

PAWEŁ PENCAKOWSKI

<https://orcid.org/0000-0001-5311-6099>

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

CO „CZAS OCHRONIŁ, A WIEKI I ZDARZENIA GWAŁTOWNE OSZCZĘDZIŁY”. REFLEKSJE NAD DZIEJAMI OŁTARZA MARIACKIEGO¹

Abstrakt

Ołtarz Wita Stwosza zdobi krakowski kościół Mariacki od ponad pięciuset lat. W tym okresie zniknęła bezpowrotnie ogromna ilość gotyckich retabulów w Krakowie i w Polsce, inne zostały usunięte z pierwotnego miejsca, podzielone względnie przekształcone. W artykule podjęto próbę odpowiedzi na pytanie, jak to się stało, że ogromna nastawa przetrwała pożary, działania wojenne, próby zawłaszczenia bądź wymiany na nową, jak uniknęła radykalnych działań restauratorskich.

Słowa kluczowe: Ołtarz Mariacki, ochrona i konserwacja dzieł sztuki

I

Ołtarz Mariacki Wita Stwosza jest zapewne najwybitniejszym dziełem sztuki zachowanym na polskiej ziemi i znajdującym się w miejscu swego pierwotnego przeznaczenia. Stoi on w prezbiterium krakowskiego kościoła Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny, widoczny na tle gotyckich okien, sklepień i witraży, w otoczeniu nowożytnych stalli, balasek, organów i nagrobków oraz malarskiej dekoracji Jana Matejki, w chórze (il. 1). Od roku 1489 służy ukazywaniu historii świętej, prezentowaniu dogmatów chrześcijaństwa oraz dekoracji mariackiej fary, czyli celom, dla których powstał. Głosi też chwałę swego twórcy, krakowskiego mieszczaństwa i kleru, przyciąga do świątyni wiernych, turystów, uczonych, artystów. Ogromne retabulum przetrwało prawie w całości, wraz z polichromią, złoceniami i całym splendorem późnogotyckiej sztuki. To rezultat roz-

maitych procesów i wydarzeń dziejowych, działań ludzkich i zbiegów okoliczności. Tak jednak być nie musiało: w ciągu ponad połowy tysiąclecia ołtarz mógł zniszczyć wielokrotnie. Rodzi się więc pytanie, dlaczego przetrwał². Wnioski płynące z analizy

¹ W latach 2015–2021 piszący te słowa brał udział w pracach prowadzonych przy Ołtarzu Mariackim przez zespół konserwatorów i badaczy kierowany przez prof. Jarosława Adamowicza z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Koleżankom i kolegom dziękuję za udzielane informacje, a dr Agacie Wolskiej, ówczesnej szefowej Archiwum Bazyliki Mariackiej w Krakowie, za cenne rady w zakresie poszukiwań archiwalnych.

² Dzieje konserwatorskie retabulum badało wielu autorów. Zob.: Tadeusz Szydłowski, *Über die Restaurierung des Krakauer Veit-Stoß-Marienaltars in den Jahren 1866–1871*, „Mitteilungen der k.k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege”, Jh. 13 (III Folge):1914, Nr 11–12; idem, *O Wita Stwosza Ołtarzu Mariackim i jego pierwotnym wyglądzie*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, t. 2: 1920, z. 1; Władysław Ślesieński, *Konserwacja Ołtarza Mariackiego w XIX wieku w świetle znalezionego rękopisu*, „Ochrona Zabytków”, 1967, t. 20, nr 2, s. 3–11; Łukasz Walczy, *Krakowski ołtarz Wita Stwosza i jego losy*, „Ochrona Zabytków”, 1983, t. 36, nr 3–4, s. 193–210; idem, *Der krakauer Marienaltar von Veit Stoß und sein Schicksal*, „Maltechnik-Restauro”, Jh. 40: 1985, H. 2, s. 54–56; Tadeusz Rudkowski, *Dzieje konserwatorskie Ołtarza Mariackiego*, w: *Wit Stosz. Studia o sztuce i recepcji*, red. Adam S. Labuda, Poznań – Warszawa 1986, s. 146–176; Danuta Budziłło-Skowron, *Uwagi o stanie zachowania krakowskiego Ołtarza Mariackiego Wita Stwosza*, „Folia Historiae Artium”, R. 25: 1989, s. 101–111; Marian Paciorek, Agnieszka Luboń, *Ołtarz Wita Stwosza*, w: *Prace konserwatorskie we*



1. Ołtarz Wita Stwosza w prezbiterium kościoła Mariackiego, 2014. Fot. Paweł Pencakowski

materiałów historycznych warte są prezentacji, aby ukazać zagrożenia, które ominęły to retabulum, oraz pozytywne działania ludzi i instytucji, które umożli-

wiły jego zachowanie. Polem odniesień będą dzieje kościołów głównie Krakowa i Małopolski oraz ich ołtarzy, a tłem proces dziejowy, przemiany wypo-

wnętrzu bazyliki Mariackiej (1997–1999), „Renowacje”, 2000, T. 3, z. 1, s. 34 i n. Podsumowanie dotychczasowych studiów: Łukasz Walczy, *Dzieje konserwacji ołtarza Wita Stwosza w kościele Mariackim w Krakowie*, Biblioteka Krakowska, nr 157, Kraków 2012, passim; Grażyna Jurkowlaniec, *Ołtarz Mariacki Wita Stwosza. Tradycja – innowacja – recepcja*, w: Andrzej

Nowakowski, *„Blask. Ołtarz Mariacki Wita Stwosza*, Kraków 2011, s. 42 i n. Ostatnio opublikowane zostały dwie książki o dziejach zabytku w czasie II wojny światowej i pierwszych latach powojennych: Stanisław Waltoś, *Grabież ołtarza Wita Stwosza*, Kraków 2015; Agata Wolska, *Zagrabiony, odzyskany. Historia powrotu ołtarza Wita Stwosza do Krakowa*, Kraków 2019.

sażenia budowli sakralnych, rozwój sztuki, jak też restauracji i konserwacji zabytków. Celem jest wyjaśnienie, dlaczego – jak to sformułował w roku 1852 Piotr Michałowski – dzieło to „czas ochronił, a wieki i zdarzenia gwałtowne oszczędziły”³. Efektowną frazę pragnąłbym wypełnić konkretnymi, przedstawiając niebezpieczeństwa, poczynając od zupełnego zniszczenia, przez dezintegrację, zawłaszczenie, zmianę funkcji, wyrwanie z oryginalnego kontekstu historycznego i przestrzennego, wreszcie to wszystko, co wynikało z niewiedzy restauratorów oraz chęci wzbogacenia się przy okazji prowadzonych prac.

II

Nastawa, retabulum lub po prostu ołtarz jest ozdobą mensy, czyli stołu ofiarnego, na którym odprawia się msze. Ta specyficzna dekoracja, wyrażająca przez swe formy i program ikonograficzny różne treści, była w Kościele katolickim stosowana powszechnie (mimo że liturgię można było sprawować bez niej). W łacińskiej Europie szczególnie dbano w kościołach o ozdobę ołtarzy głównych. Ołtarz Mariacki powstał w latach 1477–1489 jako fundacja krakowskich mieszczan, co głosi współczesny dokument⁴. Jest to całość złożona pod względem technicznym, artystycznym i ideowym. Elementy konstrukcyjne retabulum, tj. podstawę szafy, jej czworoboczną strukturę i ramy czterech skrzydeł, wykonano z drewna dębowego, podobnie jak żebrowania pleców szafy i część kołków spajających lipowe figury. Opierzenie szafy zrobione zostało z desek modrzewiowych. Drewno sosnowe stosowano w wybranych elementach architektonicznych. Rzeźby pełne, płaskorzeźby, snycerska ornamentacja i po części mikroarchitektura cięte były w drewnie lipowym. Spajano je na sposób ciesielski i stolarski. Całość była polichromowana, złocona i srebrzona, zgodnie z wymogami ikonografii, logiką budowania formy, jak też stylem sztuki 2. połowy wieku XV. Na drewnie kładziono podkłady: kredowo-klejowy i bolusowy pod poli-

chromię i złocenia⁵. Pozłotnicy używali złota i srebra płatkowego, a malarze sporej palety cennych pigmentów łączonych spoiwem temperowym. Wykorzystano też brokat wytłaczany i inne prefabrykaty⁶. Figury oraz płaskorzeźby skrzydeł drażono od tyłu, dzięki czemu stały się lżejsze i odporne na pękanie. Żelazne kotwy, klamry, zawiasy, pręty i druty łączyły partie snycerskie, mikroarchitekturę i ornamentację, mocowały też strukturę szafy do murów.

Poliptyk Stwosza należy do ołtarzy szafiastych, jest pseudopentaptykiem, w którym jedna para skrzydeł jest nieruchoma, druga zaś – zamykająca szafę – ruchoma⁷ (il. 2, 3). Na mensie opiera się mniejszy blat dębowy, na nim cztery ustawione na sztorc płazy dębowe, na których spoczywa większy blat. Przed płazami widnieją figurki predelli. Konstrukcja ta stanowi podstawę szafy. Do niej przy mocowane są dwie pary skrzydeł. Całość wieńczy ażurowa struktura architektoniczna z figurami (zachowana w partii pierwszej kondygnacji) (il. 6). Ołtarz został dostosowany do wielkości prezbiterium.

W programie retabulum główną rolę odgrywają wyobrażenia na osi pionowej⁸. Predella przedstawia *Drzewo Jessego*, czyli genealogię Matki Bożej. W szafie głównej znajduje się *Zaśnięcie Marii* (il. 4) otoczonej przez Apostołów, nad nim jej *Wniebowzięcie* przez Chrystusa w asyście aniołów i czterech rycerzy starotestamentowych, należących do wielkiego baldachimu w górnej części szafy (il. 2, 18, 19, 20). W zachowanej kondygnacji zwieńczenia ukazano koronację Matki Bożej przez Tróję Świętą w asyście dwóch aniołów oraz św. Wojciecha i Stanisława (il. 6). W arkadzie zamykającej szafę umieszczono figurki proroków Starego Przymierza, w narożnikach ukazano dwie pary półfigur ojców Kościoła. Kwatery skrzydeł ukazują epizody z życia Chrystusa i Marii⁹. Awersy skrzydeł ruchomych,

Losy retabulum omawia również w niepublikowanym studium Aldona Sudacka, „Kościół pw. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Krakowie. Historia działań restauratorskich w XIX i XX wieku”, t. 1 i 2, Kraków 1994–1995, mps w Archiwum Państwowej Służby Ochrony Zabytków w Krakowie.

³ Piotr Michałowski, pismo z dn. 16 grudnia 1852 do Dozoru Kościelnego, Archiwum Bazyliki Mariackiej (dalej: ABM), vol. VII, fasc. 6.

⁴ *Cracovia artificum: 1300–1501*, Źródła do Historii Sztuki i Cywilizacji w Polsce, t. 4, wyd. Jan Ptaśnik, Kraków 1917, nr 1028.

⁵ Tadeusz Seweryn, *Warsztat malarzski Wita Stwosza*, „Sztuki Piękne”, 1933, R. 9, nr 6, s. 220–237.

⁶ Zofia Kaszowska, *Brokaty wytłaczane w gotyckim malarstwie i rzeźbie na terenie Małopolski*, Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, t. 15, Kraków 2006.

⁷ Wojciech Marcinkowski, *Uwagi o typie krakowskiej nastawy Wita Stwosza*, „Folia Historiae Artium”, R. 25: 1989, s. 17–36.

⁸ Wojciech Marcinkowski, „*Współodkupienie*” i „*Zaślubiny*”. *Przedstawienia we wnętrzu szafy krakowskiego retabulum Stwosza*, „Folia Historiae Artium”, R. 24: 1988, 31–54.

⁹ Piotr Skubiszewski, *Cykl wielkanocny w Ołtarzu Mariackim Wita Stwosza*, „Rocznik Historii Sztuki”, T. 12: 1981, s. 43 i n.



2. Ołtarz otwarty, 2014. Fot. Paweł Pencakowski



3. Ołtarz zamknięty, 2021. Fot. Paweł Pencakowski

w tzw. odsłonie świątecznej, mają po trzy kwatery¹⁰ (il. 2, 7). Odsłonę codzienną tworzą dwa skrzydła nieruchome i rewersy skrzydeł ruchomych – w sumie dwanaście kwater¹¹ (il. 3, 8). W gzymsach pojawiają się też wyobrażenia zwierząt i ptaków. W niszach zdobiących mikroarchitekturę czterech kwater odsłony świątecznej były ponadto figurki (zaginione)¹².

