

Jadwiga Warsztocka-Wardzyńska

Tryptyk z Tarczka

Ochrona Zabytków 11/1-2 (40-41), 95-118

1958

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



Ryc. 88. Część środkowa tryptyku z Tarczka przed usunięciem przemalowania, 1955.

TRYPTYK Z TARCZKA*

JADWIGA WARSZTOCKA-WARDZYŃSKA

Tryptyk z kościoła w Tarczku (woj. kieleckie) nie był dotąd bliżej omawiany w literaturze fachowej. W zapisach parafialnych nie ma o nim żadnej wzmianki. Danych dotyczących pochodzenia tryptyku i czasu jego powstania nie znamy. Skąpe są również wiadomości odnoszące się do jego późniejszych dziejów. Wzmianki w publikacjach dotyczą jedynie skrzydeł i mają charakter wyłącz-

* Praca niniejsza jest skrótem pracy dyplomowej, wykonanej w 1956 r. na Wydziale Konserwacji A. S. P. w Warszawie.



Ryc. 89. Środkowa część tryptyku z Tarczka po usunięciu przemalowania, w trakcie konserwacji.

nie informacyjny. Po raz pierwszy wspominał o skrzydłach tryptyku w Tarczku w r. 1880 ks. Siarkowski¹, następnie Chlebowski², M. Wawrzeniecki³, ks. J. Wiśniewski⁴, St. Thugutt⁵, J. Szablowski⁶, a ostatnio w r. 1955 W. Juszczyński⁷.

¹ Ks. Wł. Siarkowski, „Tyg. Ilustrowany”, 1880, t. IX, str. 26.

² J. Chlebowski, Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego, Warszawa 1892, t. XII, str. 165—166.

³ Maryan Wawrzeniecki, „Sprawozdania z posiedzeń Komisji Historii Sztuki P.A.U.” za czas 1—31 grudnia 1902, t. VIII, str. L.

⁴ Ks. Jan Wiśniewski, Dekanat Iłżecki, Radom 1909—11, str. 298—309.

⁵ St. Thugutt, Przewodnik po Królestwie Polskim. Kieleckie i Radomskie, 1914, str. 60—61.

⁶ J. Szablowski, Zaśnięcie N. M. P., obraz cechowy z pocz. XVI w. w Mszaźnie Dolnej, „Sprawozdania z czynności i posiedzeń P.A.U.”, marzec 1935, str. 52.



Ryc. 90. Środkowa część tryptyku po konserwacji. Postać Chrystusa i Marii wzorowana jest na drzeworycie Dürera „Mała Pasja”. Scena w tle trzy Marie u Grobu i śpiący rycerze jest również zaczerpnięta z innego drzeworytu „Małej Pasji”.

czak⁷ w swej pracy magisterskiej o ołtarzu bodzentyńskim. Tryptyk fundowany był prawdopodobnie dla kościoła w Tarczku. Świadczyłyby o tym umieszczenie na jednej z kwater awersu postaci patrona miejscowego kościoła, św. Idziego, nieczęsto spotykanego w malarstwie tego okresu.

