzących najwybitniejsze dzieła ówczesnej Europy¹⁵. To, co zachwyca w ołtarzu, to bezkres wyobraźni Stwosza, jednego z najwybitniejszych twórców tamtych czasów. Żaden element retabulum nie powtarza tej samej formy, a monumentalność dzieła, treść ideowo-formalna, wielość i różnorodność form i technik malarskich oraz bogactwo wypowiedzi warsztatu artystycznego mistrza budziły zachwyt i respekt kolejnych pokoleń, rozpalając uczucie podziwu i zapewniając ołtarzowi trwałe miejsce wśród najwybitniejszych dzieł sztuki światowego dziedzictwa. Struktura retabulum to tradycyjna późnogotycka forma poliptyku szafiastego, na który składa się predella, korpus i zwieńczenie oraz dwie pary skrzydeł: wewnętrzną parę stanowią skrzydła ruchome, a zewnętrzną parę skrzydeł nieruchomych flankuje tę gigantyczną koncepcję.

W kubaturze apsydy bazyliki Mariackiej o wysokości 27,51 m i 10,98 m szerokości retabulum uniesione jest – poprzez mensę – od poziomu posadzki o 1,62 m i sięga obecnie 15,70 m. W pełnej wysokości struktury ołtarzowej prócz mensy mieści się predella o wysokości 1,61 m, szafa – 7,35 m, oraz zwieńczenie – 5,12 m. Cała struktura posadowiona jest na kamiennym stipesie, w części frontowej dopełnionym wymienioną powyżej kamienną mensą ołtarzową. Treści ideowo-formalne ołtarza, których analizę prowadzili badacze kolejnych pokoleń, wyznaczają cykle ikonograficzne, a formuła ich układu pośrednio, jak i bezpośrednio odnosi się do Marii,

Matki Bożej, Królowej Nieba, patronki krakowskiej bazyliki¹⁶. Postać Marii jest akcentowana w strukturze retabulum: jako dominanta wyznacza oś pionową korpusu, a treść rozbudowują układy kompozycyjne kwater. W predelli filigranowe wyobrażenie *Drzewo Jessego* tworzą postaci kolejnych pokoleń przodków Marii wkomponowane w rozpostarte konary. Z korpusem, w którym monumentalne figury apostołów i Panny Marii budują scenę *Zaśnięcie Marii*, harmonizuje powyżej scena *Wniebowzięcie Marii*, a w zwieńczeniu kulminacją tych wydarzeń staje się *Koronacja Marii*. Wszystkie te części cechuje różnorodność koncepcji twórczej, a układy figur współbrzmiały ze strukturą wzbogaconą elementami architektonicznymi, mikroarchitekturą i ornamentyką roślinną. Narracja jest kontynuowana w osiemnastu kwaterach dwóch par skrzydeł, z których sześć awersów skrzydeł ruchomych należy do ekspozycji świątecznej, ilustrującej radosne wydarzenia życia Marii. Dwanaście pozostałych kwater, tzw. cykl wielkanocny, buduje treść ekspozycji codziennej, która po zamknięciu ołtarza rozpościera się jako jedna płaszczyzna.

Chcąc odpowiedzieć na postawione wcześniej pytanie o autentyczność elementów retabulum, wyznaczamy dwa obszary: pierwszy to konstrukcja nośna retabulum, drugi obejmuje wszystkie elementy rzeźbiarskie, zarówno rzeźby, płaskorzeźby, elementy snycerskie, jak i elementy architektury i mikroarchitektury.

Taki podział pozwala stwierdzić, że historyczne ingerencje dokonane w obszarze konstrukcji nośnej retabulum w sposób istotny uszczupliły materię dzieła, lecz to, co pozostało, znacząco wpłynęło na naszą najnowszą wiedzę, możliwość działań i kolorystykę. Do dzisiaj zachowała się pierwotna zasadnicza część nośna struktury korpusu. Pierwotna jest konstrukcja szafy – jej góra, która jest jednocześnie podstawą dla zwieńczenia, dół, podłoga, na której stoją największe figury ołtarza. Autentyczne są profile ramy w obrębie całej centralnej części oraz deskowanie bocznych ścian wewnętrznych. Również podstawa i jej profilowanie oraz filary wspierające konstrukcję korpusu są pierwotne. Do elementów nieautentycznych struktury retabulum należą: deskowanie pleców szafy, wszystkie tablice, czyli deskowania kwater, oraz ramy czterech skrzydeł, dodatkowa podstawa całego korpusu oddzielająca podłogę szafy od pre-

¹⁵ Jan Białostocki, *Sztuka XV wieku, od Parlerów do Dürera*, Warszawa 2010, s. 105.

¹⁶ Jerzy Gądomski, *Ołtarz Mariacki 1477–1489*, w: *Wit Stwosz w Krakowie*, red. Lech Kalinowski i Franciszek Stolit, Kraków 1987, s. 41.



9. Odnaleziona pierwotna inskrypcja daty „1486” na rzeźbie św. Jakuba Starszego w scenie *Zaśnięcia Marii*, nieodnotowana do chwili obecnej w literaturze przedmiotu, czerwiec 2019. Fot. Jarosław Adamowicz



10. Gmerk odczytany na kamiennym stipesie ołtarza, nieodnotowany do chwili obecnej w literaturze przedmiotu, maj 2019. Fot. Piotr Zambrzycki

delli, a także deskowanie stanowiące w niej tło. Nie jest pierwotny również profil gzymsu między szafą i zwieńczeniem, w tym przypadku chodzi jednak tylko o jego część nośną, nie zaś o ornamentykę. Przy okazji należy zaznaczyć, że zakończone właśnie prace nie skutkowały żadnymi zasadniczymi zmianami materii drewna w tych obszarach, uznano bowiem konieczność zaakceptowania i pozostawienia zmian wprowadzonych w XIX i XX wieku.

Dokonując ogólnej oceny elementów rzeźbiarskich, można posiłkować się ich systematyką wynikającą z podziału na grupę figuralną, czyli rzeźby i płaskorzeźby, oraz grupę elementów ornamentalnych, czyli wszystkich części snycerskich będących elementami architektonicznymi, ornamentyką i mikroarchitekturą. Czas okazał się bardzo łaskawy dla rzeźb i płaskorzeźb, które są niemal w całości pierwotne, drobne uzupełniania formy rzeźbiarskiej wprowadzone w ubiegłych wiekach nie wpływają znacząco na ich ocenę, a nieuzupełniane uszkodzenia formy podkreślają ich fenomen oraz potwierdzają autentyczność. Dotyczy to wszystkich figur bez wyjątku, przy czym podkreślić należy, że i tu pozostawiono uzupełniania rzeźbiarskie wykonane podczas wcześniejszych prac. Korekcie poddano jedynie nieliczne z nich, jak np. palce dłoni św. Stanisława, które wyraźnie nie odpowiadały opracowaniom. W kilku miejscach uzupełniono ubytki formy, stanowiące potencjalne zagrożenie dalszą degradacją, jak w przypadku kosmyków włosów przy szyi Marii w grupie *Wniebowzięcia*.

Jeśli chodzi o elementy snycerskie i detale architektoniczne, możemy potwierdzić, że zasadnicza część elementów architektonicznych stanowi materię pierwotną i zajmuje w całej strukturze równie istotne miejsce jak rzeźby i płaskorzeźby. Mowa tu o ele-

mentach zwieńczenia, gdzie jedynie kapitele podstaw figur św. Stanisława i św. Wojciecha są dziewiętnastowiecznymi rekonstrukcjami; oryginały znajdują się obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie¹⁷. Wszystkie elementy zwieńczenia – postumenty, kolumny, baldachimy i ich łączniki – pochodzą z czasów powstania dzieła. Informacja ta jest niezwykle istotna, gdyż weryfikuje naszą wiedzę, rejestrowaną w opisach i dokumentacjach rysunkowych¹⁸. W strefie architektonicznej w arkadzie szafy, powyżej sceny *Wniebowzięcia*, jedynie baldachim środkowy nie zachował się w oryginale, został on zastąpiony w XIX wieku dość prowizoryczną konstrukcją. Na jego miejsce zaproponowano obecnie rekonstrukcję wykonaną zgodnie z konstrukcją, techniką i technologią odczytanymi na pozostałych baldachimach, w tym na dwóch oryginalnych baldachimach zamykających północną i południową strefę tej części retabulum. Pozostałe drobne elementy snycerskie, jak pinakle, czołganki, fale, żabki itp., częściowo są oryginalne, a częściowo zostały zrekonstruowane w XIX wieku. Podobnie rzecz się ma z mikroarchitekturą ramy korpusu oraz wszystkich sześciu kwater ołtarza otwartego, gdzie trzon tych elementów zawsze jest autentyczny, a uzupełnieniom bądź uproszczeniu poddano rozliczne drobne detale. Największych rekonstrukcji

¹⁷ Marek Walczak, *Wit Stwosz i architektura w Krakowie*, w: *Wokół Wita Stwosza*, red. Dobrosława Horzela, Adam Organisty, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie 2005, Kraków 2005, s. 147; Nr inw. MNK: IX/3964.

¹⁸ „Dokumentacja rysunkowa, Ołtarz Mariacki Wita Stwosza”, rys. Anna Lutomska, PP Pracownie Konserwacji Zabytków, Kraków 1983, rys. 1, rys. 14; „Dokumentacja rysunkowa, ołtarz Wita Stwosza”, oprac. Marian Paciorek, Agnieszka Luboń, Kraków 1999, rys. 1.