Głównym przesłaniem Ołtarza Mariackiego jest współudział Matki Bożej w odkupieniu człowieka i świata, które dokonało się za sprawą Chrystusa. Wymowa ideowa ikonografii odzwierciedla religijność maryjną czasów przedreformacyjnych. W dokumencie z roku 1489 czytamy, że: „mistrz abo rzemieślnik tej roboti był Mistrz Wit niemiec z Nornberga dziwnie stateczny y pilny y życzliwy, którego rozum y robota po wsztitkim Chrześcianstwie zpochował slynie, którego tu też ta robota zaleca na wieki”¹³.

Retabulum w kościele Panny Marii było wysoko cenione. Zapewniono mu stałą opiekę, którą sprawował malarz, odpowiedzialny też za otwieranie i zamykanie skrzydeł. W początkach wieku XVI ołtarz otrzymał nową podstawę w postaci kamiennego stołu na czterech podporach, ozdobionego znakiem kamieniarskim¹⁴. W Małopolsce, na Śląsku i na Słowacji powstały późnogotyckie nastawy, nawiązujące do wielkiego wzoru w różnych elementach¹⁵. W epoce

nowożytnej retabulum odnotowywano w źródłach rzadko, znamy też tylko jedno jego graficzne przedstawienie z roku 1643. Nikt nie zrehabilitował precyzyjnego opisu całości¹⁶. W roku 1603 dobrze ocenił je Martin Gruneweg, krakowski dominikanin rodem z Gdańska¹⁷. W roku 1685 wspomniął o nim Włoch Giovanni Battista Pacichelli¹⁸. Ołtarz wzmiankowano w wizytacjach biskupich oraz książkach ery nowożytnej. Zachwycano się jego „sznycerską piękną robotą i złoceniami” oraz tym, że „się zawiera”¹⁹. Ale sto lat po Pacichellim Emanuel Murray, francuski oficer i literat Oświecenia, uznał, iż „wielki ołtarz jest ozdobny robotą sznycerską, napelniony nieprzebranym mnóstwem osóbek gockich bez proporcji i niegustownie rżniętych”²⁰. Retabulum Wita Stwosza wielokrotnie odnawiano, restaurowano i konserwowano. Było tematem badań z historii sztuki, inspirowało ludzi pióra, malarzy, muzyków. W niniejszym studium podejmuję analizę jego dziejów, biorąc pod uwagę niebezpieczeństwa, których to arcydzieło zdołało uniknąć.

III

Zabudowie miast zagrażają wojny i pożary²¹. Na zniszczenie narażone jest zwłaszcza wyposażenie świątyń. Gotycka bazylika przy klasztorze bożo-

¹⁰ W skrzydle północnym widzimy (od góry ku dołowi): *Zwiastowanie, Boże Narodzenie i Pokłon Trzech Króli*, w południowym (analogicznie) *Zmartwychwstanie, Wniebowstąpienie i Zesłanie Ducha Świętego* (il. 2.).

¹¹ Skrzydło północne nieruchome (od góry ku dołowi): *Zwiastowanie Joachimowi oraz Spotkanie przy Złotej Bramie, Narodziny Marii, Ofiarowanie Marii w świątyni*, skrzydło północne ruchome (od dołu ku górze): *Ofiarowanie Chrystusa w świątyni, Chrystus nauczający w świątyni, Pojmanie*, skrzydło południowe ruchome (od góry ku dołowi): *Ukrzyżowanie, Oplakiwanie, Złożenie do grobu*, skrzydło południowe nieruchome (ponownie od góry ku dołowi): *Zstąpienie do piekieł, Trzy Marie u grobu, Noli me tangere* (il. 3).

¹² O ich istnieniu świadczą owe nisze.

¹³ Tekst został spisany po łacinie; zob. *Cracovia artificum*, op.cit., nr 1028. Tu przytaczam tłumaczenie na język polski w odpisie z 12 kwietnia 1585. ABM, vol. VII, fasc. 6.

¹⁴ Znak opublikowany w: 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. 249–250, il. 4. Zob. też artykuł J. Adamowicza w niniejszym tomie „Rocznika Krakowskiego”, s. 19, il. 10.

¹⁵ G. Jurkowlanec, *Ołtarz Mariacki Wita Stwosza*, op.cit., s. 57–62.

¹⁶ Szkoda, że nie zrobił tego np. kanonik Jan Januszowski, który w latach 1607 i 1608 sporządził precyzyjne opisy późnogotyckich retabulów w Grybowie, Nowym Sączu itd. Zob. Paweł Pencakowski, *Recepcja dzieł dawnej sztuki i pamiątek przeszłości w diecezji krakowskiej w epoce kontrreformacji*, Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, t. 18, Kraków 2009, s. 83–84 i 253–255.

¹⁷ *Die Aufzeichnungen des Dominikaners Martin Gruneweg (1562 – ca. 1618) über seine Familie in Danzig, seine Handelsreisen in Osteuropa und sein Klosterleben in Polen*, hrsg. von Almut Bues, Bd 1–4, Wiesbaden 2008, s. 803.

¹⁸ Giovanni Battista Pacichelli, *Memorie de' viaggi per l'Europa Christiana, scritte à diversi in occasione de' suoi ministeri*, Napoli 1685, Lib. II: Lettere sull'Europa Settentrionale; Lettera al Padre Alessandro Paci, nella quale trattasi del Governo di Polonia e della dimora dell'Autore in Stettino, Danzica, Varsavia e Cracovia. Zob. G. Jurkowlanec, *Ołtarz Mariacki Wita Stwosza*, op.cit., s. 62 i n.

¹⁹ Piotr Hiacynt Pruszczy, *Kleynoty Stołecznego Miasta Krakowa, albo koscioły y co w nich iest widzenia godnego y znacznego* [...], Kraków 1745, s. 54.

²⁰ Emanuela Murraya „Opisanie topograficzne i filozoficzne miasta Krakowa”, oprac. Karol Estreicher, „Rocznik Krakowski”, T. 48: 1977, s. 77–157. Murray (1751–1822) był zwolennikiem estetyki oraz sztuki klasycznej.

²¹ Antoni Walawender, *Kronika klęsk elementarnych w Polsce i w krajach sąsiednich w latach 1450–1586*, cz. 2: *Zniszczenia wojenne i pożary*, Lwów 1935.



4. Scena *Zaśnięcia Marii*, 2014. Fot. Paweł Pencakowski

grobców w Miechowie – w typie programowo-przestrzennym i skali podobna do kościoła Mariackiego – paliła się w latach 1506 i 1746, wraz z większością wyposażenia i dekoracji. W roku 1556 spłonął kościół Augustianów na Kazimierzu, w nim zaś 24 ołtarze; ogień nawiedził go też w latach 1604 i 1638. Kościół Karmelitów Na Piasku został spalony podczas oblężenia Krakowa jesienią roku 1587 i ponownie w roku 1655. W latach potopu szwedzkiego zgorzały również kolegiata św. Floriana na Kleparzu oraz kościoły Franciszkanów i Bernardynów na Stradomiu. Ogień nie oszczędził też archikatedry gnieźnieńskiej, która płonęła w roku 1613 oraz 1760, po czym rozpoczęła się odbudowa i modernizacja, w ramach której powstał m.in. klasycystyczny ołtarz główny, spalony w czasie II wojny światowej.

Tymczasem żywioł ognia oszczędzał kościół Mariacki. Był on realnie zagrożony podczas pożaru, który wybuchł w 18 lipca 1850 i trwał jedenaście dni. Spłonęły wówczas setki domów, cztery krakowskie kościoły i dwa klasztory, a u Dominikanów i Franciszkanów nowożytny ołtarze główne. Kościół Mariacki wraz z retabulum Stwośza uniknął zagłady. Ostrzał armatni i bombardowania groziły

krakowskiej świątyni nie tylko w czasie wspomnianej inwazji szwedzkiej, ale również w początkach I wojny światowej, kiedy armia rosyjska stanęła na przedpolu miasta, jak i podczas II wojny, gdy ołtarz znajdował się w Niemczech, niszczonych przez alianckie naloty²². Jednak uniknął on najgorszego.

IV

W epoce nowożytnej dochodziło do motywowanych względami ideologicznymi zniszczeń wiekowych obrazów, figur i retabulów (także w Małopolsce). Protestancki ikonoklazm ominął wprawdzie stołeczny Kraków, ale nastąpił kryzys w zakresie fundacji nastaw. Odrodzenie sztuki Kościoła katolickiego w diecezji krakowskiej nabrało przyspieszenia w ostatniej dekadzie XVI stulecia, rozkwitło zaś w 1. połowie wieku XVII. Stare retabula zastępowano nowymi – architektonicznymi, które nie miały

²² W r. 1940 rzeźby znalazły się w Banku Rzeszy i w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie. Zanim jednak zaczęły się wielkie bombardowania stolicy Niemiec, wywieziono je do Norymbergi i ukryto. S. Waltoś, *Grabież ołtarza*, op.cit.



5. Fragment sceny *Zaśnięcie Marii*, 2021. Fot. Paweł Pencakowski



6. Zachowana część zwieńczenia, 2014. Fot. Paweł Pencakowski

ruchomych skrzydeł (z nielicznymi wyjątkami) i reprezentowały typ oraz formy właściwe sztuce nowożytnej. Wymiany późnogotyckiego ołtarza głównego na renesansowy dokonano w krakowskiej katedrze (il. 9). Polptyk z lat 1461–1463 został zastąpiony przez powstały w latach 1546–1551 ołtarz kolumnowy z figurami, ornamentacją i obrazem *Ukrzyżowanie*, który fundował Zygmunt Stary²³. Część środkowa starego retabulum (przeznaczona początkowo do Mogiły) i dwa skrzydła trafiły do augustiańskiego kościoła św. Katarzyny na Kazimierzu, spustoszonego dopiero co przez pożar. Działania w katedrze wytyczyły drogę, którą fundatorzy, artyści i rze-

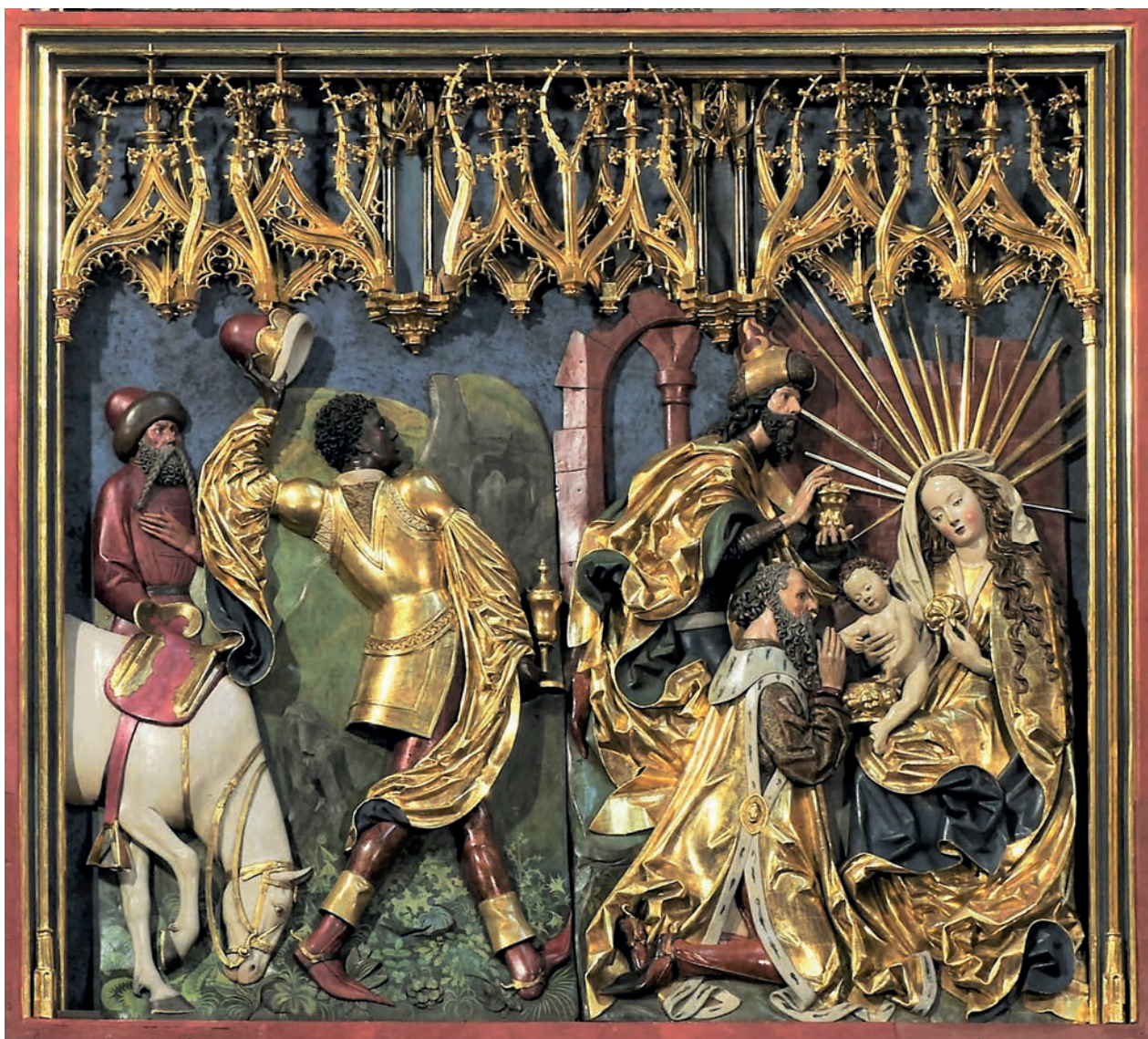
mieślnicy kroczyli przez pokolenia²⁴. Było to zgodne z wytycznymi Soboru Trydenckiego, opiniami teoretyków sztuki i teologów oraz powszechnymi oczekiwaniami. Katolickie budowle sakralne były bowiem pełnymi blasku Domami Bożymi (w odróżnieniu od programowo ubogich protestanckich domów modlitwy). Ich dekoracja miała prezentować dogmaty Kościoła rzymskiego, szerzyć kult Matki Bożej i świętych, relikwii oraz obrazów świętych. Stare nastawy lub ich części usuwano.