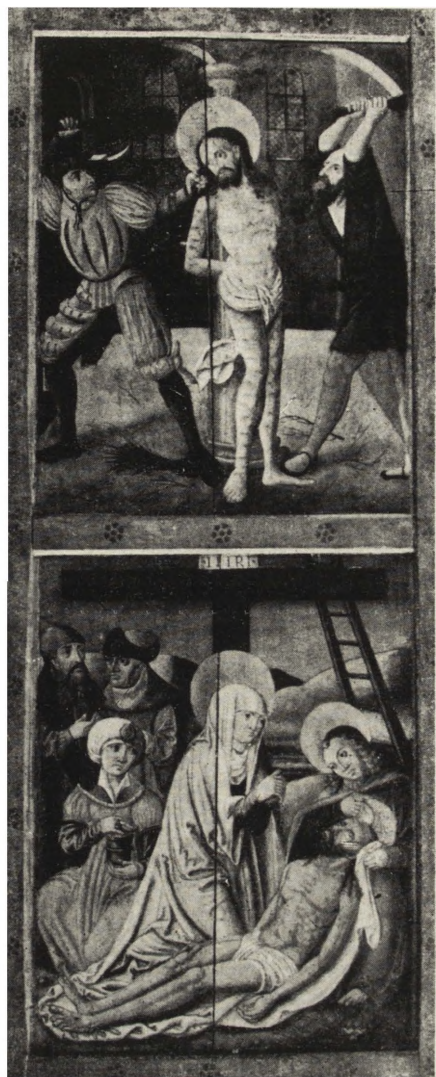
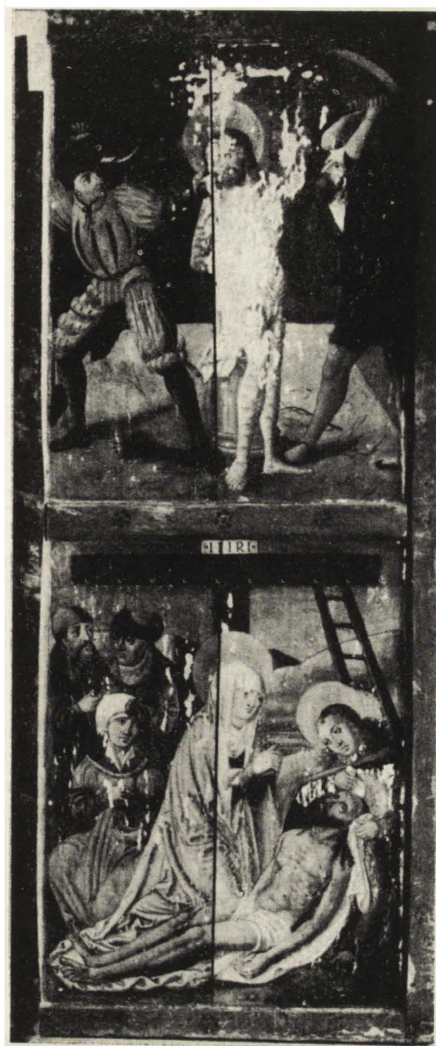
Wszystkim autorom wzmiankującym o tryptyku w Tarczku znane były jedynie skrzydła tryptyku. Środek tryptyku został odkryty w r. 1955 przypadkowo przez grupę konserwatorów przybyłych do kościoła po odbiór skrzydeł tryp-

⁷ W. Juszcak, Ołtarz bodzentyński (praca w rękopisie), 1955.



Ryc. 91—92. Lewe skrzydło tryptyku — rewers, przed i po konserwacji.

tyku przeznaczonych do konserwacji. Przy oglądaniu zabytkowego wnętrza kościoła zwrócono uwagę na obraz znajdujący się w bocznym ołtarzu, który wydawał się przemalowany. Przedstawiał postać św. Idziego (ryc. 88). Obraz namalowany był nieudolnie, w tonacji ciemnej. Kontur głowy, rąk, obrysowany był ciemną farbą, co nadawało postaci surowość właściwą prymitywom. U góry obrazu półkolisty, wytłaczany złoty ornament okazał się identyczny z ornamentem znajdującym się na awersach skrzydeł naszego tryptyku. W tle ciemnego nieba widać było wytłaczany ornament o motywach roślinnych, który wydawał się być niegdyś złoty, a obecnie zamalowany. Po lewej stronie obrazu w środkowej partii widoczny był zamalowany grawerowany nimb. Wokół głowy św. Idziego również zarysowany był nimb. Powyższe dane wskazywały, iż



Ryc. 93—94. Prawe skrzydło tryptyku — rewers, przed i po konserwacji.

jest to środkowa część tryptyku. Obraz wraz ze skrzydłami i zwieńczeniem zabrano do Pracowni Konserwacji Zabytków w Warszawie, gdzie poddano go szczegółowym badaniom, a następnie zabiegom konserwatorskim.