11. Górna część szafy retabulum ze sceną *Wniebowzięcia Marii*, styczeń 2021. Fot. Paweł Gąsior

dokonano w obszarze predelli, gdzie konary *Drzewa Jessego* niemalże w całości zostały wykonane w latach 1870–1871. Ornamentyka wieńcząca dwanaście kwater ołtarza zamkniętego jest pierwotna, a historyczne uzupełnienia wpisują się w meandry form pierwotnych. Należy jednak zaakcentować, że podczas prac w XIX wieku ornamenty wieńczące wszystkie kwatery ekspozycji codziennej zostały naklejone na płaskie podłoża odpowiadające ich ogólnej formie. W wyniku tego zabiegu została utracona pierwotna finezja ażurowej ornamentyki, a dodatkowe podłoża wysuwa te elementy poza wewnętrzną strefę poszczególnych kwater. Wszystkie te ustalenia poczyniono na podstawie analizy i oceny konserwatorskiej drewna jako głównego materiału całego re-

tabulum i potwierdziły je badania dendrologiczne¹⁹ tudzież dendrochronologiczne²⁰. Dzięki analizie konserwatorskiej i badaniom dendrochronologicznym uzyskano nowe, bardzo precyzyjne informacje dotyczące datowania ołtarza.

¹⁹ Wojciech Ptak, „Analiza dendrologiczna”, w: „Kompleksowe prace badawcze i konserwatorskie ołtarza Wita Stwosza (1477–1489), w kościele parafialnym pw. Wniebowzięcia N.M.P. w Krakowie. Dokumentacja badawcza. Październik 2015 r. – styczeń 2021 r.”, t.1/4, red. Jarosław Adamowicz.

²⁰ Tomasz Ważny, Barbara Gmińska-Nowak, „Analiza dendrochronologiczna”, w: „Kompleksowe prace badawcze i konserwatorskie ołtarza Wita Stwosza (1477–1489), w kościele parafialnym pw. Wniebowzię-



12. Grupa *Wniebowzięcie Marii*, styczeń 2021. Fot. Paweł Gąsior



13. Kwarta ze sceną Zwiastowania, styczeń 2021. Fot. Paweł Gąsior

Dwanaście lat pomiędzy rokiem 1477 a rokiem 1489, które przyjmuje się za czas powstawania krakowskiego retabulum, badacze wyznaczają na podstawie zgromadzonych przesłanek, źródeł i analiz historycznych. Posiadane dokumenty i zaczerpnięte z nich dane nie pozwalają jednak jednoznacznie tego ustalić, nie dysponujemy bowiem oryginałem kontraktu na wykonanie ołtarza ani autorską sygnaturą, gmerkiem czy inskrypcją z datowaniem dzieła mającą cechy takiej sygnatury. Na podstawie przesłanek przyjmujemy rok 1477 jako datę rozpoczęcia prac nad ołtarzem, w tym bowiem roku Stwosz rzekł się praw miejskich w Norymberdze²¹. Zach-

wany akt erekcyjny Ołtarza Mariackiego, w którym pojawia się rok 1489, jest odnotowany w szesnastu i siedemnastowiecznych kopiach tegoż dokumentu, a analizy jego treści nie pozwoliły badaczom na jednoznaczną jego interpretację²². Dzięki badaniom archiwów miejskich ustalono nieliczne informacje o życiu Wita Stwosza odnoszące się do okresu tworzenia dzieła. Jedną z nich jest zapis odnotowujący rok 1483, kiedy to Stwosz został zwolniony z wszelkich podatków miejskich, co było wyrazem docenienia kunsztu realizowanego zlecenia²³. Decyzja taka musiała być podjęta na podstawie zrealizowanej znacznej części zadania. W wyniku ostat-

cia N.M.P. w Krakowie. Dokumentacja badawcza. Październik 2015 r. – styczeń 2021 r.”, t. 2, red. Jarosław Adamowicz.

²¹ J. Ptaśnik, *Ze studiów*, op.cit., s. 157.

²² A. Grabowski, *Kraków*, op.cit., s. 351–353; M. Friedberg, *Ołtarz*, op.cit., s. 673–687.

²³ *Cracovia artificum: 1300–1500*, wyd. Jan Ptaśnik, „Źródła do Historii Sztuki i Cywilizacji w Polsce”, t. 4,



14. Płaskorzeźby sceny Zwiastowania, październik 2020. Fot. Paweł Gąsior



15. Odwrocie płaskorzeźb sceny Zwiastowania, październik 2020. Fot. Paweł Gąsior

nich prac badawczych uzyskano kilka informacji o fundamentalnym znaczeniu dla datowania Ołtarza Mariackiego. Analiza konserwatorska odnosząca

Kraków 1917, nr 862; Tadeusz Dobrowolski, *Życie, twórczość i znaczenie społeczne artystów polskich i w Polsce pracujących w okresie późnego gotyku (1440–1520). Z pogranicza historii, teorii i socjologii*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965, s. 141.

się do autentyczności materiału trafnie wyznaczyła elementy nadające się do badań dendrochronologicznych, ponieważ drewno dębowe wykorzystane do konstrukcji korpusu znakomicie nadaje się do tych badań. W wyniku korelacji pobranych próbek i odczytów wykonanych *in situ* ustalono, że drewno użyte do budowy struktury korpusu ołtarza jest niezwykle jednorodne, a sekwencje przyrostów i ich



16. Kwaterna ze sceną *Pokłonu pasterzy*, styczeń 2021. Fot. Paweł Gąsior

synchronizacja pozwalają na wyznaczenie roku 1479 jako roku jego pozyskania. Uwzględniając niezbędne sezonowanie dębiny jako materiału budowlanego, należy przyjąć rok 1481 jako datę realizacji struktury retabulum; informacje te winny być traktowane jako wiążące i ostateczne.

Badania te prócz datowania wnoszą jeszcze jedną niezwykle istotną informację. Synchronizacja pobranych próbek z wzorcami dębu lokalnego / małopolskiego, przy równoczesnej niezgodności korelacji z dębem pochodzącym z Mazowsza i Pomorza, sugeruje, że drewno wykorzystane do budowy Ołtarza Mariackiego zostało pozyskane z lasów nieobjętych regularną eksploatacją i rosnących w niedalekim sąsiedztwie Krakowa, co z kolei wskazuje na Puszcę Niepołomicką, która jako lasy królewskie

była obszarem chronionym²⁴. Ta niepozorna informacja daje podstawę wniosku o dostarczeniu drewna dębowego do budowy ołtarza za sprawą najważniejszej osoby w ówczesnym Krakowie i państwie polskim. Tym samym należy przyjąć za bardziej niż pewne przypuszczenie wielu badaczy o udziale rodziny królewskiej w finansowaniu prac nad nowym ołtarzem. Jest to kolejna przesłanka potwierdzająca tezę o zależności twórcy od protektoratu Kazimierza Jagiellończyka.

Kolejnym odkryciem bez precedensu, wartym omówienia w niniejszym sprawozdaniu, jest odna-

²⁴ T. Ważny, B. Gmińska-Nowak, „Analiza dendrochronologiczna”, op.cit., s. 7.



17. Płaskorzeźby zasadnicze sceny *Pokłon pasterzy*, październik 2020. Fot. Paweł Gąsior



18. Drobne elementy należące do płaskorzeźby sceny *Pokłon pasterzy*, październik 2020. Fot. Paweł Gąsior

leżenie nieodnotowanych w literaturze przedmiotu ani w archiwach parafialnych pierwotnej inskrypcji daty „1486” oraz gmerku kamieniarskiego na stipesie ołtarza. Data została odnaleziona na centralnej figurze sceny *Zaśnięcie Marii* apostoła Jakuba Starszego podtrzymującego Marię. Wymienione datowanie wyryte zostało na powierzchni pierwotnego złożenia na lewym boku św. Jakuba, na wysokości łokcia. Autentyczność zapisu nie budzi najmniejszych wątpliwości, potwierdza to styl czcionki z charakterystyczną czwórką, typową dla epoki

gotyku. Należy podkreślić, że inskrypcja ta nie ma cech autorskiej sygnatury dzieła, z drugiej jednak strony jej autentyczność zostaje potwierdzona poprzez pierwotną budowę technologiczną, a wspólnie (inskrpcja i technologia) pozwalają ustalić precyzyjną datę ukończenia figury. Nie bez znaczenia jest również umieszczenie daty na głównej rzeźbie całego retabulum; rok jej wykonania należy wiązać z zakończeniem prac przy centralnej części ołtarza, co potwierdza zależność i wzajemna korelacja wszystkich elementów, którą odczytano podczas ponowne-

go montażu figur. Trzeba także odnotować, że data „1486” wyprzedza o trzy lata wymienianą wcześniej datę konsekracji ołtarza, pokrywa się natomiast z odnotowaną w dokumentach datą czasowego wyjazdu Wita Stwosza do Norymbergi²⁵.