Takie były też losy ołtarzy głównych wielu świątyń dawnej diecezji krakowskiej. Oto przykłady, które można porównywać z ołtarzem Stwosza. W roku 1596–1598 z fundacji prowincjała Donata Caputo a Copertino powstał późnorenesansowy kamienny ołtarz w prezbiterium kościoła Franciszkanów (zniszczył go pożar w r. 1850)²⁵. W roku 1604 ukończona została nastawa w farze w Bieczu, a w 1618

²³ Jerzy Gądomski, *Późnogotyckie retabulum ołtarza głównego w katedrze na Wawelu*, Kraków 2001; idem: *Jeszcze o konstrukcji i treści późnogotyckiego retabulum ołtarza głównego w katedrze na Wawelu*, w: *Artem quaevis alii terra. Studia professori Piotr Skubiszewski anno aetatis suae septuagesimo quinto oblata*, Warszawa 2006, s. 161–166; Paweł Pencakowski, *Renesansowy ołtarz główny z katedry krakowskiej w Bodzentynie*, „Studia Waweliana”, 2002/2003, t. 11/12, s. 107–155; idem: *Dzieje nastaw ołtarza głównego katedry wawelskiej od połowy XV do początku XXI wieku*, „Rocznik Krakowski”, T. 73: 2007, s. 18–25.

²⁴ Z czasem wymieniano również retabula renesansowe i manierystyczne; zastępowały je dynamiczne kreacje epoki dojrzałego i późnego baroku.

²⁵ Paweł Pencakowski, *O późnorenesansowym ołtarzu kościoła oo. Franciszkanów w Krakowie*, w: „*Patientia et Tempus*”, studia z historii sztuki ofiarowane Maria-



7. Kwatra ze sceną *Pokłon Trzech Króli*, 2021 Fot. Paweł Pencakowski

w krakowskim kościele św. Marka²⁶. Ozdobiły one prezbiteria gotyckich świątyń, przy czym nie wiemy, jak wyglądały usunięte ołtarze, ani też, co się z nimi stało²⁷. Inaczej ma się rzecz z gotyckim retabulum w apsydzie kościoła Kanoników Regularnych pw.

Bożego Ciała na Kazimierzu²⁸. Zostało ono zastąpione przez wielkie manierystyczne retabulum architektoniczne z lat 1634–1637²⁹ (il. 10). Podobna w skali nastawa powstała współcześnie w augustiańskim kościele św. Katarzyny, gdzie zastąpiła polptyk Pa-

nowi Korneckiemu w 75 rocznicę urodzin, Kraków 1998, s. 159–164.

²⁶ O retabulum bieckim: P. Pencakowski, *Recepcja dzieł dawnej sztuki*, op.cit., s. 128–130. O ołtarzu w kościele św. Marka: Paweł Pencakowski, *Manierystyczny ołtarz główny w kościele św. Marka w Krakowie*, w: *Studia z dziejów kościoła św. Marka*, Kraków 2001, s. 203–211. W Bieczu wcześniej zagnieździła się reformaacja i tu dano jej „artystyczny odpór”. P. Pencakowski, *Recepcja dzieł dawnej sztuki*, op.cit., s. 128–130.

²⁷ Wnętrze kościoła św. Marka zniszczył pożar w r. 1594; średniowieczne retabulum mogło nie przetrwać tej katastrofy.

²⁸ Jego opis zawarł w swej kronice ks. Stefan Ranałowicz (1617–1694), „Casimiriae civitatis, urbi Cracoviensi confrontae, origo. In eaque ecclesiarum erectiones et religiosorum fundationes, nec non series, vitae, res gestae praepositorum conventus Canonico Regularium Lateranensium s. Augustini ad Ecclesias ss. Corporis Christi, descriptae a Stephano Ranotowicz”, rkps łacińsko-polski, BJ, 3742 III, p. 143 r.

²⁹ Wystawienie go było elementem szeroko zakrojonej renowacji wnętrza świątyni, w ramach której powstały stalle chórowe, prospekt organowy i ganki nad nimi, obrazy na ścianach prezbiterium, ołtarze boczne itd.



8. Fragment płaskorzeźby ze sceną *Złożenie do grobu*, 2021 Fot. Paweł Pencakowski

sji augustiańskiej z roku 1468³⁰. Nowożytny ołtarz stanął też w prezbiterium dominikańskiego kościoła Świętej Trójcy (spłonął on w r. 1850), zastępując polptyk z roku 1465 (zachował się częściowo)³¹. Stawianie nowych ołtarzy na miejscu starych było czymś zwyczajnym w epoce nowożytnej. Wiekowe retabula na ogół ulegały dezintegracji, ich *disiecta membra* wieszano na ścianach kościołów, w których stały wcześniej, zdobiły też wnętrza innych świątyń lub składowano je w zakrystiach, kaplicach, krużgankach czy kruchtach.

Wymiana Ołtarza Mariackiego na nastawę nowożytną nie nastąpiła, mimo że w 2. ćwierci wieku XVII we wnętrzu kościoła prowadzone były działa-

nia renowacyjne. Usunięto średniowieczne retabula przy filarach i ścianach korpusu, a na ich miejscach stały manierystyczne struktury architektoniczne, w prezbiterium zaś znalazły się manierystyczne stal-le i galerie nad nimi³² (il. 11). Ołtarz Stwosza pozostał na miejscu. Był więc nadal przedmiotem dumy krakowskiego mieszczaństwa i elementem jego dziedzictwa, żyli też potomkowie tych, którzy przyczynili się do jego powstania. W książce *Kwiat świętobliwego żywota szlachetney panny Barbary Langi*, wydanej w Krakowie w roku 1655, wspomniano jej przodków, Piotra i Lorka Langich, informując, że ich nazwiska zapisane są w dokumencie dotyczącym powstania Ołtarza Mariackiego³³. Spełniał on

³⁰ Dzieje ołtarza nie zostały wyjaśnione w pełni. W r. 1556 jego część środkową uszkodził pożar. Skrzydła przeniesiono wówczas lub może ok. 1634 r. w inne miejsce, np. do krużganków klasztornych.

³¹ Krystyna Secomska, *Kwatery tryptyku (dominikańskiego)*, hasło w: *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 2: *Katalog zabytków*, wyd. Adam S. Labuda i Krystyna Secomska, Warszawa 2004, s. 206–208.

³² Paweł Pencakowski, *Dwa manierystyczne ołtarze z krakowskiego kościoła Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Iwanowicach*, w: *Praxis atque theoria. Studia ofiarowane profesorowi Adamowi Małkiewiczowi*, red. Jan Ostrowski, Piotr Krasny, Andrzej Betlej, Kraków 2006, s. 255–268.

³³ Adam Makowski, *Kwiat świętobliwego żywota szlachetney panny Barbary Langi* [...], Kraków 1655, s. 20.



9. Renesansowy ołtarz w katedrze wawelskiej *in situ*. Symulacja komputerowa, oprac. Agnieszka Kosakowska

swe funkcje, otwierano go i zamykano, program ideowy był zrozumiały. Usunięcie Ołtarza, połączone z zachowaniem go w całości, uniemożliwiały też jego wymiary: w okolicy nie było kościołów gotowych przyjąć tej skali nastawę. Musiałaby więc ulec podziałowi i przestałaby funkcjonować jako świadectwo przeszłości kościoła oraz patrycjatu dawnej stolicy, czego nikt chyba sobie wówczas nie życzył.

Realne niebezpieczeństwo pojawiło się dopiero w stuleciu XVIII za sprawą archiprezbitera Jacka Łopackiego (1690–1761). Doprowadził on do barokizacji gotyckiego wnętrza kościoła przez wykonanie nowej artykulacji architektonicznej, dekoracji malarskiej, aranżacji łuku tęczowego, sprawienie balasek, posadzek, mebli i oczywiście ołtarzy (stare usuwano)³⁴. W roku 1760 Łopacki zamówił projekt

³⁴ Józef Skrabski, *Modernizacja i renowacja kościoła Mariackiego w czasach archiprezbitera Jacka Łopackiego. Między Kacprem Bażanką a Franciszkiem Placidim*, „Rocznik Krakowski”, T. 74: 2008, s. 87 i n.



10. Ołtarz główny w kościele Bożego Ciała na Kazimierzu, 2017. Fot. Paweł Pencakowski

nowego ołtarza głównego u warszawskiego architekta Jakuba Fontany (1710–1773)³⁵. Powstał też drewniany model, malowany i złożony. Pieniądze na realizację nastawy ofiarował wojewoda bełski Wojciech Potocki. Aprobował to biskup Kajetan Sołtyk. Taki tryb działania był wówczas oczywisty: środki finansowe koncentrowały się w rękach magnaterii, wysokiego duchowieństwa świeckiego, przełożonych zgromadzeń zakonnych i te kręgi decydowały o wymianie dekoracji oraz wyposażenia kościołów. Ich zrozumienie dla mieszczańskich tradycji było zapewne słabe, a ocena późnogotyckiej sztuki niska. Z kolei znaczenie mieszczan krakowskich w stuleciu XVIII mało.

Proboszcz Łopacki, pełniący też funkcję dyrektora *fabricae ecclesiae cathedralis cracoviensis*,

³⁵ Ibidem, s. 101–102.



11. Wnętrze prezbiterium kościoła Mariackiego na stronie tytułowej aktu Synodu Krakowskiego, odbytego w r. 1643; ukazane m.in. nowożytnie stalle, trybuny muzyczne nad nimi i Ołtarz Mariacki. Za: *Jako serce pośrodku ciała... Kultura artystyczna kościoła Mariackiego w Krakowie*, red. Agata Wolska i Marek Walczak, Kraków 2020–2021

kształcił się w Polsce i we Włoszech. Biskup Sołtyk rekomendował go jako „w czynieniu pięknego i wspaniałego w Domach Bożych i ozdób doświadczonego”³⁶. Archiprezbiter dbał też o wykorzystanie wysłużonych retabulów z XV, XVI i XVII stulecia³⁷, zapewne rozważał więc, co zrobić ze starym ołtarzem, z tą masą rzeźb i płaskorzeźb ujętych w nie-modną obudowę. Cenił on wysokiej klasy rzeźbę

³⁶ Cyt. za: *Fabrica Ecclesiae Cracoviensis. Materiały źródłowe do dziejów katedry krakowskiej z XVIII wieku z archiwów kapitulnych i kurialnych krakowskich*, Źródła do dziejów Wawelu, t. 14, wyd. Bolesław Przybyszewski, Kraków 1993, nr 252, s. 118.