OPIS TRYPTYKU

Tryptyk składa się z części środkowej, dwóch bocznych skrzydeł malowanych dwustronnie i bardzo zniszczonego zwieńczenia. Brak predelli. Malowany techniką temperową, na drewnie lipowym, podkładzie kredowym. Wymiary całości zamkniętej wraz z ramami wynoszą: wys. 176 cm, szer. 147 cm. Obraz

środkowy bez ramy — wys. 167 cm. szer. 137 cm. Skrzydła z ramą wys. 176 cm, szerokości: skrzydło prawe — 72 cm., skrzydło lewe — 74 cm. Zwieńczenie półkoliste: wys. 69 cm., szer. 147,5 cm.

Srodek składa się z czterech desek sklejonych na styk. Spoiny między deskami zaklejone płótnem. Brak oryginalnej ramy. Skrzydła ruchome ujęte w ramy, od strony wewnętrznej złożone i ryte w ornament roślinny (współczesne obrazom), od strony zewnętrznej malowane w kolorze czerwono-cynobrowym. Wszystkie kompozycje awersów zamknięte są łukiem płaskim. Przestrzeń nad łukiem aż do górnej ramy wypełnia złote tło wytłaczane w ornament roślinny.

Treść malowideł tryptyku jest następująca: Zwieńczenie przedstawia Koronację Matki Boskiej (ryc. 99). Środkowa część: sceny ukazania się Chrystusa Matce Boskiej po Zmartwychwstaniu — (w tyle trzy Marie przy grobie). Skrzydło lewe zawiera następujące przedstawienia: awers; kwatery górna — św. Idzi, kwatery dolna — zabójstwo św. Stanisława; rewers — kwatery górna — upadek pod krzyżem, kwatery dolna, cierniem koronowanie. Skrzydło prawe; awers — kwatery górna — Chrzt Chrystusa, kwatery dolna — św. Mikołaj i św. Marcin, rewers kwatery górna — biczowanie, kwatery dolna — zdjęcie z krzyża.

Środkowa część (po usunięciu przemalowania) przedstawia scenę ukazania się Chrystusa Matce Boskiej po Zmartwychwstaniu (ryc. 89 i 90). Po środku obrazu stoi Chrystus w czerwonym płaszczu spiętym ozdobną klamrą pod szyją. Wokół głowy złoty nimb. Ciemne włosy opadają na ramiona. Twarz okolona ciemnym zarostem. Prawą rękę unosi błogosławiąc. W lewej trzyma długą laskę zakończoną złotym krzyżem z powiewającą chorągiewką. Spod szaty wysunięta bosa stopa. Widoczne ślady przebiccia gwoździem. Z lewej strony obrazu Matka Boska klęczy przy klęczniku, na którym rozłożona jest księga. Głowa lekko pochylona, otoczona złotym nimbem. Ręce składa do modlitwy. W głębi odchylna kotara alkowy. Przed klęcznikiem anioł w białej sukni przepasany czerwoną szarfą, w lewym ręku trzyma laskę zakończoną kwiatonem, w prawym tablicę z tekstem wersetu antyfony. „Regina coeli letare, qui quem meruisti portare, alleluia, resurrexit, sicut dixit, alleluia ora pro nobis“. Napis uległ częściowemu zniszczeniu. Skrzydła anioła podniesione ku górze. W głębi daleki krajobraz. Z lewej strony drewniana furka z daszkiem oraz wiklinowy pleciony płot, drogą idzie mały człowieczek ubrany w czerwień. Z prawej strony obrazu anioł pochylony nad otwartym grobem, wyciągający całun. Z lewej strony grobowca trzy Marie trzymające puszkę z olejami. Poniżej śpiący rycerze w srebrnych zbrojach. W głębi ciemne skały, drzewka koloru oliwkowego i błękitne szczyty gór. Tło złożone i grawerowane w ornament roślinny. Złożony półkolisty ornament zamykający kompozycję u góry tworzy rodzaj maswerku.