Informacja druga dotyczy odnalezionego niezwykle precyzyjnego gmerku wykutego na jednym z wewnętrznych profili kamiennego stipesu. Forma tego znaku również nie budzi wątpliwości co do jego autentyczności. Jest to autorski gmerk kamieniarski o cechach typowej sygnatury, a jego powstanie możemy łączyć z XV wiekiem, z czasem przygotowań do budowy bądź samej budowy ołtarza. Przyjmowany okres dwunastu lat powstawania retabulum wydaje się dyskusyjny i zdecydowanie za długi, jeśli weźmiemy pod uwagę nieliczne zachowane kontrakty na ołtarze ówczesnej Europy, to, co wiemy o funkcjonowaniu warsztatów malarzy i rzeźbiarzy w XV i XVI wieku, oraz przeanalizujemy procesy technologiczne, czas ten wydaje się znacząco za długi. Niniejszy tekst nie jest jednak kolejnym studium nad dziejami powstania ołtarza, ma on wskazać, że najnowsze odkrycia przynoszą konkretne daty roczne, weryfikują dotychczasowe analizy i unaocniają konieczność podjęcia ich ponownie.

Jak już wspomniano, rozliczne ingerencje spowodowały wiele zmian i przekształceń, które obejmowały zarówno zmiany kolorystyczne pierwotnej polichromii, jak i złoceń oraz przekształcenia układu form rzeźbiarskich i elementów snycerskich. O ile dla potrzeb niniejszego tekstu przekształcenia kolorystyczne w obrębie całego retabulum możemy podsumować wspólnie, o tyle relokacja elementów dekoracji retabulum wymaga bardziej szczegółowego opisu.

Co zatem zmieniło się w kolorystyce retabulum? Najważniejszą zmianą powstałą w wyniku naszych prac jest ogólna dominanta kolorystyczna, którą możemy scharakteryzować trzema kolorami: azurytowym błękitem tła, cynobrową czerwienią ram i złotem dominującym w rzeźbach, detalach architektury i ornamentyce. Pierwotna przewaga błękitu podlegała zmianom wraz z kolejnymi realizacjami konserwatorskimi, przynoszącymi odmienne od pierwotnej wersje kolorystyczne²⁶. W strukturze retabulum ele-

mentami, na których odsłonięto partie pierwotnego błękitu, są przede wszystkim deski boczne szafy oraz wysklepki pomiędzy złożonymi żebrowaniami trzech baldachimów zwieńczenia oraz dwóch baldachimów skrajnych wewnątrz szafy. Pierwotny błękit odnajdujemy również na licznych wysklepkach i wkłękach elementów architektonicznych, mikroarchitektury retabulum oraz na profilowaniu ramy korpusu. Obecne badania analityczne wskazują jednoznacznie na jednolity układ kolorystyczny wykorzystujący dwuwarstwowość, w którym podmalowanie wykonane zostało czernią roślinną oraz sporadycznie czernią kostną, natomiast warstwę wierzchnią stanowi azuryt o głębokiej, krystalicznej strukturze. Na tej podstawie przeprowadzono rekonstrukcję kolorystyczną deskowania tła szafy oraz skrzydeł. W wyniku odczytania czerwieni cynobrowej na pierwotnych obrzeżach ramy korpusu odtworzono tę kolorystykę w obrębie wszystkich kwater i szafy retabulum. Dzięki niezwykle precyzyjnemu oczyszczeniu polichromii i złoceń możliwe było odsłonięcie kolejnych partii pierwotnych powłok zdobiących formy rzeźbiarskie. Ilość i jakość tych odkryć istotnie poszerzają naszą wiedzę o technikach i technologii, które wykorzystał Wit Stwosz w Ołtarzu Mariackim, i wskazują na konieczność osobnego omówienia tej tematyki²⁷. Warto nadmienić jednak, że do dnia dzisiejszego w wielu obszarach pierwotna polichromia przetrwała w stanie perfekcyjnym. Zwłaszcza bliskie pejzaże z bogatą roślinnością zachowane są znakomicie, inne, jak karnacje i kolorystyka włosów poszczególnych postaci, zachowane są w szerokim zakresie. Podsumowując: nie tylko efekt ogólnego odbioru kolorystycznego istotnie odbiega od kolorystyki zastanej przed 2015 rokiem, dużą różnicę widać także w zachowanych drobnych niuansach kolorystycznych rzeźb i płaskorzeźb w obrębie wszystkich scen.

Jeśli chodzi o przesunięcia i relokacje elementów rzeźbiarskich, to przywrócono pierwotny układ wielu elementów w całym retabulum. Zmiany dotyczą tak oczywistych obszarów jak *Zaśnięcie Marii* i usytuowanie poszczególnych postaci tej sceny, lecz również drobnych elementów mikroarchitektury i snycerki korpusu oraz kwater, zgodnie ze stanem, który znamy sprzed konserwacji w XIX wieku.

²⁵ M. Friedberg, *Ołtarz*, op.cit., s. 698.

²⁶ Jarosław Adamowicz, *Program badawczo-konserwatorski wielkiego ołtarza Wita Stwosza w bazylice Mariackiej w Krakowie realizowany w latach 2015–2020/2021 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. Artykuł ten omawia problematykę błękitów dominujących w Ołtarzu Mariackim.

²⁷ Tematyką polichromii zajmowali się: T. Szydlowski, *O Wita Stwosza Ołtarzu*, op.cit., s. 50–60; Tadeusz Seweryn, *Warsztat malarstwa Stwosza*, „Sztuki Piękne”, 1933, t. 9, nr 6, s. 220–237; Jerzy Gadomski, *Wit Stwosz w Krakowie – pytania bez odpowiedzi*, w: *Wokół Wita Stwosza*, op.cit., s. 53–63.

Wróćmy zatem do systematyki opisu retabulum i jego poszczególnych części, aby wskazać zmiany, których dokonano podczas najnowszych prac w wyniku bezpośredniej analizy dzieła, badań ikonograficznych i korelacji materiałów archiwalnych. Jak już wspomniano, treść ideowo-formalna wypełnia najważniejsze części szafiastej struktury pentaptiku, a poszczególne sceny pozwalają wyznaczyć dominantę korpusu oraz rozbudowujące tę treść cykle w odpowiednich ekspozycjach skrzydeł. Kierując się kolejnością scen, rozpoczniemy od predelli, która wskutek wyżej wymienianych przekształceń i skąpej ikonografii budziła wśród badaczy wiele wątpliwości.

Predellę, której dwa filary boczne i dwa wewnętrzne dźwigają potężną nastawę, wieńczy roślinno-zoomorficzny fryz, a jej boki zamykają dwa kroksztyny z postaciami aniołów. Wewnętrzną przestrzeń wypełnia *Drzewo Jessego* z piętnastoma figurami przodków Marii połączonymi konarami drzewa. Należy wspomnieć, że w trakcie dziewiętnastowiecznych rekonstrukcji, spowodowanych złym stanem zachowania bądź rozległymi ubytkami, wykonano pełne pozłocenie konarów drzewa oraz przemalowano polichromię figur. Konary nie wymagały większych uzupełnień, natomiast rzeźby postaci obecnie są wypadkową pierwotnej polichromii i złocień oraz uzupełnień późniejszych i współczesnych. Zmieniony został układ rzeźb, który ustalono na podstawie materiałów archiwalnych. W tym miejscu należy wyjaśnić, że układ ten budził i nadal budzi wątpliwości²⁸. Wykorzystane do naszych prac ujęcia retabulum Walerego Rzewuskiego niestety nie uwzględniają obszaru predelli, weryfikację układu figur podjęto na podstawie starszych prac Maksymiliana Cerchy z lat 1850–1860 i Ludwika Łepkowskiego z 1866 roku. Istotne odkrycie warte zaakcentowania odnosi się do konsol bocznych, które flankują całość predelli i składają się z szeregu elementów budujących ich formę przestrzenną. Tworzą one rodzaj wsporników z eksponowanymi od frontu rzeźbami aniołów, które jednym skrzydłem wspierają górującą nad predellą centralną część retabulum. Pozostałe części widoczne są od tylnej strony ołtarza oraz z boku. Po zdemontowaniu owych figur aniołów odsłonięto płaskorzeźbione ornamenty roślinne, tworzące z niewiadomych powodów zdwojenie dekoracji w tym samym miejscu. Po przeprowadzeniu analizy konserwatorskiej ustalono, że omawiane kroksztyny zostały błędnie zamontowane, w związku z czym przywrócono ich pierwotny układ, zamie-

niając je stronami: prawy kroksztyn zamontowano zgodnie z jego przeznaczeniem po stronie lewej, a lewy po prawej, co spowodowało ich zamianę i odwrócenie. Tym sposobem odkryte płaskorzeźbione wici są eksponowane w tylnej części predelli. Przywraca to logiczny i uzasadniony ciąg ekspozycji całej predelli, która od tylnej strony dekorowana jest ponadto profilowaną podstawą oraz profilowanym gzymsem z fryzem wici roślinnej, będącym nieco uproszczoną kontynuacją fryzu frontowego. Niezwykle istotny jest również fakt, że na wszystkich autentycznych elementach predelli z tyłu ołtarza zachowały się ślady pierwotnej polichromii. Co pozwala domniemywać, że retabulum w tej części było całkowicie dostępne, a ołtarz można było obchodzić dookoła. Pierwotną koncepcję zaburza wspomniane już deskowanie wypełniające przestrzeń między filarami. Jedynie zamykające front konsol anioły pozostały w niemal niezmienionym układzie – ślady pierwotnego montażu pozwoliły na ich delikatną korektę. Ukoronowaniem zmian w tej części ołtarza stała się wymiana rekonstrukcji na pierwotne rozwinięte lewe skrzydło anioła od południowej strony predelli; odnaleziono je wśród skrzydeł mniejszych aniołów grupy *Wniebowzięcia*. Wszystkie te informacje pokazują, jak istotna jest całościowa analiza zabytku. Tymczasem dotychczasowe rozważania i oceny odnosiły się jedynie do elementów *Drzewa Jessego*, marginalizując lub całkowicie pomijając kompleksowe spojrzenie na predellę.