³⁷ P. Pencakowski, *Recepcja dzieł dawnej sztuki*, op.cit., s. 168–183; idem, *Kilka uwag o pochodzeniu i losach późnogotyckich figur Madonny z Dzieciątkiem w kościele parafialnym pw. Wszystkich Świętych w Iwanowicach oraz św. Katarzyny i św. Małgorzaty w Muzeum Narodowym w Krakowie*, w: „Żeby wiedzieć”. *Studia dedykowane Helenie Małkiewiczównie*, red. Wojciech Wa-



12. Karol Estreicher ogląda rzeźby Wita Stwosza w norymberskim schronie. Za: Marta Grzywacz, *Ukryć ołtarz Wita Stwosza. Jak w roku 1939 Karol Estreicher ochronił arcydzieło mistrza*, „Gazeta Wyborcza” z 29 sierpnia 2019 (<https://wyborcza.pl/alehistoria/7,121681,21599350,ukryc-oltarz-wita-stwosza-jak-w-1939-r-karol-estreicher.html>)

późnogotycką: wykorzystał np. kamienny krucyfiks Stwosza, który umieszczono w nowym ołtarzu autorstwa Kacpra Bażanki. Nową oprawę zyskał też krucyfiks tęczowy. Mógł więc brać pod uwagę wykorzystanie np. wielkich figur z ołtarza Stwosza w nowym retabulum. Ale ks. Łopacki zmarł, a jego następcy pomysłu wymiany ołtarza nie podjęli. Przyczyniły się do tego zamęt w kraju, konfederacja barska, rozbiory, powstanie kościuszkowskie i pogarszanie się sytuacji Krakowa.

lanus, Marek Walczak, Joanna Wolańska, Kraków 2008, s. 153–162; idem, *Późnogotycki pentaptyk tablicowy ze sceną Koronacji Marii, niegdyś w krakowskim kościele Mariackim, obecnie u św. Mikołaja na Wesołej*, w: *Limen expectationis. Księga pamiątkowa ku czci śp. ks. prof. dr. hab. Zdzisława Klisia*, red. Jacek Urban, Andrzej Witko, Kraków 2012, s. 251–258; idem, *Dzieje ośmiu krakowskich obrazów Hansa Suessa z Kulmbachu z cyklem św. Katarzyny Aleksandryjskiej od powstania do roku 1939*, hasło w: *Mistrz i Katarzyna. Hans von Kulmbach i jego dzieła dla Krakowa*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 2018, s. 193–208.

Rozpatrując niebezpieczeństwo usunięcia Ołtarza Mariackiego i jego dezintegracji, trzeba teraz ukazać działania, jakie podejmowano wobec tego dzieła za sprawą totalitarnych reżymów, srożących się w Europie w XX wieku. Celem było przejście zabytku, metodami zaś terror, manipulowanie stanem prawnym, historią i wymową ideową zabytku, a skutkiem rozbiórka i wyprowadzenie retabulum z kościoła Mariackiego. Wyrwano je z kontekstu przestrzennego i ideowego, w którym funkcjonowało. Pierwsza wroga akcja nastąpiła w latach 1939–1940, kiedy ołtarz został wywieziony przez niemieckiego okupanta do Norymbergi³⁸. Poprzedził ją demontaż figur i płaskorzeźb podjęty w końcu sierpnia 1939 przez Karola Estreichera mł. oraz próba ich ukrycia, zakończona jednak niepowodzeniem. Grabież i spustoszenie kościoła nie wynikały z jakiegokolwiek koncepcji. W norymberskich kościołach na tak ogromny ołtarz nie było miejsca. Nie istniał żaden muzeologiczny projekt, który uzasadniałby to posunięcie, poza fantazmatem hitlerowskiej propagandy, przewidującej przekształcenie Norymbergi w skarbiec historii Tysiącletniej Rzeszy³⁹. Figury i płaskorzeźby przetrwały wojnę w nowoczesnym schronie norymberskim (il. 12), a struktura w pomieszczeniach zamku w Wiesenthou koło Forchheim. Związane z tym wszystkim działania okupantów cechował profesjonalizm, co nie usprawiedliwia w tego haniebnego przedsięwzięcia.

Po upadku Trzeciej Rzeszy Ołtarz Mariacki wrócił do Krakowa, o co starali się polscy uczeni z Karolem Estreicherem na czele i o co zadbało dowództwo wojsk amerykańskich w Niemczech, przekazując zabytek władzom w Polsce⁴⁰. W roku 1946 w pomieszczeniach zamku wawelskiego rozpoczęto kolejne prace konserwatorskie. Wówczas to nastąpiła druga próba zawłaszczenia Ołtarza. Zamierzali ją stalinowcy wykorzystujący fakt, że od roku 1949

zakonserwowane rzeźby prezentowane były na wystawie⁴¹. Zamierzano zapewne przedłużyć trwanie ekspozycji, do czasu kiedy Kościół w Polsce przestanie istnieć, a świątynie zostaną przekształcone w magazyny, sale koncertowe lub „muzea historii religii i ateizmu”. Zdemontowane retabulum sprowadzono do rangi grupy eksponatów muzealnych, które miały wskazywać, że realizm (socjalistyczny?!) ma korzenie w dawnej sztuce polskiej. Towarzyszyły temu akcje propagandowe, szyskany administracyjne i utrudnianie prac konserwatorskich. Były też działania w sferze symbolicznej, np. w roku 1951 wydany został w Państwowym Instytucie Wydawniczym album pod tytułem *Wit Stwosz – ołtarz krakowski*⁴². Zamiast utrwalonej w tradycji i w literaturze nazwy Ołtarz Mariacki, pojawiło się określenie „ołtarz krakowski”. Znikła więc Panna Maria, o której życiu retabulum opowiada, kościół Mariacki jako miejsce jego przeznaczenia oraz parafia jako właściciel. Próba przejścia retabulum przez władze zbiegła się z koncepcją upaństwowienia wszystkiego, a jej elementem było odbieranie dzieł sztuki właścicielom. Dowodzą tego losy zabytków z tzw. ziem odzyskanych, z kościołów, znacjonalizowanych pałaców i dworów, prywatnych kolekcji, w tym dzieł takich jak *Dama z gronostajem* Leonarda da Vinci czy gdański *Sąd Ostateczny* Hansa Memlinga. Jeśli chodzi o Ołtarz Mariacki, to opisaną tu sprawę zakończyło złagodzenie kursu politycznego wskutek wydarzeń „polskiego października” roku 1956. Retabulum wróciło na miejsce rok później.

V

Walory estetyczne ołtarza Stwosza były kwestionowane w erze nowożytniej z różnych powodów. Gotyckie retabula tablicowe i szafiaste raziły – jak można mniemać – nie tyle złym stanem, ile niedostatkami cokołów, kolumn lub filarów, belkowań, oraz ornamentów wywodzących się z antyku. Naruszało to klasyczne zasady stosowności i harmonii, które rozpowszechniły się wraz z nowożytną sztuką i jej teorią. Remedium miała być modernizacja nastaw,

³⁸ S. Waltoś, *Grabież ołtarza*, op.cit., passim.

³⁹ Kontrowersje ujawniły się także wśród niemieckich dygnitarzy. Ci, którzy chcieli przekształcić Kraków w bastion kultury germańskiej na Wschodzie, uważali, że dzieło powinno być pozostać na miejscu. Ostatecznie jednak *alte deutsche Stadt Krakau* hitlerowcy ograbili z zabytku, wykonanego przez urodzonego w Niemczech artystę, za pieniądze zdominowanego przez jego rodaków patrycjatu. Słuchać tu chichot historii!

⁴⁰ A. Wolska, *Zagrabiony, odzyskany*, op.cit., s. 147–148. Generał Dwight Eisenhower podjął decyzję o zwrocie Ołtarza Mariackiego w „symbolicznym akcie dobrej woli” (ang. *token restitution*). Uniknięto więc długotrwałych procedur sądowych i ewentualnych manewrów politycznych.

⁴¹ Łukasz Walczy, „Aresztowanie” ołtarza Wita Stwosza. Wystawa na Wawelu 1949–1957, „Ochrona Zabytków”, 1992, t. 45, nr 4, s. 289 i n. Dokumentacji źródłowej na ten temat brak. Decyzje, czy wytyczne komunikowane były bezpośrednio. Podobny *modus operandi* objawił się np. w związku z figurami dwunastu apostołów przed kościołem śś. Piotra i Pawła w Krakowie.

⁴² Szczęsny Dettloff, Tadeusz Dobrowolski, Józef E. Dutkiewicz, *Wit Stwosz – ołtarz krakowski*, Warszawa 1951. Przypuszczam, że taki tytuł został autorom narzucony.



13. Ołtarz główny w farze bieckiej, 2006. Fot. Paweł Pencakowski



14. Prezbiterium kościoła farnego w Szydłowiecu, 2006. Fot. Paweł Pencakowski

polegająca na wykonaniu nowej struktury architektonicznej i wmontowaniu w nią późnogotyckich bądź renesansowych rzeźb lub obrazów, co pokazują dwa manierystyczne retabula z początków wieku XVII. W drugiej kondygnacji ołtarza głównego kościoła w Biechu wykorzystano późnogotyckie figury z nastawy wzorowanej na retabulum Stwosza⁴³ (il. 13). W roku 1604 część ta otrzymała formę nowożytnego łuku tryumfalnego ze stuletnimi rzeźbami *Zaśnięcie* i *Wniebowzięcie Marii*. W zwieńczeniu znalazła się jej *Koronacja*. Drugi przykład to powstały w roku 1531 gotycko-renesansowy ołtarz główny w farze w Szydłowiecu. Zawierał on snycerską *Koronację Marii* w szafie oraz malowane wyobrażenia świętych na skrzydłach⁴⁴. W 3. dekadzie XVII wieku na

jego miejscu stanęła późnorennesansowa struktura, w którą wmontowano tablicowe malowidła Stanisława Samostrzelnika (?) oraz, zdaje się, figury (il. 14). Rzekome ubóstwo form architektonicznych przewyżczano, rezygnując ze staromodnej szafy i dwóch odsłon, jak też nie licząc się z integralnością autorskiej koncepcji, czym nikt się wówczas nie przejmował. Wykonanie nowożytniej struktury architektonicznej dla scen *Zaśnięcia* i *Wniebowzięcia Marii* z ołtarza Stwosza było w XVII i XVIII wieku realne. Można je sobie wyobrazić w oprawie, jaką zastosowano w zwieńczeniu retabulum bieckiego, tylko większej (il. 13). Sfinansowanie tego przez parafię mariacką było wówczas możliwe. Pracy takiej jednak nie podjęto, nie ma też śladów tego rodzaju koncepcji w źródłach historycznych.

W tym kontekście na uwagę zasługują dwa całociowe odnowienia ołtarza Wita Stwosza, polegające wyłącznie na przemalowaniach oraz poprawieniu złocień. Jak wiadomo odnawianie dekoracji i wyposażenia kościołów było zjawiskiem powszechnym. Dotyczyło gotyckich retabulów, figur, obrazów,

⁴³ P. Pencakowski, *Recepcja dzieł dawnej sztuki*, op.cit., s. 159; G. Jurkowlaniec, *Ołtarz Mariacki Wita Stwosza*, op.cit., s. 57.

⁴⁴ Tablice z przedstawieniami świętych zostały przemalowane jednak dopiero w XVIII stuleciu. Przed kilkunastu laty okazało się, że malowidła renesansowe zachowały się dobrze. Ich stan nie mógł więc być przyczyną zmian.



15. Ludwik Łepkowski, *Ołtarz Mariacki*, gwasz, 1866, Muzeum Narodowe w Warszawie. Repr.: Pracownia Fotograficzna MNW

bizantyjskich malowideł ściennych, jak też innych zabytków⁴⁵. Do dyspozycji był cały wachlarz metod i środków. Znamienne są minimalistyczne działania w odniesieniu do Ołtarza Mariackiego. Realizowana ok. połowy XVII wieku pierwsza renowacja opłacona była przez rajcę i wityrka Marcina Paczoskę. Druga nastąpiła w roku 1795; środki na ten cel zapisał Franciszek Grzybowski, mariacki organista, a odnawiał mistrz malarz Karol Wochowski⁴⁶. Siedemnastowieczna warstwa znana jest z inwentaryzacji rysunkowych Andrzeja Dudraka i fotografii. O tej z roku 1795 ogólne pojęcie dają barwne przekazy ikonograficzne powstałe ok. połowy wie-

⁴⁵ Był to „chleb powszedni” ówczesnych malarzy. Np. Tommaso Dolabella odnawiał tablicowe malowidła w ołtarzu Krzyża Świętego w katedrze. P. Pencakowski, *Recepcja dzieł dawnej sztuki*, op.cit., s. 107.

⁴⁶ Na rewersie maswerkowej dekoracji w kwaterze Pokłonu Trzech Króli wymalował on napis, informujący, że jest to „może już ostatnia reparacya Tego S. Ołtarza ku czci Panny Nayśw. W Niebowzientey”. Przewidywał więc wymianę ołtarza.



16. Aleksander Gryglewski, *Wnętrze prezbiterium mariackiego*, obraz olejny w Muzeum Narodowym w Poznaniu, fragment. Fot. i oprac. graficzne Paweł Pencakowski

ku XIX⁴⁷ (il. 15, 16). Obie renowacje podjęto dzięki osobom należącym do mieszczańskich elit Krakowa i związanym z parafią. Nie tknięto architektonicznej i rzeźbiarskiej formy nastawy, częściowo zmieniając jedynie jej szatę barwną⁴⁸. Konserwatorzy sprzed wieków mieli swobodę w wyborze techniki malarskiej – w XVII stuleciu najczęściej stosowano temperową, w XVIII wieku olejno-żywiczną. Nie musieli też powtarzać zastanych barw. Powstały więc kolejno dwie odrębne aranżacje o charakterze artystycznym⁴⁹.

W wiekach XVIII i XIX pojawiło się zagrożenie związane z niską oceną estetycznej wartości poli-

⁴⁷ Obrazy Aleksandra Gryglewskiego i Ludwika Łepkowskiego.