Korpus, w którym struktura szafy skupia kilkadziesiąt figur rzeźbiarskich, łączy dwie główne sceny: *Zaśnięcie Marii* i *Wniebowzięcie*, a układ rozbudowują elementy architektury i mikroarchitektury. W tej części retabulum przesunięciu lub relokacji uległo wiele detali. Analiza konserwatorska materiałów archiwalnych sprzed 1866 roku i porównanie z układem sprzed 2015 roku dały znakomite rezultaty. Przywrócono układ figur sceny *Zaśnięcia Marii*, a zwłaszcza korpusów i głów apostołów drugiego planu, poczynając od głowy apostoła po północnej stronie korpusu, którą minimalnie obniżono. Półfigura apostoła z lichtarzem także została obniżona i przesunięta w lewo, głowy apostoła w kapturze oraz apostoła po przeciwległej stronie postaci św. Jakuba obniżono i skorygowano rotacyjnie. Półfigura apostoła załamującego ręce nad grupą Panny Marii i św. Jakuba została również skorygowana osiowo, tak by jej układ był bardziej frontalny, a poprzez obniżenie bardziej zwarty z całą grupą. Półfigura św. Tomasza, między św. Janem a figurą apostoła w południowym narożniku szafy, została – podobnie jak inne postaci drugoplanowe – obniżona i znacznie odsunięta prawą

²⁸ T. Szydłowski, *O Wita Stwosza Ołtarzu*, op.cit., s. 21.

częścią od płaszczyzny deskowania, zamykając zaś scenę od strony południowej głowę apostoła w ujęciu profilowym znacząco obniżono. Korelację wzajemnego układu figur tworzących sceną *Zaśnięcia Marii* korygowano już podczas prac w latach 1932–1933. Zadanie to jest jednak bardzo trudne wskutek utraty danych, które moglibyśmy odczytać na nieistniejącym pierwotnym deskowaniu szafy, a odnoszących się do pierwotnego montażu figur. Również i dokonana obecnie korekta była bardzo skomplikowana, ale warto było podjąć ten wysiłek, gdyż zmiany istotnie wpłynęły na odbiór całego retabulum. Scenę *Wniebowzięcia* cechuje integralność z rozbudowaną formą architektonicznych sklepień, poniżej których unosi się grupa postaci Marii i Chrystusa adorowanych przez dziesięciu aniołów w blasku rozłożystej glorii promieni. Zarówno układ figur aniołów, jak ich skrzydeł, a zwłaszcza promienistej glorii został skorygowany. Zmiany te wymagałyby precyzyjnego omówienia. Tu zaznaczmy jedynie, że nie tylko skorygowano układ skrzydeł aniołów, lecz również przywrócono ich prawidłową przynależność do poszczególnych figur. Warto zauważyć, że wymiana skrzydeł nie ograniczała się do tej strefy retabulum: archanioł Gabriel w kwaterze *Zwiastowania* otrzymał niesłusznie skrzydła pierwotnie przynależne jednemu z aniołów sceny *Wniebowzięcia*, co obecnie skorygowano.

Jedynym elementem, który został w całości zrekonstruowany podczas ostatnio prowadzonych prac, jest wspomniany wcześniej środkowy baldachim rozpościerający się ponad lewitującymi postaciami Marii i Chrystusa. Rekonstrukcję tę zrealizowano na podstawie dogłębnej analizy wszystkich elementów architektury i mikroarchitektury ołtarza i było to nie lada wyzwanie projektowe oraz wykonawcze. W tym miejscu warto zauważyć wyjątkową cechę budowy korpusu, dzięki której te dwie reprezentacyjne sceny zyskują niezwykłą dynamikę, a która była nieco bagatelizowana w historycznych opisach ołtarza²⁹. Otóż duża głębokość szafy została zamknięta niekonwencjonalnym układem deskowania. Tradycyjnie tę część średniowiecznych retabulów zamykały deski ułożone płasko. W Ołtarzu Mariackim Wit Stwoszcz zastosował odmienny układ. Wertykalne ustawienie desek nie zakłada ich równoległego układu – tworzą one płaszczyznę wielokrotnie złamaną. Dzięki temu harmonijny wielopłaszczyznowy układ „parawanowy”, tworzący plecy szafy, zyskał większą powierzchnię, co pozwoliło na

zdynamizowanie układów kompozycyjnych i montaż drugoplanowych figur w scenie *Zaśnięcia Marii* oraz postaci anielskich w scenie *Wniebowzięcia* pod różnymi kątami względem płaszczyzny lica korpusu. Stwoszcz w sposób mistrzowski posłużył się niekonwencjonalnymi i nowatorskimi rozwiązaniami, dotyczącymi nie tylko układów kompozycyjnych w poszczególnych scenach, lecz również koncepcji architektonicznej. Niezwykle istotną cechą budowy retabulum, którą wymieniają niemal wszyscy badacze, jest wzbogacenie struktury prostokątnego korpusu formą arkady. Zespojona z głęboko profilowaną ramą, pozwoliła na wypełnienie jej drobnymi figurami proroków, tworzącymi regularne sekwencje wraz z elementami mikroarchitektury. Ilość zmian w tej części ołtarza jest bardzo duża i dotyczy nie tylko relokacji niektórych figur, lecz zwłaszcza elementów mikroarchitektury, co było niełatwym wyzwaniem. Podobnie jak w wyżej wymienionej scenie *Wniebowzięcia* omówienie tych zmian wymagałoby osobnego rozdziału, na co forma przedkładanego tekstu nie pozwala. Dwa górne naroża, powstałe w wyniku połączenia profilowania ramy i arkady, wypełnione zostały parami figur ojców Kościoła. Całość korpusu wieńczy fryz zwiniętych liści akantu w gzymsie górującym nad kompozycjami centralnymi. Jak pamiętamy, podczas prac w XIX wieku gzyms ten został zredukowany do szerokości korpusu. Pierwotnie rozpierał ściany południową i północną prezbiterium i rozpościerał się ponad skrzydłami, stanowiąc nader istotny element konstrukcyjny całej nastawy ołtarzowej. Wiciowy fryz został wówczas złożony z zachowanych pierwotnych elementów i częściowo zrekonstruowany. Obecne zmiany obejmują nie tylko korektę rzeźbiarską, lecz również układ fryzu, gdyż elementy te zostały niesłusznie obrócone, a analiza pozwoliła na skorygowanie tego błędu.

Zwieńczenie charakteryzuje hieratyczny układ kompozycji, a grupie *Koronacja Marii* towarzyszą statyczne postaci dwóch aniołów z instrumentami oraz flankujące całość układu postaci św. Stanisława i św. Wojciecha. Niezwykłą wartością jest diagnoza autentyczności elementów zwieńczenia, które jeszcze przed działaniami rozpoczętymi w 1866 roku zachowane było w znanej nam formie. Obecna analiza pozwala stwierdzić, że przekazy i domniemania odnoszące się do znacznej redukcji wysokości pierwotnego zwieńczenia znajdują potwierdzenie w materii³⁰. Wszystkie trzy pierwotne baldachimy

²⁹ Cechę tę trafnie podaje Wojciech Marcinkowski, *Uwagi o typie krakowskiej nastawy Wita Stwoszcza*, „Folia Historiae Artium”, T. 25: 1989, s. 30.

³⁰ August v. Essenwein, *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau*, Leipzig 1869, Taf. XXVIII; T. Szydlowski, *O Wita Stwoszcza Ołtarzu*, op.cit.,

rozpościerające się nad postaciami figur mają regularnie rozstawione gniazda, które pozwalały na montaż czopów kolumn kolejnej kondygnacji. Każdy z baldachimów był podstawą dla zestawu kolejnych elementów, dwa skrajne baldachimy mają gniazda rozmieszczone po okręgu w układzie sześć wewnętrznych i trzy zewnętrzne, natomiast środkowy baldachim posiada analogiczny układ, ale zredukowany do pięciu gniazd wewnętrznych i czterech zewnętrznych, co odpowiada geometrii ich form. Zestawiając informacje obecnego rozpoznania z danymi metrycznymi odnoszącymi się do wysokości prezbiterium 27,51 m i wysokości retabulum 15,70 m, możemy śmiało potwierdzić tezę o pierwotnej wyższej strukturze zwieńczenia; mogła ona być rozbudowana wertykalnie o kolejne kondygnacje, zgodnie z zasadą późnośredniowiecznych szafiastych nastaw ołtarzowych tej części Europy. Jako najbliższą analogię wielu badaczy podaje rysunkowy projekt z 1473 roku autorstwa Hansa Schuchlina, powstały na potrzeby Jörga Syrlina Starszego do niezachowanego retabulum dla kościoła kolegiackiego w Ulm³¹. Analizując proporcje zachowanego projektu, możemy stwierdzić, że wysokość jego pełnego zwieńczenia była nieco większa od dwukrotnej wysokości szafy. Koncepcja ta wskazuje również, że wolna przestrzeń powyżej obecnego zwieńczenia Ołtarza Mariackiego a sklepieniem, wynosząca 11,81 m, pozwala na rozwinięcie fantazji.

Skrzydła z trzema kwaterami w układzie wertykalnym dopełniają treści, przy czym wewnętrzna strona skrzydeł ruchomych składa się z sześciu kwater i odpowiada pełnej ekspozycji świątecznej. Awersy te prezentują cykl radosnych wydarzeń z życia Marii, który rozpoczyna *Zwiastowanie* u góry lewego skrzydła ruchomego, poniżej mamy *Boże Narodzenie*, a zamyka go *Pokłon Trzech Króli* w dolnej kwaterze. Skrzydło prawe ruchome analogicznie prezentuje *Zmartwychwstanie* w górnej części, *Wniebowstąpienie* poniżej, zamyka cykl w dolnej kwaterze *Zesłanie Ducha Świętego*. Wszystkie te kompozycje jedynie pozornie opierają się na tej samej koncepcji układu form, w rzeczywistości

wykorzystują różne warianty wielości elementów i odmienny wachlarz koncepcji artystycznej. Kompozycje figuralne wszystkich kwater w górnych obszarach zostały rozbudowane mikroarchitekturą. W kwaterach dokonano jedynie częściowej korekty i uzupełnień mikroarchitektury, wykorzystując luźne elementy zachowane w zbiorach bazyliki, odpowiadające brakującym fragmentom, które odczytano na archiwalnych ujęciach fotograficznych. Warto zaznaczyć, że analizując fotograficzne materiały archiwalne, możemy ustalić chronologię zmian i relokacji zachodzących w poszczególnych kwaterach ekspozycji świątecznej. Najistotniejsza zmiana, której obecnie dokonano, to przywrócenie elementów mikroarchitektury z historyczną inskrypcją z roku 1795 w kwaterze pierwotnie jej przeznaczonych. Zamiana elementów wieńczących sceny *Bożego Narodzenia* i *Pokłonu Trzech Króli* spowodowała zamieszanie w odniesieniu do literatury przedmiotu, ponieważ informacje odnotowujące tę inskrypcję w scenie *Pokłonu* pojawiły się już w XIX wieku. Jak wspomniano powyżej, w scenie *Zwiastowania* przywrócono pierwotne skrzydła archaniołowi Gabrielowi, które mylnie znajdowały się w scenie *Wniebowzięcia*. W scenie *Zesłanie Ducha Świętego* przywrócono przestrzenną artykulację pomiędzy malowanymi w tle oknami, a we wszystkich scenach skorygowano układ glorii promienistych. Należy nadmienić, że nie wprowadzono w tym przypadku żadnego nowego promienia, a rezultat osiągnięto przetarasowaniem tych elementów w obrębie całej ekspozycji świątecznej retabulum.

Dwanaście kwater wypełniających dwa skrzydła nieruchome i zewnętrzne części skrzydeł ruchomych odpowiada pełnej ekspozycji codziennej. Rozważania odnoszące się do układu tych scen i ich treści formalnych podejmowano wielokrotnie, a interpretacja ich kolejności jest zaakceptowana³². Cykl rozpoczyna *Spotkanie Joachima i Anny przy Złotej Bramie* – scena na lewym skrzydle nieruchomym widoczna u góry, poniżej, na środku, znajduje się *Narodzenie Marii*, a u dołu zamyka to skrzydło *Ofiarowanie Marii w świątyni*. Przechodząc do dolnej kwatery lewego skrzydła ruchomego, odnajdujemy *Ofiarowanie Jezusa w świątyni*, a powyżej,

s. 21–27, fig.5–6; Jerzy Gadomski, *Ołtarz Mariacki wita Stwosza i jego wzory*, w: *Kraków w czasach Wita Stwosza*, red. Jan M. Małecki, Kraków 1986, s. 35–50; W. Marcinkowski, *Uwagi o typie krakowskiej nastawy*, op.cit., s. 34–35.

³¹ Projekt publikuje w szerszym kontekście J. Białostocki, *Sztuka XV wieku*, op.cit., s. 337, il. 314. Por. też: J. Gadomski, *Ołtarz Mariacki*, op.cit., s. 40; W. Marcinkowski, *Uwagi o typie krakowskiej nastawy*, op.cit., s. 30, il.17.

³² Piotr Skubiszewski, *Cykl wielkanocny w Ołtarzu Mariackim Wita Stosza*, „Rocznik Historii Sztuki”, T. 12: 1981, s. 43–81; Maria Kodyńska-Kosińska, *Ikono-graphische Zyklen im krakauer Hochaltar der Marienkirche von Veit Stoss / Problem cyklu ikonograficznego w Ołtarzu Mariackim Wita Stwosza*, „Folia Historiae Artium”, T. 25: 1989, s. 39–16.



19. Kwaterna ze sceną *Pokłonu Trzech Króli*, styczeń 2021. Fot. Paweł Gąsior

na środku, *Dwunastoletniego Jezusa nauczającego w świątyni* oraz *Pojmanie Jezusa* u góry tegoż skrzydła. Kierując się w prawo, widzimy *Ukrzyżowanie* w górnej kwaterze prawego skrzydła ruchomego, na środku *Zdjęcie z krzyża*, a u dołu *Złożenie do grobu*. Tu następuje zmiana rytmu, kolejne przedstawienie przenosi nas do górnej kwatery prawego skrzydła nieruchomego, gdzie znajduje się *Chrystus zstępujący do otchłani*, na środku *Trzy Marie u grobu*, zamyka cykl scena *Noli me tangere* w dolnej kwaterze tegoż skrzydła. W tym obszarze dokonano tylko jednej zamiany, przywracając prawidłowy układ ornamentów astwerekowych pomiędzy scenami *Ofiarowanie Marii w świątyni* i *Noli me tangere*.

Korpus krakowskiego retabulum wraz z parą nieruchomych skrzydeł rozpiera całą szerokość prezbiterium, nie pozostawiając jakiegokolwiek wolnej odległości do ścian północnej i południowej. Warto odnotować, że szerokość szafy wynosi 5,28 m, co

odpowiada łącznej szerokości dwóch skrzydeł ruchomych $2 \times 2,63$ m. Skrzydła nieruchome są niemal identyczne i mają szerokość 2,59 m każde, a układ ich płaszczyzn jest równoległy do płaszczyzny korpusu. Z powodu niewielkiej różnicy szerokości skrzydeł stałych i skrzydeł ruchomych oraz grubości tych ostatnich po otwarciu skrzydła pozostają w formie niepełnego rozwarcia. Wspierają się na pierwotnych, średniowiecznych kutyh wspornikach, które zostały zmodyfikowane podczas konserwacji w latach trzydziestych XX wieku, co odnotowano na jednej z blach wspornika południowego.

Powyższe zestawienie pokrótce wymienia najważniejsze działania, które przywróciły pierwotny układ wielu elementów w całym obszarze retabulum. Odnotowuje również najważniejsze odkrycia: informacje odnoszące się bezpośrednio do datowania, dzięki odnalezieniu inskrypcji „1486” na figurze św. Jakuba Starszego, datowanie budowy konstruk-



20. Płaskorzeźby sceny *Pokłon Trzech Króli*, październik 2020. Fot. Paweł Gąsior

cji korpusu na rok 1481 czy gmerk kamieniarski na profilu stipesu. Poruszono również zagadnienia związane z rozpoznaniem autentyczności wszystkich elementów retabulum. A jest to zaledwie część zgromadzonych danych. Pozostają jeszcze do wymienienia niezwykle istotne informacje odnoszące się do budowy technologicznej, stanu zachowania, analiz, prób i działań z najnowszymi urządzeniami infrastruktury badawczej – co pokazuje skalę przedsięwzięcia. Materiały te wymagałyby osobnego omówienia. Wymieńmy jednak najważniejsze zagadnienia. Jednym z najistotniejszych była stabilizacja struktury drewna, materiału stanowiącego istotę substancji zabytku. Zrealizowano ją z sukcesem, wprowadzając najmniejszą konieczną ilość współczesnych materiałów wzmacniających i stabilizujących podłoże. Impregnacji wzmacniającej strukturę drewna dokonano jedynie miejscowo, przy czym dodane elementy wzmacniające uwzględniają skłonność drewna do reologii. Przeprowadzono szereg analiz i rozpoznań, odnosząc się do stanu kon-

strukcyjnego ołtarza³³ oraz tworząc analizę ryzyka³⁴. Podczas oczyszczania drewna rzeźb i konstrukcji retabulum zastosowano w wybranych obszarach metodę ablacji laserowej, z wykorzystaniem różnych typów laserów stosowanych w konserwacji³⁵. Wszystkie elementy ołtarza konserwowane były *in situ* na specjalnie zaprojektowanych platformach roboczych, w przestrzeni bezpośrednio za ołtarzem

³³ Stanisław Karczmarczyk, „Sprawozdanie z wyników badań i pomiarów struktury budowlano-konstrukcyjnej towarzyszących konserwacji ołtarza Wita Stwosza”, w: „Kompleksowe prace badawcze”, op.cit., t. 2.

³⁴ Analizę ryzyka opracowali Łukasz Bratasz, Roman Kozłowski, Barbara Świątkowska, „Analiza ryzyka”, w: ibidem.