⁴⁸ Zgodę na taką formę „odnowienia” musieli dać proboszczowie.

⁴⁹ Analizy restauracji realizowanych w 1. połowie XVII w. przy dziełach gotyckich wskazują, że wykonywano je na ogół profesjonalnie, z szacunkiem dla oryginału. P. Pencakowski, *Recepcja dzieł dawnej sztuki*, op.cit., s. 219–230.



17. Ołtarz boczny w kościele parafialnym pw. św. Władysława w Szydłowie, 2005. Fot. Paweł Pencakowski

chromii w rzeźbie. W dobie późnego baroku „odnawiano” więc czasem średniowieczne figury, malując je na białą i niekiedy złocząc na krawędziach, jak np. piętnastowieczne rzeźby w manierystycznym ołtarzu bocznym w Szydłowie⁵⁰ (il. 17). W epoce romantycznego neoklasycyzmu i zachwyty antycznymi figurami z marmuru karraryjskiego lub pentelikońskiego polichromowaną rzeźbę osądzano surowo. W połowie wieku XIX objawiły się też koncepcje oddawania sprawiedliwości materiałowi⁵¹. Ten nurt zaznaczył się w polskiej sztuce w 2. ćwierci wieku XIX, kiedy to na porządku dnia stanęła sprawa restauracji retabulum⁵². Polichromii bronił filozof Józef Kremer. W liście z grudnia 1841 wspomniał, iż ołtarz Stwosza „łączy snycerstwo z malarstwem,

⁵⁰ Monochromowana rzeźba drewniana dominowała w późnej fazie rokoka lwowskiego (vide figury w Sandomierzu czy Dukli), występowała też w sztuce warszawskiej, wielkopolskiej, śląskiej.

⁵¹ Zarówno John Ruskin, jak i Eugène Viollet-le-Duc mimo dzielących ich różnic zgodni byli, że np. drewno powinno wyglądać jak drewno, a jego marmoryzowanie jest „kłamstwem”. Günter Bandmann, *Przemiany w ocenie tworzywa w teorii sztuki XIX w.*, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, red. Jan Białostocki, Warszawa 1976, s. 57 i 58.

⁵² Ludzie tacy jak: Konstanty Hegel (1799–1876), Henryk Kłosowski starszy (1815–1878), Edward Stehlik (1825–1888), Henryk Antoni Stattler (1834–1877), Pa-

a przecież [...] nie wzbudza wstrętu”(!)⁵³. W roku 1852 Piotr Michałowski zauważył, „że malowanie posągów nie odpowiada przyjętemu pojęciu piękności w sztuce [...] jednak z postępem czasu pełnie rażąca surowość kolorów, a rzeźba przez starość przybiera powłokę pełną uroku i powagi”⁵⁴. Działali też w Krakowie wpływowi zwolennicy likwidacji malatury, tj. monochromowania rzeźb Stwosza, lub pozostawiania w kolorze drewna (à la Tilman Riemenschneider?)⁵⁵. Polemizował z nimi Władysław Łuszczkiewicz, twierdząc że „koloryzacja i złoczenia psuć mogą urok nam, nieprzyzwyczajonym do pojęcia tego rodzaju piękności, ale [...] rzeźba biała przedstawiałaby płaskość przykrą dla oka, niezrozumiałą dla ogółu widzów”⁵⁶. Ostatecznie polichromia ołtarza przetrwała (o czym niżej).

Obecnie przedstawić należy „poprawianie” architektury retabulum mariackiego w epoce nowożytnej i później oraz usuwanie jej „usterek”. W stuleciu XVII zainstalowano pod korpusem ołtarza dekoracyjną podbudowę o formach architektonicznych⁵⁷ (il. 16). Malatura imitowała czarny marmur dębnicki⁵⁸. Wprowadzenie tego parawanu nie wynikało ze względów konstrukcyjnych. Chodziło o stworzenie optycznej podstawy dla struktury ołtarzowej, która bez tego wydawać się musiała w XVII czy XVIII wieku odrealniona (czyli taka, jaka miała być!). Jest to nowożytna reinterpretacja gotyckiej tektoniki nastawy. Z predelli usunięto gałęzie *Drzewa Jessego*, a dano deskowanie, na którym zawisły figurki. Wspomniany barokowy parawan zastąpiła przegroda o formach neogotyckich, postawiona po roku

rys Filipi (1836–1874), Franciszek Wyspiański (1836–1901), pracowali głównie z kamieniem. Rzeźba w drewnie, którą uprawiali np. Józef Brzostowski (1826–1900, Kazimierz Wakulski (1837–1904) czy Franciszek Molinkiewicz, uchodziła za coś pośredniego między sztuką a rzemiosłem.

⁵³ Józef Kremer, *Listy z Krakowa*, Wilno 1855, s. 69, list IV z grudnia 1841.

⁵⁴ Piotr Michałowski, opinia w sprawie konserwacji ołtarza, ABM vol. VII, fasc. 6.

⁵⁵ W r. 1870 w tym duchu wypowiadał się poeta i dziennikarz Lucjan Siemieński, w anonimowym artykule *O restauracjach krakowskich*, „Czas Krakowski”, 1870, R. 23, nr 8. Siemieński był tłumaczem poezji klasycznej i wielbicielem kultury antycznej.

⁵⁶ Władysław Łuszczkiewicz, *O treści i znaczeniu artystycznym ołtarza w kościele Panny Maryi w Krakowie, arcydzieła Wita Stwosza*, Kraków 1868.

⁵⁷ Rejestruje ją obraz Gryglewskiego sprzed r. 1866 w Muzeum Narodowym w Poznaniu.

⁵⁸ Za ołtarzem wydzielono skład na rozmaite rzeczy kościelne.



18. Ołtarz otwarty, ok. 1860. Fot. Walery Rzewuski. Repr.: Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ

1871, być może z inicjatywy parafii⁵⁹. Brak „solidnej” podstawy wciąż zatem odczuwano⁶⁰. W epoce nowożytnej figura Matki Bożej w scenie *Zaśnięcia* została wzbogacona o koronę, podobnie ozdobiono figury Chrystusa i Marii w scenie *Wniebowzięcia*⁶¹. W połowie wieku XVIII na mense ustawiono tabernakulum (il. 16, 18).

W wiekach XVII i XVIII renowacje gotyckich ołtarzy przeprowadzano też z wykorzystaniem samej tylko snycerskiej ornamentacji, np. ołtarza ze sceną *Zaśnięcia Marii* w Książnicach Wielkich, wzorowanego na Stwosзовym. Ołtarz Mariacki uniknął takiej interwencji. W epoce nowożytnej zwracano uwagę raczej na jego bezpieczeństwo statyczne. W roku 1795 (?) zdemontowano górną część

⁵⁹ Nie rejestrują jej zdjęcia Karola Beyera. 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, R. 16: 2018, s. 88–90.

⁶⁰ W kwietniu 1950 r. usunięcie parawanu proponował Estreicher. Postulat ów czeka na realizację.

⁶¹ Korona w scenie *Zaśnięcia* jest późnobarokowa. Dwie pozostałe mogły powstać zarówno w epoce manieryzmu, jak i pod koniec w. XVIII.



19. Szafa ołtarza, ok. 1860. Fot. Walery Rzewuski. Repr.: Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ

zwieńczenia, a ramy skrzydeł wzmocniono żelaznymi kątownikami. Drewno nadal jednak próchniało, niszczyły je insekty, rzeźby pokrywał kurz, sypały się snycerskie ornamenty. W połowie XIX wieku zablockowane zostały skrzydła ruchome. Rejestrują to zapiski, obrazy, rysunki i najstarsze fotografie (il. 18, 19). W rezultacie od lat trzydziestych XIX stulecia rozważano całościową restaurację ołtarza. Tymczasem jednak sytuacja uległa zasadniczej zmianie...

VI

W Europie epoki oświecenia narodził się świecki kult zabytków, który stał się jednym z fundamentów kultury Zachodu. Romantyzm wzbogacił go o zainteresowanie „krajowymi” pamiątkami przeszłości, pozytywizm zaś o racjonalizm i dociekliwość naukową w stosunku do historii, sztuki i jej dzieł. Rozwinęła się idea ochrony i konserwacji wiekowych budowli oraz ich wyposażenia. Kształtowano podstawy teoretyczne tych idei oraz metody działania i procedury. Współgrało to z postępowaniem nauk humanistycznych



20. Szafa ołtarza, po 1871. Fot. Ignacy Krieger. Repr.: Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ

i ścisłych związanych z konserwacją. Na ziemiach polskich zjawiska te objawiły się w latach niewoli narodowej⁶². Ważną rolę odegrała w tym najpierw Rzeczpospolita Krakowska (1815–1846), a później Galicja ery autonomicznej (1867–1914). W odróżnieniu od klęsk żywiołowych, wojen i rabunków restauracje i konserwacje zabytków to działania w intencjach pozytywne. Jednak łączą się z nimi specyficzne niebezpieczeństwa. Nie ominęły one arcydzieła Stwosza.

W roku 1820 nastąpił przełom w poglądach na temat mariackiego retabulum. Kraków odwiedził wówczas duński rzeźbiarz Bertel Thorvaldsen⁶³. Wysoka ocena ołtarza, sformułowana przez artystę, który notabene hołdował sztuce klasycznej, wpłynęła na stanowisko miejscowych elit. Ważnymi zadaniami okazały się ochrona i restauracja ołtarza, traktowanego jak klejnot sztuki chrześcijańskiej, chluba kościoła Panny Marii, miasta Krakowa i symbol zło-

tego wieku dawnej Polski. Troska o retabulum stała się moralnym obowiązkiem społeczeństwa i narodu.

Projektowane w 2. tercji wieku XIX prace restauracyjne miały być prowadzone przez rzemieślników, na podstawie ekspertyz rzeźbiarzy i architektów. Roboty mieli realizować snycerze, malarze, pozłotnicy, stolarze, cieśle w oparciu o swoje doświadczenie zawodowe. Podejmowali oni pracę w nadziei na zysk i dążyli na ogół do powiększania zakresu robót. Powodem były realne bądź imaginowane uszkodzenia, niezadowolający stan techniczny oraz „niewłaściwa” estetyka. Objawiły się też nadmierne skłonności rekonstrukcyjne oraz ambicje „twórcze” artystów, gotowych ulepszać dzieło Stwosza. Odpór takiemu podejściu dawały osoby rozumiejące wartość oryginału, żywiące szacunek dla ołtarza jako dzieła sztuki i zarazem jako zabytku. Ta restauratorsko-konserwatorska „walka karnawału z postem” – utrwalona w kosztorysach, rachunkach, w opiniach znawców, protokołach komisji, decyzjach urzędowych, manifestach i artykułach – jest znamieną dla XIX stulecia. W jego 1. połowie świat krakowskiej nauki i sztuki interesował się odnawianiem ołtarza powierzchownie. Dopiero w 2. połowie stulecia w sprawy te włączyli się szerzej krakowscy artyści, uczeni, instytucje naukowe.

Dbanie o ołtarz przestało więc należeć wyłącznie do parafii; stało się zadaniem władz samorządowych oraz elit intelektualnych, które przejęły odpowiedzialność za programy oraz ich realizację. W lipcu roku 1833 proboszcz Wincenty Łańcucki wezwał Senat Miasta Krakowa „do zrewidowania Ołtarza wielkiego, obejmującego kosztowną rzeźbę jedynie ramą od robactwa stoczoną i zbutwiałą”⁶⁴. Zawarte w jego piśmie słowa „inna nowa rama” wskazują, że przesądzono o wymianie starej szafy i chyba o odmiennym kształcie nowej. Wyłącznie o figurach i płaskorzeźbach czytamy w ekspertyzie cenionego rzeźbiarza Jakuba Tatarkiewicza⁶⁵. Zaproponował on wykonanie nowych profilowań wewnętrznych kwater i zalecił, by wydrążone figury zwieńczenia „wzmocnić prętami żelaznymi i gipsem, i po wierzchu przeciągnąć werniksem, który [je] wzmocni i wygubi robactwo toczące drzewo”⁶⁶. Wedle obec-

⁶⁴ ABM, vol. VII, fasc. 6.

⁶⁵ ABM, vol. VII, fasc. 6. Zamówionych ekspertyz nie dostarczyli: Bogumił Tränner, inspektor krakowskiego budownictwa, oraz Franciszek Sapalski, profesor Uniwersytetu, matematyk, specjalista w geometrii wykreślnej.

⁶⁶ ABM, vol. VII, fasc. 6. Tatarkiewicz analizy stanu zachowania rzeźb nie przeprowadził.

⁶² Jerzy Frycz, *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795–1918*, Warszawa 1975.