³⁵ Prace te realizowane były przez zespół warszawski w składzie: dr hab. Jan Marczak, dr inż. Roman Ostrowski z Wojskowej Akademii Technicznej oraz mgr Radosław Tusznio z warszawskiej ASP. Roman Ostrowski, Radosław Tusznio, „Raport z sesji testowej urządzeń laserowych”, w: ibidem.

i przed nim. Przypomnijmy raz jeszcze, że prace prowadził zespół badawczy o rozległym spektrum warsztatowym, a działania skierowane były głównie na rozpoznanie zabytku w zakresie stanu zachowania, techniki i technologii wykonania dzieła oraz na wykorzystanie tej wiedzy w praktyce konserwatorskiej. Badania fizykochemiczne, wyodrębnione z szerokiego zestawu działań naukowych niniejszego programu, miały na celu nie tylko rozpoznanie techniki i technologii warsztatu Wita Stwosza, w tym obróbki drewna i jego pierwotnego zabezpieczenia, lecz również zdefiniowania bogatego warsztatu rzeźbiarskiego i malarskiego mistrza. Spośród zastosowanych metod badawczych należy wymienić przede wszystkim: analizę z zakresu historii sztuki³⁶, analizę fotograficzną z zastosowaniem różnych źródeł promieniowania: w świetle białym (VIS), podczerwieni (IR) i głębokiej podczerwieni (IRR) przy użyciu kamery hiperspektralnej³⁷, w ultrafiolecie (UV), promieniach X z wykorzystaniem fotografii cyfrowej (RTG) oraz technicznej tomografii komputerowej³⁸. Wykonano badania z zastosowaniem spektroskopii furierowskiej w podczerwieni (FT-IR), dyfrakcji rentgenowskiej (XRD), fluorescencji rentgenowskiej (XRF), mikroskopii elektronowej, dyfraktometrii proszkowej (SEM-EDS), jak również badania mikrochemiczne i mikrokrystaloskopowe oraz wspomniane już badania dendrologiczne i dendrochronologiczne. Ponadto dokonano analizy zapylenia w obszarze ołtarza, stale prowadzony był monitoring mikroklimatu³⁹, podjęto także inne inicjatywy badawcze. Za sprawą międzynarodowego zespołu ekspertów, skupiającego specjalistów wielu dziedzin, mamy pewność, że idee i efekty naszych działań są i będą w najbliższych latach szeroko rozpowszechniane. W corocznych spotkaniach brali udział historycy sztuki i konserwatorzy z różnych ośrodków europejskich, znawcy zagadnień związanych ze średniowieczną rzeźbą, jak również uczeni

zglobiający twórczość Wita Stwosza: dr Matthias Weniger z Bayerisches Nationalmuseum w Monachium, dr Stefan Roller i mgr Harald Theiss z Liebieghaus Skulptursammlung we Frankfurcie, Peter Stiberc z Opificio delle Pietre Dure we Florencji, dr Emmanuelle Mercier z KIK-IRPA z Brukseli, Stephanie de Roemer z Glasgow Museums Resource Centre, oraz krakowscy eksperci stale związani z naszymi pracami: prof. Grażyna Korpala i prof. Władysław Zalewski.

Do ochrony ołtarza w szczególny sposób przyczyniło się wiele osób związanych z Akademią Sztuk Pięknych w Krakowie⁴⁰. Od początku istnienia Akademii, tj. od 1818 roku, idea kształcenia w zakresie konserwacji i restauracji dzieł sztuki wpłatała się w wielowątkowe meandry jej dziejów. Krakowska szkoła, która powstała w strukturze Uniwersytetu Jagiellońskiego⁴¹, umożliwiła kształtowanie pierwszych idei związanych z ochroną zabytków i konserwacją dzieł sztuki dawnej. Te podwaliny w szczególny sposób wiążą się z historią konserwacji ołtarza Wita Stwosza w bazylice Mariackiej. Przedstawiciele kolejnych pokoleń krakowskich artystów wyznaczali kierunki, rozpoczynali dyskusje i polemiki, kształtując najistotniejsze idee jego ochrony, inni mierzyli się z potęgą tego dzieła we własnej twórczości, niektórzy rejestrowali stan ołtarza, a jeszcze inni brali czynny udział w jego restauracjach, konserwacjach i badaniach. Józef Brodowski⁴² jako jeden z pierwszych uwzględnił ołtarz w swoich pracach. Brodowski, współzałożyciel Akademii, prowadził katedrę malarstwa i ok. 1820 roku wykonał kilka ujęć rysunkowych fragmentów retabulum. Wybitny artysta malarz Piotr Michałowski w młodości uczył się rysunku u Brodowskiego, a w 1852 roku miał istotny udział w tworzeniu założeń konserwatorskich, których główna idea pozostaje aktualna do dnia dzisiejszego. Sformułował on wówczas kilka założeń programu restauracji Ołtarza Mariackiego, zrealizowanych już po jego śmierci, bo w latach 1866–1871. Józef Łepkowski, wybitny

³⁶ Prace te prowadzi P. Pencakowski, „Ikonografia historyczna”, op.cit.; osobne konsultacje realizował Marek Walczak wraz z Dobrosławą Horzelą.

³⁷ Zakres ten realizował mgr Piotr Zambrzycki wraz z mgr Anną Selerowicz z Pogotowia Konserwatorskiego i MIK ASP w Warszawie: Piotr Zambrzycki, Anna Selerowicz, „Badania kamerą hiperspektralną”, w: „Kompleksowe prace badawcze”, op.cit., t. 2.

³⁸ Analizy prowadził zespół badawczy Instytutu Odlewnictwa w Krakowie, „Analizy tomografią komputerową”, w: ibidem.

³⁹ Pomiar prowadził dr Marcin Strojcki z PAN w Krakowie: Marcin Strojcki, „Raport o stanie warunków środowiskowych”, w: ibidem.

⁴⁰ Grażyna Korpala, Iwona Martynowicz, Jarosław Adamowicz, *Postaci krakowskiej Akademii w kontekście historii konserwacji ołtarza Wita Stwosza w bazylice Mariackiej*, „Wiadomości ASP”, 2018, nr 83, s. 40–47.

⁴¹ Michał Pilikowski, *Piękna historia. Krakowska Akademia Sztuk Pięknych w latach 1818–1939*, Kraków 2018, s. 46.

⁴² Michał Pilikowski, *Józef Peszka i Józef Brodowski – założyciele Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Wiadomości ASP”, 2012, nr 59, s. 35.



21. Zespół konserwatorski po zmontowaniu zwieńczenia, od lewej: Tomasz Mycek, Jarosław Adamowicz, Iwona Martynowicz, Grzegorz Bajorek, Bartosz Zarębski, Paweł Płaszczyca, Barbara Budziaszek, Tomasz Płaszczyca, Bartłomiej Rożek, Tomasz Bajorek, Łukasz Świstak, styczeń 2017. Fot. Paweł Gąsior



22. Demontaż rzeźb centralnej sceny *Zaśnięcie Marii*, kwiecień 2019. Fot. Paweł Gąsior



23. Prace przy zwieńczeniu ołtarza, listopad 2016. Fot. Paweł Gąsior

uczony uniwersytecki, prowadzący zajęcia z historii sztuki dla przyszłych artystów, publikował teksty na temat koncepcji odnowienia ołtarza Wita Stwosza, które stanowią ważny przyczynek w rozwoju polskiej myśli konserwatorskiej. W dwustuletniej historii krakowskiej Akademii dwaj pierwsi dyrektorzy Szkoły Sztuk Pięknych, Jan Matejko⁴³ i Władysław Łuszczkiewicz⁴⁴, mieli zasadniczy wpływ na realizację restauratorską z lat 1866–1871. Kierował całym przedsięwzięciem i odpowiadał za podejmowane decyzje Władysław Łuszczkiewicz, zarazem autor koncepcji prac. Jan Matejko należał do ścisłej komisji przy bazylice i brał czynny udział w pracach, wielokrotnie wspierał je też merytorycznie. W latach 1932–1933 w realizacji konserwatorskiej ołtarza aktywnie uczestniczyli: Wojciech Eliaż, absolwent malarstwa, Jan Wiktor Hopliński, który od lat dwudziestych kierował Studium Technologii Malarstwa, a po II wojnie tworzył podwaliny kształcenia z zakresu konserwacji i technologii, Wiesław Zarzycki, założyciel w latach powojennych Studium Konserwacji Malarstwa, Juliusz Makarewicz, parający się konserwacją malarstwa ściennego w Krakowie na przełomie XIX i XX w., a Jan Rutkowski, jeden z najwybitniejszych konserwatorów okresu międzywojennego, kierował pracami i badaniami. Marian Słonecki, uczeń Jana Rutkowskiego, uczestniczył również w tworzeniu krakowskiego szkolnictwa konserwatorskiego i nadzorował prace kon-

serwatorskie w latach 1946–1951, bezpośrednio po powrocie ołtarza z Norymbergi. Do komisji konserwatorskiej został wówczas powołany Józef Edward Dutkiewicz, założyciel i pierwszy dziekan Wydziału Konserwacji Dział Sztuki krakowskiej Akademii.

Wielu z wymienionych w sposób zasadniczy ukształtowało podwaliny dydaktyki konserwatorskiej, które przez ponad siedemdziesiąt lat (1950–2020) formowały obecny Wydział Konserwacji i Restauracji Dział Sztuki Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie⁴⁵.