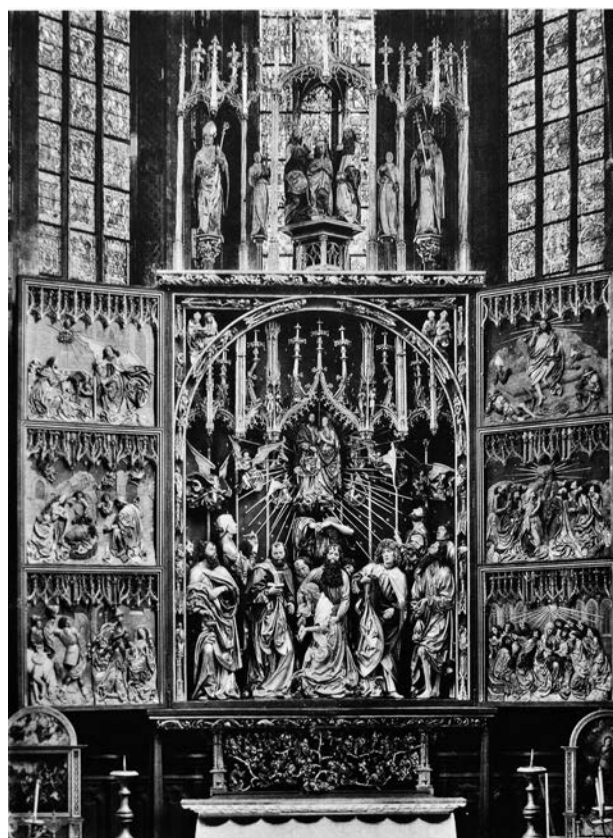
⁶³ O wizycie: „Pszczółka Krakowska”, 1820, październik, listopad, grudzień, t. 4, s. 90–91, oraz Ambroży Grabowski, *Kraków i jego okolice*, Kraków 1836, s. 128.



21. August v. Essenwein, rysunkowa rekonstrukcja wyglądu Ołtarza Mariackiego. Za: *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau*, Leipzig 1869

nej wiedzy z zakresu materiałoznawstwa, dendrologii i entomologii spowodowałoby to inwazję insektów i wzmogło proces próchnienia. Wymiana szafy mogła więc wyrządzić zabytkowi ogromną szkodę⁶⁷. Do realizacji tych pomysłów jednak na szczęście nie doszło.

⁶⁷ Ówczesne „gotyckie” projekty Franciszka Marii Lanciego (aranżacja wnętrza kaplicy Trójcy Świętej przy katedrze, przebudowa zamku królewskiego), Konstantego Hegla i Jakuba Tatarkiewicza (mauzoleum Potockich na



22. Ołtarz otwarty. Za: Tadeusz Szydłowski, *Le retable de Notre-Dame à Cracovie*, Paris 1935

W roku 1852 program restauracji oraz jej wycenę przygotowali Józef Cholewicz i Marcin Leszczyński. Ich „Deklaracja” nie wspomina o szafie ani jej podstawie. Mowa o ochronie drewna przed insektami, o uzupełnieniu złocień i partii malowanych, przy czym wspomniano o dostosowaniu malatury do istniejącej polichromii (tej z r. 1795!)⁶⁸. W ramach robót, wycenionych na 2465 złotych reńskich, prace pozłotnicze i malarskie miały kosztować 1525 złr. (3/5 całej sumy)⁶⁹. Zamierzano też wymienić podstawy figur zwieńczenia, a „w gzymsach listwy i sztaby podorabiać, gdzie ich brakuje, i wzmocnić”. Mowa była o rekonstrukcji ubytków w rzeźbach oraz sporządzeniu „godeł” apostołów w scenie głównej, czyli atrybutów, których nie mieli nigdy. „Deklaracja” prezentuje horyzont intelektualny miejscowych przedsiębiorców, wykorzystujących rzemieślnicze

Powązkach), jak i Karola Kremiera (restauracja Collegium Maius) wskazują, że nowa szafa mogłaby daleko odbiegać od form Ołtarza Mariackiego i stylu późnego gotyku.

⁶⁸ O istnieniu warstw z w. XV i XVII nie wiadomo. Zagadnienie to nie było więc analizowane; zajęto się nim w latach 1866–1871.

⁶⁹ Ostatecznie przedsiębiorcy zadeklarowali, że „dla chwały Bożej” obniżą sumę do 2100 zł reńskich.

procedury i umiejętności⁷⁰. Skrytykował ją Piotr Michałowski, który wyraził sprzeciw wobec: „dorabiania rąk, nóg, palców aniołom, apostołom, szczególnie też przezłacania, lakierowania, guaszowania, werniksowania figur [...] przed dopełnieniem [...] niezbędnie potrzebnych planów i abrysów, obecny stan i zamierzone przeistoczenia bliżej wskazujących”⁷¹. Cholewicz i Leszczyński nie przeprowadzili prac przy ołtarzu, a jego restauracja została znów odłożona. Wkrótce powstały kolejne koncepcje. W protokole z 29 marca 1859 czytamy, że trzeba podorabiać brakujące części figur, a „akcesoria poutrącane [...] i niszczone części nowymi na wzór dawnych wyrobionymi zastąpić”⁷². Spróchniałe partie figur, nasączone ropą naftową zmieszaną z kalafonią i sublimatem, miały wytworzyć „warstwę żywiczną nieprzepuszczającą powietrza, [a] drzewo [...] od dalszego butwienia zabezpieczone będzie”⁷³. Skutki tego łatwo sobie wyobrazić (il. 18, 19).

Kolejne ekspertyzy sporządzone zostały we wrześniu 1861 roku oraz w marcu 1862 przez Józefa Korwin Brzostowskiego (1826–1900)⁷⁴. Był on snycerzem, zajmował się m.in. odnawianiem późnogotyckich i renesansowych reatbulów, wykonywał też historyzujące obudowy architektoniczne dla rzeźb ołtarzowych z początków XVI wieku⁷⁵. Brzostowski też nie zbadał ołtarza Stwosza. Mimo to kategorycznie stwierdził, że „stanowi on jedno próchno”⁷⁶, które utrzymuje spękany i spęcherzony grunt klejowy. Popękała też według niego i odstała od gruntu warstwa malarska, zmieniły się kolory, przetrwała jedynie dziesiąta część złoceń. Snycerz przewidywał wymianę blatów pod szafą, płazów podtrzymujących dno, ram skrzydeł wraz z lipowymi profilowaniami kwater i tabulaturami, jak też gzymsu nad korpusiem. Przyjął, że „wszystko to winno być dokonany z nowego materiału”. Za-

ginione lub uszkodzone partie rzeźb należało robić na nowo, a pozostałe „świeżą poźłotą i barwami powleczone być winny”. Odtworzone miały być górne partie zwieńczenia, według rzekomo oryginalnych rysunków⁷⁷. Brzostowski chciał zanurzyć rzeźby w impregnacji, a „gdy z próchna otrzymamy masę twardniejącą [...], gruntowania do reszty odstaną, przez co tym łatwiejsze będą do zdjęcia zupełnego” (sic!). Wspomniane nowe złocenie, kładzione na świeżym podkładzie pokostowym, „nie wyda blasku rażącego, [...] ale przyjemny mat”, co nada odrestaurowanemu zabytkowi wygląd „zgodny ze starożytnością”. Również okucia i zawiasy byłyby robione „na nową metodę”.

Wszystko to oznaczałoby zastąpienie piętnastowiecznej struktury makietą w skali 1:1⁷⁸. Umieszczono by w niej rzeźby zaaranżowane „po nowemu”. W sąsiedztwie nowych złoceń na mat widniałyby karnacje i szaty malowane olejno w roku 1795 oraz nowe malatury do nich dostosowane. Snycerz pragnął „aby to odnowienie nie było chwilowym zaćmieniem naszych i ludzkich ocz, iżby nasze sumienia nie zostały obciążone ciężką przed Bogiem i ludźmi odpowiedzialnością”. Te wzniosłe słowa, maskują zamiar maksymalnego przerobu motywowany chęcią zarobku⁷⁹. Szczęśliwie Brzostowski nie przekonał Dozoru Kościelnego i nie dostał zlecenia, a restauracja uległa kolejnemu odroczeniu.

Rok później Franciszek Paszkowski, członek Dozoru, stwierdził konieczność spisania uszkodzeń oraz przygotowania planu działań restauracyjnych, z określeniem ich kolejności⁸⁰. Nareszcie został więc sformułowany postulat rozpoznania stanu zachowania retabulum przed tworzeniem programu jego restauracji. Do tego zadania oddelegowano Pawła Popiela, c.k. konserwatora budowli zabytkowych⁸¹. W końcu listopada 1863 roku jego elaborat był gotów⁸². Au-

⁷⁰ Ze względu na powagę zadania domagali się oni wydelegowania nadzorcy – architekta.

⁷¹ ABM, vol. VII, fasc. 6.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Stanisława Link-Lenczowska, „Kabinet patriotyczny” w zbiorach wawelskich i jego twórca Józef Korwin Brzostowski, „Studia Waweliana”, 2007, t. 13, s. 59 i n.

⁷⁵ Wojciech Marcinkowski, *Ołtarz neogotycki z rzezbami gotyckimi z ołtarza św. Jana Chrzciciela w kościele św. Floriana*, „Folia Historiae Artium”, R. 24: 1988, passim; S. Link-Lenczowska, „Kabinet patriotyczny”, op.cit., s. 41–89.

⁷⁶ Ten cytat z Brzostowskiego i następne zaczerpnięte z operatów małego i wielkiego (zgodnie z terminologią autora). ABM vol. VII, fasc. 6.

⁷⁷ Rysunki te wspominał w tym czasie konserwator Paweł Popiel. Były to raczej projekty autorstwa Teofila Żebrowskiego.

⁷⁸ Można wątpić, że byłaby podobna do pierwotnej.

⁷⁹ Prof. K. Estreicher stwierdził po latach: „należy trzymać z daleka od Ołtarza Mariackiego tych wszystkich, którzy chcą na nim zarobić, a zwłaszcza konserwatorów”. Karol Estreicher jr, *Dziennik wypadków*, t. 2: (1946–1960), Kraków 2002, s. 49. nasuwa się jednak pytanie: Jak w takim razie konserwować?

⁸⁰ Paweł Popiel, „Wykaz uszkodzeń i kosztorys reparacji ołtarza wielkiego”, rkps w ABM, vol. VII, fasc. 6.

⁸¹ Stefan Kieniewicz, *Paweł Popiel (1807–1892)*, hasło w: *Polski słownik biograficzny*, t. 27, Wrocław 1982–1983, s. 568.

⁸² ABM, vol. VII, fasc. 6. Popiel nie uwzględnił niedostępnych kwater ołtarza zamkniętego.

tor proponował wymianę fragmentów niektórych partii konstrukcyjnych, odtworzenie ubytków rzeźb i ornamentów oraz impregnację drewna. Widać ograniczenie prac pozłotniczych (przewidzianych tylko w miejscach ubytków). Popiel nie wiedział o nawarstwieniach polichromii, przewidywał więc przemalowania, nie zaś odsłanianie wcześniejszych warstw⁸³. Jego „Wykaz” stał się podstawą programu restauracji ołtarza, która zaczęła się wiosną roku 1866⁸⁴. Organizacją prac zajmował się Dozór Kościelny i wyłoniony Komitet. Główną rolę odgrywali w nim malarze: Władysław Łuszczkiewicz i Jan Matejko, oraz architekci: Teofil Żebrawski i Feliks Ksieżarski; włączały się też inne osoby⁸⁵. Wybierali oni, nadzorowali i rozliczali wykonawców robót, angażowanych „z wolnej ręki” lub w trybie przetargu⁸⁶. Kierowali też pracami, które były poddane ocenie opinii publicznej⁸⁷.

O restauracji z lat 1866–1871 Łukasz Walczy napisał: „mimo wszelkich błędów, [...] wzmocniono konstrukcję ołtarza, [...] restauratorzy działali w najlepszej wierze, nie znając jeszcze tych wszystkich sposobów utrwalania drewna, jakie znane są obecnie”. Wprawdzie „przemalowując draperie, zdarto niejednokrotnie desenie i laserunki, a przeciągnięcie [...] pokostem krajobrazowych tylnych planów płaskorzeźb spowodowało rychłe ich zniknięcie pod warstwą kurzu, [...] [ale] oryginalna polichromia przetrwała pod warstwą przemalowań [...] aż do następnych restauracji, kiedy mogła być odsłonięta”⁸⁸. Częściowo rozpoznana i odsłonięta została też polichromia z wieku XVII, co dokumentują zdjęcia pracowni Kriegera, Beyera, Miena oraz rysunki Andrzeja Dudraka.

Błędy popełnione w latach 1866–1871 można podzielić na nieodwracalne i takie, które naprawiono lub będzie można to uczynić w przyszłości. Były wśród nich działania sprzeczne z ówczesną wiedzą i doktryną konserwatorską. Wymiana oryginalnego

materiału, nawet uzasadniona stanem jego zachowania, stanowi uszczuplenie substancji zabytkowej (il. 18, 19, 20). W 2. połowie XIX wieku odnoszono to do rzeźby, nie zaś do architektury, polichromii i ornamentów. Ponieważ nikt nie zadbał o zachowanie pierwotnej podstawy szafy, żeber i desek w jej plecach oraz ram czterech skrzydeł z profilowaniami wewnętrznymi, wraz z nimi znikły subtelności piętnastowiecznej formy, jak również ewentualne „świadełstwa czasu” (malatury, napisy, graffiti, rysunki, znaki konstrukcyjne, gmerki, oznaczenia ciesielskie). Przepadły tabulatury, do których montowane były płaskorzeźby w kwaterach, a z nimi malowane tła, w tym dwa przedstawienia wnętrza w kwaterach *Zwiastowanie* oraz *Zesłanie Ducha Świętego*, gdzie też usunięto snycerskie służki podtrzymujące malowane sklepienie⁸⁹. Błędem była zmiana formy wewnętrznych profilowań w kwaterach skrzydeł⁹⁰ i posadowienie zwieńczenia niżej, niż się pierwotnie znajdowało. Działania te zniekształciły tylko w pewnym zakresie proporcje nastawy i jej formy⁹¹. Nie miała sensu rekompozycja górnych partii zwieńczenia ani przeróbka gzymsu ponad szafą i skrzydłami, zapewne w oparciu o rysunek niemieckiego architekta i badacza Augusta Essenweina (1831–1892)⁹² (il. 21). Lecz kiedy nowe kondygnacje zwieńczenia były już gotowe i trwały spory oraz różne zakulisowe manewry, montaż jej zablokował Popiel. Nastąpiło jednak „wzbogacenie” mikroarchitektury nad sceną *Wniebowzięcie Marii*, chyba także w oparciu o rysunek Essenweina. Ponadto w kulminacji łuku w ośli grzbiet pojawił się pinakiel, którego tam nigdy nie było, o czym Łuszczkiewicz, jego pomysłodawca, wiedział; usunięto też ornamentację na osi arkady⁹³ (il. 15, 18, 21). Nad sceną *Wniebowzięcia* zamontowano również nowe „podniebie pomysłu Wakulskiego [...] opatrzone tłem i ozebrowane”⁹⁴. Malatura i złozenia, kładzione w latach 1866–1871,

⁸³ Kwestia ta pojawiła się trzy lata później w trakcie konserwacji.

⁸⁴ Prace przygotowawcze, np. mierzenie i rysowanie nastawy, realizowano od maja do sierpnia 1865 r.

⁸⁵ M.in. Andrzej Dudrak, Wojciech Eliaś, Antoni Gramatyka, Antoni i Aleksander Krywultowie, Józef Lepkowski, Franciszek Molinkiewicz, Filip Pokutyński, Franciszek Paszkowski, Edward Stehlik, Kazimierz Waluński.

⁸⁶ Brano też pod uwagę dopuszczenie do prac zagranicznych artystów, o czym wiadomo z pisma arch. Teofila Żebrowskiego z 13 lutego 1867. ABM, vol. VII, fasc. 6.

⁸⁷ Opublikowano trzy sprawozdania, trwała też dyskusja w prasie, organizowane były prelekcje itd.

⁸⁸ Ł. Walczy, *Dzieje konserwacji*, op.cit., s. 107.

⁸⁹ Nowe malowidła, będące kopiami starych, wykonał Antoni Gramatyka. Komitet nie zadbał jednak o zachowanie oryginałów. Laskowanie odtworzono w r. 2019.

⁹⁰ Zostały one wykonane mistrza stolarskiego Wilhelma Sokolika, działającego wedle wskazań Teofila Żebrowskiego, który nie dostrzegł ich logiki oraz hierarchicznej struktury albo je zlekceważył.

⁹¹ Sprawa dotąd nie była zauważona przez badaczy (m.in. Szydłowskiego, Rudkowskiego, Walczego).

⁹² August v. Essenwein, *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau*, Leipzig 1869. Rysunek rekonstrukcyjny ołtarza powstał nieco wcześniej.

⁹³ Ów pinakiel usunięto podczas konserwacji w latach 1932–1933, a ornamentację przywrócono w r. 2020.

⁹⁴ Czytamy o tym w drugim sprawozdaniu Komitetu z 28–29 maja 1868.

były dalekie od słabo rozpoznanego oryginału⁹⁵. Sąsiadowały one z odsłoniętymi częściowo warstwami malarskimi z połowy XVII wieku i nielicznymi ujawnionymi warstwami piętnastowiecznymi. Jako dyskusyjne lub błędne określić można prze-malowanie przez Matejkę twarzy Marii w scenie *Zaśnięcia*, pozłocenie włosów dwóch figur Matki Boskiej, Chrystusa oraz św. Jana Apostoła, jak również „wzbogacenie” płaskorzeźby *Złożenie do Grobu* o snycerski polichromowany „gmerk Stwosza”, umieszczony na płycie bocznej sarkofagu⁹⁶. Wypada jeszcze wspomnieć o przemieszczeniach figur apostołów w scenie głównej oraz mniejszych rzeźb, jak też ornamentów (np. w ramie szafy i predelli). W trakcie prac z lat 1866–1871 nie zabezpieczono usuwanych piętnastowiecznych okuć, zawiasów, gwoździ, złotych gwiazd na tłach⁹⁷.

Konserwacja z lat 1866–1871 zagwarantowała jednak dalsze istnienie Ołtarza Mariackiego. Utrwaliło się też przekonanie, że opieka nad nim jest probierzem polskiego i krakowskiego patriotyzmu⁹⁸. Poprzedziły ją prace pomiarowe (inżynierów Stróżeckiego, T. Pileckiego i Brudzińskiego), rysunkowe (Maksymiliana Cerchy i in.), malarskie (Aleksandra Gryglewskiego i Ludwika Łepkowskiego), fotograficzne (Walerego Rzewuskiego). Towarzyszyły jej rysunkowe prace inwentaryzacyjne Andrzeja Dudraka⁹⁹. W polemikach prasowych, w aktywności różnych środowisk i osób objawiło się zainteresowanie koncepcjami i pracami restauracyjnymi, wzbogaciła się myśl konserwatorska i świadomość społeczna.

Kolejne prace konserwatorskie realizowano w latach 1931–1932 (pod kierunkiem Juliana Makarewicza i Jana Rutkowskiego), 1946–1949 (Mariana Słoneckiego), 1982–1983 (Danuty Budziło-Skowron), 1999 (Mariana Paciorka) oraz 2015–2021

(Jarosława Adamowicza¹⁰⁰). Cechował je szacunek dla substancji i formy oryginału¹⁰¹. W ich trakcie likwidowane były stopniowo skutki błędnych działań pokoleń poprzedników (il. 15, 19, 22). Etapami odsłaniania polichromię piętnastowieczną. Nie wracano już do rekonstrukcji zwieńczenia. Konserwacji w latach 1932–1933 towarzyszyły badania, które zaowocowały szeregiem publikacji z zakresu historycznych technik i technologii malarskich i snycerskich, biologii, medycyny oraz historii sztuki. Zmieniały się z czasem sposoby dokumentowania prac oraz inwentaryzacji¹⁰².

Sprawa korygowania błędnych posunięć z czasów restauracji staropolskich i dziewiętnastowiecznych nie jest zamknięta. Pozostaje jeszcze to i owo do zrobienia.

VII

Ołtarz Wita Stwosza zdobi prezbiterium kościoła Mariackiego od 530 lat z górą. Nie unicestwiły go w tym czasie pożary, ikonoklastyczne ekscesy wieku XVI, działania wojenne XVI, XVII i XX stulecia ani próby zawłaszczenia przez hitlerowskiego okupanta oraz stalinistów. Retabulum łaskawie potraktował czas, niszczący każdą materialną substancję. W epoce nowożytnej uniknęło ono skutków działań, które nie miały w założeniu charakteru destrukcyjnego, ale zagrażały jego istnieniu, integralności formy artystycznej, wymowie ideowej, funkcji. Chodzi o renowacje średniowiecznych retabulów przez umieszczenie ich figur czy obrazów w nowych strukturach architektonicznych, o projekt wymiany nastawy na nową (ok. r. 1760), a także próby zabrania jej i przekształcenia w grupę eksponatów muzealnych (1939–1957). W XIX wieku niebezpieczeństwo niosły radykalne projekty restauratorskie tworzone z myślą o maksymalnym zysku, jak również nieadekwatne metody restauracyjne.

To, że Ołtarz Mariacki istnieje do dziś i stoi na swym miejscu, zawdzięczamy rozmaitym osobom oraz instytucjom, poczynając od Wita Stwosza, członków rady miejskiej Krakowa, duchownych pełniących posługę w kościele Mariackim, dzięki

⁹⁵ Opinię tę formułuje niezależnie od siebie wielu współczesnych krytyków. Potwierdza ją też analiza zdjęć (czarno-białych) wykonanych po konserwacji.

⁹⁶ Również te dodatki zostały w zlikwidowane w latach trzydziestych XX w.

⁹⁷ Były to wyroby krakowskich rzemieślników schyłku XV stulecia, zlekceważono ich znaczenie jako świadectw historycznych.

⁹⁸ Przesunięcie akcentu na kwestie narodowe i towarzyszący im, bezsensowny z punktu widzenia poznawczego, spór o pochodzenie Wita Stwosza miały zaowocować po kilkudziesięciu latach bezprzykładnym rabunkiem ołtarza.

⁹⁹ Autor, krakowski rysownik i malarz, nie ukończył swego dzieła. Prac jego nie cenił W. Łuszczkiewicz, a po latach krytykował je niesprawiedliwie T. Szydlowski.

¹⁰⁰ Zob. w niniejszym tomie: Jarosław Adamowicz, *Ołtarz Wita Stwosza. Efekt zakończonych prac badawczych i konserwatorskich prowadzonych w latach 2015–2021*.

¹⁰¹ Podobny charakter miały ograniczone zakresowo działania niemieckich konserwatorów, gdy zrabowany ołtarz znajdował się w Berlinie.

¹⁰² Doskonałą dokumentację pomiarową sporządziło w r. 1982 Krakowskie Biuro Geodezyjne.

którym powstało dzieło trwałe i wielkie. Później zasłużyli się inni duchowni i świeccy różnych stanów oraz profesji, którzy nie chcieli usuwać ani przekształcać ołtarza i stale oń dbali, odnawiając go i konserwując wielokrotnie. Ważną rolę odegrali rzeźbiarz Bertel Thorvaldsen, który uświadomił miastu i światu znaczenie arcydzieła, i malarz Piotr Michałowski, autor wystąpienia w sprawie konserwacji nastawy, później zaś malarz i historyk sztuki Władysław Łuszczkiewicz i mistrz Jan Matejko, którzy w latach 1866–1871 wraz z innymi zaprogramowali i przeprowadzili pierwszą poważną restaurację ołtarza, jak też pokolenia ich następców – konserwatorów i badaczy. Znaczenie miały instytucje naukowe i samorządowe, wojskowe władze amerykańskie, profesorowie walczący o jego powrót do kraju po II wojnie światowej, komitety zajmujące się ochroną

dziedzictwa kultury i konserwacją zabytków, fundacje finansujące prace oraz badania. Wspomnieć wypada pokolenia krakowian, którzy o ołtarzu Stwosza nie zapominali w latach okupacji hitlerowskiej i stalinizmu i których łączy szacunek dla tradycji, historii, kultury i sztuki. Znaczenie miał ich związek w Krakowie, jego uczelniami, instytucjami naukowymi, stowarzyszeniami, lokalnymi urzędami, a także z parafią Najświętszej Panny Marii. Ołtarz Stwosza był im osobiście bliski, a postulat jego zachowania i obrony mieli zapisany w świadomości od pokoleń. Tego rodzaju świadomość indywidualna i instytucjonalna rozwija się i trwa dzięki istnieniu właściwej hierarchii wartości, dzięki etyce zawodowej i naukowej, odpowiedniej edukacji oraz formacji intelektualnej, artystycznej i duchowej. Trzeba mieć nadzieję, że ten stan nie ulegnie zmianie.