Kolejne inicjatywy ochrony ołtarza również wiążą się z absolwentami i pracownikami Akademii. Danuta Budziłło-Skowron prowadziła prace w 1983 roku, w tym czasie Zofia Medwecka i Władysław Zalewski powołani byli do komisji konserwatorskich. W 1999 roku Marian Paciorek, prowadzący Pracownię Konserwacji i Restauracji Rzeźby Drewnianej Polichromowanej, kierował kolejnym zespołem konserwatorskim. Obecny zespół kontynuuje tradycję tych idei i działań. Wymieniając osoby związane z krakowskim Wydziałem Konserwacji i Restauracji Dział Sztuki, które brały czynny udział w zakończonym w styczniu 2021 roku „Programie badawczo-konserwatorskim ołtarza Wita Stwosza”, należy zacząć od stałych konsultantów, już wymienionych: prof. Grażyny Korpala, prof. Władysława Zalewskiego i prof. Ireneusza Płuski, piastującego również stanowisko wicedyrektora MIK. W skład

⁴³ Jan Matejko był pierwszym dyrektorem autonomicznej uczelni w latach 1873–1893.

⁴⁴ Władysław Łuszczkiewicz, następca Matejki, stanowisko to piastował w latach 1893–1895.

⁴⁵ Bogusław Krasnowolski, *Wydział Konserwacji i Restauracji Dział Sztuki Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie 1950–2020. Geneza, historia, znaczenie dla ochrony dziedzictwa*, red. Marta Lempart-Geratowska, Kraków 2021, passim.

zespołu wchodzili pracownicy i absolwenci Wydziału: mgr mgr Barbara Budziaszek, Filip Dominik Pelon, Tomasz Mycek, Iwona Martynowicz, Grzegorz Bajorek, Łukasz Świstak i Bartosz Zarębski, wspierani okresowo przez Marcina Dziubka i Daniela Tylkę. Analizę materiałów archiwalnych oraz badania z zakresu ikonografii i historii konserwacji prowadził dr hab. Paweł Pencakowski, prof. ASP. Trzon zespołu badawczego wykorzystującego metody fizyko-chemiczne również tworzyli pracownicy Wydziału: dr dr Maria Rogóż, Michał Płotek, Małgorzata Walczak, Maria Goryl, Barbara Leszczyńska, mgr mgr Jan Ptak, Anna Mikołajska, Maria Gawor, a całość przedsięwzięcia fotograficznie dokumentował Paweł Gąsior, którego zdjęcia wzbogacają niniejszy materiał. Za całość programu tak pod względem ideowym, logistycznym, jak i merytorycznym odpowiadał piszący te słowa dr hab. Jarosław Adamowicz, prof. ASP⁴⁶.

Pomimo niełatwych czasów, w których przyszło nam żyć i pracować, i zmagać z pandemią (Covid-19) 30 stycznia 2021 roku odsłonięto retabulum po zakończeniu prac badawczych i konserwatorskich. Piątego lutego nastąpiło uroczyste otwarcie ołtarza, a licz-

⁴⁶ Do zespołu należały również osoby stale współpracujące z kierującym pracami, a nie będące związane z ASP: nieoceniona architekt mgr inż. Aneta Barańska wraz z Małgorzatą Wojtunik i mgr inż. arch. Magdaleną Maciaszek realizowała dokumentację rysunkową całego retabulum; Paweł Płaszczycza prowadził prace pozłotnicze, Tomasz Płaszczycza, Bartłomiej Rożek i Tomasz Bajorek realizowali prace techniczne, Zdzisław Pytlík prace stolarskie przy rekonstrukcji baldachimu środkowego wieńczącego scenę *Wniebowzięcia*, a Grzegorz Lelek reagował na wszelkie potrzeby w zakresie prac ślusarskich.



24. Po zmontowaniu retabulum – Jarosław Adamowicz, styczeń 2021. Fot. Paweł Gąsior

ni zaproszeni goście mogli po raz pierwszy ocenić rezultat prac. W dniu święta maryjnego 15 sierpnia 2021 roku odbyła się uroczystość ponownego poświęcenia retabulum – tym samym dorobek naszego dziedzictwa został przekazany następnym pokoleniom.

BIBLIOGRAFIA

- Adamowicz Jarosław, *Mistrz Rodziny Marii. Dzieła malarstwa tablicowego jednego z krakowskich warsztatów cechowych przełomu XV i XVI wieku / The Master of the Holy Kinship. Works from a panel painting guild workshop in Krakow from the turn of the 16th century*, Kraków 2018.
- , *Program badawczo-konserwatorski wielkiego ołtarza Wita Stwosza w bazylice Mariackiej w Krakowie realizowany w latach 2015–2020/2021 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.
- Białostocki Jan, *Sztuka XV wieku, od Parlerów do Dürera*, Warszawa 2010.

- Bocheński Zbigniew, *Uzbrojenie w krakowskich dziełach Wita Stwosza*, „Rocznik Krakowski”, T. 26: 1935.
- Bratasz Łukasz, Kozłowski Roman, Świątkowska Barbara, „Analiza ryzyka”, w: „Kompleksowe prace badawcze i konserwatorskie ołtarza Wita Stwosza (1477–1489), w kościele parafialnym pw. Wniebowzięcia N.M.P. w Krakowie. Dokumentacja opisowa. Październik 2015 r. – styczeń 2021 r.”, t. 2, red. Jarosław Adamowicz.
- Cracovia artificum: 1300–1500*, wyd. Jan Ptaśnik, „Źródła do Historii Sztuki i Cywilizacji w Polsce”, t. 4, Kraków 1917.
- Dettloff Szczesny, *Krakowski projekt na ołtarz bamberski Wita Stwosza*, „Rocznik Krakowski”, T. 26: 1935.
- , *Przyczynki do genealogii rodziny Wita Stwosza*, „Rocznik Krakowski”, T. 26: 1935.