BIBLIOGRAFIA

Publikacje

- Adamowicz Jarosław, *Program badawczo-konserwatorski wielkiego ołtarza Wita Stwosza w bazylice Mariackiej w Krakowie realizowany w latach 2105–2020/2021 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.
- Bandmann Günter, *Przemiany w ocenie tworzywa w teorii sztuki XIX w.*, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, red. Jan Białostocki, Warszawa 1976.
- Bednarek Anna, *Historia jednego albumu. Pomniki Krakowa. Sztuka i starożytność = Monumenta antiquae artis Cracoviensia Karola Beyera i Melecjusza Dutkiewicza*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa, R. 16: 2018.
- BudziŃo-Skowron Danuta, *Uwagi o stanie zachowania krakowskiego Ołtarza Mariackiego Wita Stwosza*, „Folia Historiae Artium”, R. 25: 1989.
- Dettloff Szczesny, Dobrowolski Tadeusz, Dutkiewicz Józef E., *Wit Stwosch – ołtarz krakowski*, Warszawa 1951.
- Essenwein August v., *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau*, Leipzig 1869.
- Frycz Jerzy, *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795–1918*, Warszawa 1975.
- Gadomski Jerzy, *Jeszcze o konstrukcji i treści późnogotyckiego retabulum ołtarza głównego w katedrze na Wawelu*, w: *Artem quaevis alit terra. Studia professori Piotr Skubiszewski anno aetatis suae septuagesimo quinto oblata*, Warszawa 2006.
- , *Późnogotyckie retabulum ołtarza głównego w katedrze na Wawelu*, Kraków 2001.
- Grabowski Ambroży, *Kraków i jego okolice*, Kraków 1836.
- Jurkowlanec Grażyna, *Ołtarz Mariacki Wita Stwosza. Tradycja – innowacja – recepcja*, w: Andrzej Nowakowski, *Blask. Ołtarz Mariacki Wita Stwosza*, Kraków 2011.
- Kaszowska Zofia, *Brokaty wytłaczane w gotyckim malarstwie i rzeźbie na terenie Małopolski*, Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, t. 15, Kraków 2006.
- Kremer Józef, *Listy z Krakowa*, Wilno 1855.
- Link-Lenczowska Stanisława, „Kabinet patriotyczny” w zbiorach wawelskich i jego twórca Józef Korwin Brzostowski, „Studia Waweliana”, 2007, t. 13.
- Łuszczkiewicz Władysław, *O treści i znaczeniu artystycznym ołtarza w kościele Panny Maryi w Krakowie, arcydzieła Wita Stwosza*, Kraków 1868.
- Makowski Adam, *Kwiat świętobliwego żywota szlachetnej panny Barbary Langi [...]*, Kraków 1655.
- Marcinkowski Wojciech, *Ołtarz neogotycki z rzeźbami gotyckimi z ołtarza św. Jana Chrzcięcy w kościele św. Floriana*, hasło w: *Mistrz i Katarzyna. Hans von Kulmbach i jego dzieła dla Krakowa*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 2018.
- , *Uwagi o typie krakowskiej nastawy Wita Stwosza*, „Folia Historiae Artium”, R. 25: 1989.
- , „Współodkupienie” i „Zaślubiny”. Przedstawienia we wnętrzu szafy krakowskiego retabulum Stwosza, „Folia Historiae Artium”, R. 24: 1988.
- [od redakcji] „Pszczółka Krakowska”, 1820, t. 5.
- Paciorek Marian, Luboń Agnieszka, *Ołtarz Wita Stwosza*, w: *Prace konserwatorskie we wnętrzu bazyliki Mariackiej (1997–1999)*, „Renowacje”, 2000, T. 3, z. 1.
- Pencakowski Paweł, *Dwa manierystyczne ołtarze z krakowskiego kościoła Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Iwanowicach*, w: *Praxis atque theoria. Studia ofiarowane profesorowi Adamowi Malkiewiczowi*, red. Jan Ostrowski, Piotr Krasny, Andrzej Bettlej, Kraków 2006.
- , *Dzieje nastaw ołtarza głównego katedry wawelskiej od połowy XV do początku XXI wieku*, „Rocznik Krakowski”, T. 73: 2007.

- , *Dzieje ośmiu krakowskich obrazów Hansa Suessa z Kulmbachu z cyklem św. Katarzyny Aleksandryjskiej od powstania do roku 1939*, hasło w: *Mistrz i Katarzyna. Hans von Kulmbach i jego dzieła dla Krakowa*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 2018.
- , *Kilka uwag o pochodzeniu i losach późnogotyckich figur Madonny z Dzieciątkiem w kościele parafialnym pw. Wszystkich Świętych w Iwanowicach oraz św. Katarzyny i św. Małgorzaty w Muzeum Narodowym w Krakowie*, w: „*Żeby wiedzieć*”. *Studia dedykowane Helenie Małkiewiczównie*, red. Wojciech Walanus, Marek Walczak, Joanna Wolańska, Kraków 2008.
- , *Manierystyczny ołtarz główny w kościele św. Marka w Krakowie*, w: *Studia z dziejów kościoła św. Marka*, Kraków 2001.
- , *O późnorenansowym ołtarzu kościoła oo. Franciszkanów w Krakowie*, w: „*Patientia et Tempus*”, *studia z historii sztuki ofiarowane Marianowi Korneckiemu w 75 rocznicę urodzin*, Kraków 1998.
- , *Późnogotycki pentaptyk tablicowy ze sceną Koronacji Marii, niegdyś w krakowskim kościele Mariackim, obecnie u św. Mikołaja na Wesołej*, w: *Limen expectationis. Księga pamiątkowa ku czci śp. ks. prof. dr. hab. Zdzisława Klisia*, red. Jacek Urban, Andrzej Witko, Kraków 2012.
- , *Recepcja dzieł dawnej sztuki i pamiątek przeszłości w diecezji krakowskiej w epoce kontrreformacji*, *Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, t. 18, Kraków 2009.
- , *Renesansowy ołtarz główny z katedry krakowskiej w Bodzentynie*, „*Studia Waweliana*”, 2002/2003, t. 11/12.
- Rudkowski Tadeusz, *Dzieje konserwatorskie Ołtarza Mariackiego*, w: *Wit Stosz. Studia o sztuce i recepcji*, red. Adam S. Labuda, Poznań – Warszawa 1986.
- Secomska Krystyna, *Kwaterny tryptyku (dominikańskiego)*, hasło w: *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 2: *Katalog zabytków*, red. Adam S. Labuda i Krystyna Secomska, Warszawa 2004.
- Seweryn Tadeusz, *Warsztat malarski Wita Stwosza*, „*Sztuki Piękne*”, 1933, R. 9, nr 6.
- [Siemieński Lucjan], *O restauracjach krakowskich*, „*Czas Krakowski*”, 1870, R. 23, nr 8.
- Skrabski Józef, *Modernizacja i renowacja kościoła Mariackiego w czasach archiprezbitera Jacka Łopackiego. Między Kacprem Bażanką a Franciszkiem Placidim*, „*Rocznik Krakowski*”, T. 74: 2008.
- Skubiszewski Piotr, *Cykl wielkanocny w Ołtarzu Mariackim Wita Stwosza*, „*Rocznik Historii Sztuki*”, T. 12: 1981.
- Szydlowski Tadeusz, *O Wita Stwosza Ołtarzu Mariackim i jego pierwotnym wyglądzie*, „*Prace Komisji Historii Sztuki*”, 1920, t. 2, z. 1.
- , *Über die Restaurierung des Krakauer Veit-Stoß-Marienaltars in den Jahren 1866–1871*, „*Mitteilungen der k.k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege*”, Jh. 13 (III Folge): 1914, Nr 11–12.
- Ślesiański Władysław, *Konserwacja Ołtarza Mariackiego w XIX wieku w świetle znalezionej rękopisu*, „*Ochrona Zabytków*”, 1967, t. 20, nr 2.
- Walawender Antoni, *Kronika klęsk elementarnych w Polsce i w krajach sąsiednich w latach 1450–1586*, cz. 2: *Zniszczenia wojenne i pożary*, Lwów 1935.
- Walczy Łukasz, „*Aresztowanie*” ołtarza Wita Stwosza. *Wystawa na Wawelu 1949–1957*, „*Ochrona Zabytków*”, 1992, t. 45, nr 4.
- , *Dzieje konserwacji ołtarza Wita Stwosza w kościele Mariackim w Krakowie*, Biblioteka Krakowska, nr 157, Kraków 2012.
- , *Der krakauer Marienaltar von Veit Stoß und sein Schicksal*, „*Maltechnik-Restaur*”, Jh. 40: 1985, H. 2.
- , *Krakowski ołtarz Wita Stwosza i jego losy*, „*Ochrona Zabytków*”, 1983, t. 36, nr 3–4.
- Waltoś Stanisław, *Grabież ołtarza Wita Stwosza*, Kraków 2015.
- Wolska Agata, *Zagrabiony, odzyskany. Historia powrotu ołtarza Wita Stwosza do Krakowa*, Kraków 2019.

Źródła opublikowane

- Die Aufzeichnungen des Dominikaners Martin Gruneweg (1562 – ca. 1618) über seine Familie in Danzig, seine Handelsreisen in Osteuropa und sein Klosterleben in Polen*, hrsg. von Almut Bues, Bd 1–4, Wiesbaden 2008.
- Cracovia artificum: 1300–1501*, *Źródła do Historii Sztuki i Cywilizacji w Polsce*, t. 4, wyd. Jan Ptaśnik, Kraków 1917.
- Emanuela Murraya „*Opisanie topograficzne i filozoficzne miasta Krakowa*”, oprac. Karol Estreicher, „*Rocznik Krakowski*”, T. 48: 1977.
- Fabrica Ecclesiae Cracoviensis. Materiały źródłowe do dziejów katedry krakowskiej z XVIII wieku z archiwów kapitulnych i kurialnych krakowskich*, *Źródła do Dziejów Wawelu*, t. 14, wyd. Bolesław Przybyszewski, Kraków 1993.
- Pacichelli Giovanni Battista, *Memorie de' viaggi per l'Europa Christiana, scritte à diversi in occasione de' suoi ministeri [...]*, Napoli 1685, Lib. II: *Lettere sull'Europa Settentrionale; Lettera al Padre Alessandro Paci, nella quale trattasi del Governo di Polonia e della dimora dell'Autore in Stettino, Danzica, Varsavia e Cracovia*.
- Pruszczyk Piotr Hiacynt, *Kleynoty Stołecznego Miasta Krakowa, albo kościoły y co w nich iest widzenia godnego y znacznego [...]*, Kraków 1745.

Opracowania niepublikowane

- Sudacka Aldona, „*Kościół pw. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Krakowie. Historia działań restauratorskich w XIX i XX wieku*”, t. 1 i 2, Kraków 1994–1995, mps w Archiwum Państwowej Służby Ochrony Zabytków w Krakowie.

Paweł Pencakowski – dr hab., prof. ASP w Krakowie, historyk sztuki; wieloletni wykładowca krakowskich uczelni (m.in. ASP i Politechniki Krakowskiej, a także Kolegium Filozoficzno-Teologicznego Dominikanów, Uniwersytetu Jagiellońskiego, Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II); członek Stowarzyszenia Historyków Sztuki; autor publikacji na temat sztuki Krakowa, Małopolski i Śląska (od XIII stulecia po wiek XX).

WHAT “TIME HAS PROTECTED, AND CENTURIES AND VIOLENT EVENTS HAVE SPARED”. REFLECTIONS ON THE HISTORY OF ST MARY’S CHURCH ALTAR

The Wit Stwosz (Veit Stoss) altar has adorned the chancel of St Mary’s Church for over 530 years. It has not been destroyed by fires, the iconoclastic excesses of the 16th century, the warfare of the 20th century or the attempts of the Nazis and Stalinists to appropriate it. The altar has been treated kindly by time, otherwise destroying every material substance. In the modern era it has escaped the consequences of actions which were not destructive in their intent, but which threatened the integrity of its artistic form, iconographic message and function. This refers to the renovation of medieval retables by placing the figures or paintings in new architectural structures; the project of replacing the altarpiece with a new one (ca. 1760); and attempts to take it away and transform it into a group of museum exhibits (1939–1957). In the 19th century, the danger came from radical restoration projects designed for maximum profit, as well as inadequate restoration methods.

We owe the fact that Wit Stwosz’s altar still exists and stands where it does to various people and institutions, starting with the German master himself, members of the Kraków City Council and clergymen serving in St Mary’s Church, thanks to whom a lasting and great work was

created. Later, other clergymen and laymen of various classes and professions, who constantly took care of St. Mary’s altar, repeatedly restoring and conserving it, also made their contributions. An important role was played by the sculptor Bertel Thorvaldsen, who made the city and the world aware of the importance of the masterpiece; the painter Piotr Michałowski, the author of the speech on the conservation of the altarpiece; the painter and art historian Władysław Łuszczkiewicz; and our great painter Jan Matejko, who in 1866–1871, together with others, carried out the first major conservation of the altar; as well as generations of their successors. Academic and local government institutions, the American military authorities, committees for the protection of cultural heritage, Polish and European foundations financing and preserving monuments and research have also played an important role. We should mention the generations of Kraków’s inhabitants who did not forget about Stwosz’s altar during the years of Nazi occupation and Stalinism. Many of these people share a respect for tradition, history, culture and art. Wit Stwosz’s altar was close to them personally, and the duty to preserve and protect it had been ingrained in their consciousness for generations.