- Dobrowolski Tadeusz, *Wystawa polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie*, „Rocznik Krakowski”, T. 26, 1935.
- , *Życie, twórczość i znaczenie społeczne artystów polskich i w Polsce pracujących w okresie późnego gotyku (1440–1520). Z pogranicza historii, teorii i socjologii*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965.
- „Dokumentacja rysunkowa, Ołtarz Mariacki Wita Stwosza”, rys. Anna Lutomska, PP Pracownie Konserwacji Zabytków, Kraków 1983.
- „Dokumentacja rysunkowa, ołtarz Wita Stwosza”, oprac. Marian Paciorek, Agnieszka Luboń, Kraków 1999.
- Essenwein August v., *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau*, Leipzig 1869.
- Friedberg Marian, *Ołtarz krakowski Wita Stwosza. Studium archiwalne*, „Przegląd Zachodni”, 1952, nr 7–8.
- Gadomski Jerzy, *Ołtarz Mariacki Wita Stwosza i jego wzory*, w: *Kraków w czasach Wita Stwosza*, red. Jan M. Małecki, Kraków 1986.
- , *Ołtarz Mariacki 1477–1489*, w: *Wit Stwosch w Krakowie*, red. Lech Kalinowski i Franciszek Stolorz, Kraków 1987.
- , *Wit Stwosch w Krakowie – pytania bez odpowiedzi*, w: *Wokół Wita Stwosza*, red. Dobrosława Horzela, Adam Organisty, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 2005.
- Grabowski Ambroży, *Kraków i jego okolice*, Kraków 1836.
- , *Wit z Krakowa Stwosch snyderz wieku XV*, w: *1844–1850. Rękopisy i artykuły Ambrożego Grabowskiego*.
- Gutkowska Maria, *Ubiory w Ołtarzu Mariackim Stwosza na tle zabytków wieku XV*, „Rocznik Krakowski”, T. 26: 1935.
- Instytut Odlewnictwa w Krakowie, „Analiza tomografią komputerową”, w: „Kompleksowe prace badawcze i konserwatorskie ołtarza Wita Stwosza (1477–1489), w kościele parafialnym pw. Wniebowzięcia N.M.P. w Krakowie. Dokumentacja opisowa. Październik 2015 r.–styczeń 2021 r.”, t. 2, red. Jarosław Adamowicz.
- Karczmarczyk Stanisław, „Sprawozdanie z wyników badań i pomiarów struktury budowlano-konstrukcyjnej towarzyszących konserwacji ołtarza Wita Stwosza”, w: „Kompleksowe prace badawcze i konserwatorskie ołtarza Wita Stwosza (1477–1489), w kościele parafialnym pw. Wniebowzięcia N.M.P. w Krakowie. Dokumentacja opisowa. Październik 2015 r. – styczeń 2021 r.”, t. 2, red. Jarosław Adamowicz.
- Komornicki Stefan, *Szydlowski Thadée. Le retable de Notre-Dame à Cracovie*, „Rocznik Krakowski”, T. 26: 1935.
- Kopera Feliks, *Wit Stwosch w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, T. 10: 1907.
- Korpala Grażyna, Martynowicz Iwona, Adamowicz Jarosław, *Postaci krakowskiej Akademii w kontekście historii konserwacji ołtarza Wita Stwosza w bazylice Mariackiej*, „Wiadomości ASP”, 2018, nr 83.
- Krasnowolski Bogusław, *Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie 1950–2020. Geneza, historia, znaczenie dla ochrony dziedzictwa*, red. Marta Lempart-Geratowska, Kraków 2021.
- Lodyńska-Kosińska Maria, *Ikonographische Zyklen im krakauer Hochaltar der Marienkirche von Veit Stoss / Problem cyklu ikonograficznego w Ołtarzu Mariackim Wita Stwosza*, „Folia Historiae Artium”, T. 25: 1989.
- Marcinkowski Wojciech, *Uwagi o typie krakowskiej nstawy Wita Stwosza*, „Folia Historiae Artium”, T. 25, 1989.
- „Ołtarz główny Wita Stwosza w kościele Najświętszej Marii Panny w Krakowie. Ekspertyza konserwatorska stanu zachowania ołtarza wykonana na zlecenie Urzędu Miasta Krakowa”, Narodowy Instytut Dziedzictwa, materiały przejęte po PP PKZ Kraków, Kraków 1983.
- Ostrowski Roman, Tusznio Radosław, „Raport z sesji testowej urządzeń laserowych”, w: „Kompleksowe prace badawcze i konserwatorskie ołtarza Wita Stwosza (1477–1489), w kościele parafialnym pw. Wniebowzięcia N.M.P. w Krakowie. Dokumentacja opisowa. Październik 2015 r. – styczeń 2021 r.”, t. 2, red. Jarosław Adamowicz.
- Paciorek Marian, Luboń Agnieszka, „Dokumentacja prac przy odczyszczeniu i konserwatorskim przeglądzie Ołtarza Mariackiego w kościele archiprezbiterialnym pw. Wniebowzięcia N.M.P. w Krakowie”, Kraków 1999, Archiwum kościoła Mariackiego / Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków.
- Pencakowski Paweł, „Ikonografia historyczna ołtarza Wita Stwosza z czasów przed jego konserwacją z lat 1866–1871. Opisy i analizy”, w: „Kompleksowe prace badawcze i konserwatorskie ołtarza Wita Stwosza (1477–1489), w kościele parafialnym pw. Wniebowzięcia N.M.P. w Krakowie. Dokumentacja opisowa. Październik 2015 r. – styczeń 2021 r.”, t. 1, red. Jarosław Adamowicz.
- Pilikowski Michał, *Józef Peszka i Józef Brodowski – założyciele Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Wiadomości ASP”, 2012, nr 59.
- , *Piękna historia. Krakowska Akademia Sztuk Pięknych w latach 1818–1939*, Kraków 2018.
- Ptak Wojciech, „Analiza dendrologiczna”, w: „Kompleksowe prace badawcze i konserwatorskie ołtarza Wita Stwosza (1477–1489), w kościele parafialnym p.w. Wniebowzięcia N.M.P. w Krakowie. Dokumentacja badawcza. Październik 2015 r.– styczeń 2021 r.”, t. 1/4, red. Jarosław Adamowicz.
- Ptaśnik Jan, *Ze studiów nad Witem Stwoszem i jego rodziną*, „Rocznik Krakowski”, T. 13: 1911.
- Seweryn Tadeusz, *Warsztat malarski Stwosza*, „Sztuki Piękne”, 1933, t. 9, nr 6.
- Skubiszewski Piotr, *Cykl wielkanocny w Ołtarzu Mariackim Wita Stosza*, „Rocznik Historii Sztuki”, T. 12: 1981.
- Strojecki Marcin, „Raport o stanie warunków środowiskowych”, w: „Kompleksowe prace badawcze i konserwatorskie ołtarza Wita Stwosza (1477–1489), w kościele parafialnym pw. Wniebowzięcia N.M.P. w Krakowie. Dokumentacja opisowa. Październik 2015 r. – styczeń 2021 r.”, t. 2, red. Jarosław Adamowicz.
- Szydlowski Tadeusz, *O polichromii Ołtarza Mariackiego*, „Sztuki Piękne”, 1933, t. 9, nr 6.
- , *O Wita Stwosza Ołtarzu Mariackim i jego pierwotnym wyglądzie*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, 1920, t. 2, z. 1.
- , *Pokłosie rocznicy Wita Stwosza*, „Rocznik Krakowski”, T. 26: 1935.
- , *Ze studiów nad Stwoszem i sztuką jego czasów*, „Rocznik Krakowski”, T. 26: 1935.
- , „Zmartwychwstanie”. *Plaskorzeźba w Mariackim Ołtarzu Stwosza*, „Ilustrowany Kurjer Codzienny”, 1933, nr 106; „Kurier Literacko-Naukowy”, nr 16.

- Ślesieński Władysław, *Nauczanie konserwacji zabytków dawniej i dziś*, „Ochrona Zabytków”, 1971, t. 24, nr 2.
- , *Z dziejów nauczania technologii i technik malarskich*, „Ochrona Zabytków”, 1965, t. 18, nr 3.
- W 500-lecie ołtarza Mariackiego Wita Stwosza, „Folia Historiae Artium”, T. 25: 1989.
- Walczak Marek, *Wit Stwosz i architektura w Krakowie*, w: *Wokół Wita Stwosza*, red. Dobrosława Horzela, Adam Organisty, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 2005.
- Walczy Łukasz, *Dzieje konserwacji ołtarza Wita Stwosza w kościele Mariackim w Krakowie*, Biblioteka Krakowska, nr 157, Kraków 2012.
- Ważny Tomasz, Barbara Gmińska-Nowak, „Analiza dendrochronologiczna”, w: „Kompleksowe prace badawcze i konserwatorskie ołtarza Wita Stwosza (1477–1489), w kościele parafialnym pw. Wniebowzięcia N.M.P. w Krakowie. Dokumentacja opisowa. Październik 2015 r. – styczeń 2021 r.”, t. 2, red. Jarosław Adamowicz.
- Wit Stosz. Studia o sztuce i recepcji*, red. Adam S. Labuda, Poznań–Warszawa 1986.
- Wit Stwosz w Krakowie*, red. Lech Kalinowski, Franciszek Stolorz, Kraków 1987.
- Wokół Wita Stwosza*, red. Dobrosława Horzela, Adam Organisty, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 2005.

Wokół Wita Stwosza. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 19–22 maja 2005, Studia i Materiały MNK, Kraków 2006.

Zambrzycki Piotr, Selerowicz Anna, „Badania kamerą hyperspektralną”, w: „Kompleksowe prace badawcze i konserwatorskie ołtarza Wita Stwosza (1477–1489), w kościele parafialnym pw. Wniebowzięcia N.M.P. w Krakowie. Dokumentacja opisowa. Październik 2015 r. – styczeń 2021 r.”, t. 2, red. Jarosław Adamowicz.

Jarosław Adamowicz – dr hab., prof. ASP w Krakowie, konserwator dzieł sztuki. Pracę naukową i dydaktyczną łączy z praktyką zawodową, realizując liczne projekty badawcze i konserwatorskie najwybitniejszych zabytków i dzieł sztuki naszego dziedzictwa. Jest orędownikiem holistycznej ochrony zabytków, doceniającym fenomen interdyscyplinarności tego zawodu. Zajmuje się sztuką średniowieczną: malarstwem tablicowym, rzeźbą, malarstwem ściennym i sakralną architekturą drewnianą tego okresu. Od 2020 roku jest dziekanem Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. W latach 2015–2021 kierował pracami badawczymi i konserwacją ołtarza Wita Stwosza w bazylice Mariackiej w Krakowie.

THE WIT STWOSZ ALTAR. THE EFFECTS OF COMPLETED RESEARCH AND CONSERVATION WORKS CARRIED OUT IN 2015–2021

This text is the result of the research and conservation project carried out on the Wit Stwosz (Veit Stoss) altar at St. Mary's Basilica in Kraków in 2015–2021 and takes a closer look at the issues in the extensive field of interdisciplinary research and analysis. Contemporary conservation of works of art is based on a holistic view of the work and uses the full spectrum of scientific possibilities. The conservation project made it possible to reach all elements of the complicated structure of the altar and allowed for multifaceted analyses.

Ideas for the conservation of St. Mary's Altarpiece were formed from the 1830s, calling for non-reconstruction of missing fragments of the sculptures. These assumptions testify to a mature conservation concept and still remain valid. Despite many conservation interventions, the Kraków altar has for the most part survived as an authentic medieval work, both in terms of architecture and sculpture, as well as colour.

Considering the history of the conservation of St Mary's altar, we can define many levels of analysis. One of them is the analysis of archival materials, another is direct contact with the substance of the work. The twelve years of the creation of the altar (1477–1489), determined

on the basis of historical sources and analyses, are permanently inscribed in its history. The recent project provided a number of new technical and technological data. An unprecedented event is the discovery of previously unrecorded signs and inscriptions of the date “1486” on the central figure of the Apostle James the Elder and a stonemason's mark on the stipes (support) of the altar. The authenticity of the date is beyond doubt and is confirmed by the style of the font. This inscription does not have the characteristics of a signature, but its authenticity confirms the original technological structure of the work; moreover, it is no accident that the date was placed on the most important sculpture of the altar. Thanks to a thorough analysis of the work it was possible to interpret and highlight the lost original values of the work: to restore the dominant azurite blue of the backgrounds and the cinabar red of the frames corresponding with the brilliance of the gilding, and to relocate numerous sculptures and woodcarving elements. The history of the conservation of the Wit Stwosz altar is closely connected with the history of the Academy of Fine Arts in Kraków, and the Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art has made a significant contribution to it.