Skrzydło lewe. Awers (ryc. 95). W kwaterze górnej św. Idzi ubrany w ciemny habit i płaszcz z kapturem, w prawym ręku trzyma krzyż bez górnego ramienia, w lewym otwarta księga. Z prawej strony świętego łania wsparta o niego przednimi nogami. W tle widać rzekę, a za nią zabudowania klasztorne, w głębi pejzaż górski. Kwatery dolna: Zabójstwo św. Stanisława. W środku kompozycji św. Stanisław unoszący hostię stoi przed ołtarzem. U stóp świętego klęczy chłopiec w białej komiży z dzwonkiem w ręku. Z drugiej strony świętego kapłan trzyma pastorał i infułę. Z lewej strony biskupa król Bolesław w koronie z podniesionym w obu rękach mieczem.



Ryc. 95—96. Awersy lewego i prawego skrzydła tryptyku po konserwacji.

Rewers (ryc. 91 i 92). Kwatera górna: Upadek pod krzyżem. Na pierwszym planie Chrystus upadający pod ciężarem krzyża. Drugi koniec krzyża podtrzymuje Szymon Cyrenejczyk, za nim Matka Boska i św. Jan. W środku obrazu na linii krzyża oprawca żelaznym narzędziem uderza Chrystusa w plecy. Stojący naprzeciwko niego drugi oprawca zamierza się trzymanym w obu rękach powrozem. Kwatera dolna: Cierniem koronowanie. Scena rozgrywa się we wnętrzu izby o belkowanym pułapie. Po środku siedzi Chrystus. Na obnażone ciało ma narzucony płaszcz królewski, na głowie cierniowa korona, którą dwaj oprawcy wtłaczają za pomocą żelaznych drągów.



Ryc. 97. Dürer, „Mała Pasja” — Chrystus ukazujący się Matce Boskiej po Zmartwychwstaniu, 1509.

Skrzydło prawe. Awers (ryc. 96). Kwarta górną: Chrzest Chrystusa. Środek obrazu zajmuje postać Chrystusa zanurzonego po kolana w wodzie. Chrystus nagi w opasce na biodrach, ze skrzyżowanymi rękami na piersiach. Po jego prawej stronie klęczy na brzegu św. Jan, trzymający obie ręce nad głową Chrystusa. Nad Chrystusem w obłokach unosi się Bóg Ojciec, prawą ręką błogosławi go. Niżej unosi się Duch św. w postaci gołębicy. Z lewej strony obrazu na drugim planie na przeciwnym brzegu Salome trzyma tace na którą kat kładzie świątą głowę św. Jana. Kwarta dolną: św. Marcin i św. Mikołaj. Z lewej strony obrazu św. Mikołaj w stroju pontyfikalnym. Na głowie tiara biskupia w prawym ręku pastorał w lewym księga, na której leżą trzy chleby. Obok niego św. Marcin



Ryc. 98. Dürer, „Mała Pasja” — Chrystus Zmartwychwstały, 1509.

w czerwonym kapeluszu. W prawej ręce uniesionej do góry trzyma połą płaszcza lewą odcina ją mieczem. U stóp świętego postać nagiego żebraka.

R e w e r s (ryc. 93 i 94). K w a t e r a g ó r n a: B i c z o w a n i e. W środku kompozycji Chrystus przywiązany do kolumny. Ciało nagie przepasane opaską na biodrach. Po jego lewej stronie siepacz w prawej ręce trzyma pęk różeg, lewą targa włosy Chrystusa. Z prawej strony drugi siepacz w czerwonej bluzie zamierza się na Chrystusa. **K w a t e r a d o l n a: Z d j ę c i e z k r z y ż a.** Pośrodku krzyż a o jego prawe ramię oparta drabina. Na tle krzyża klęczy Maria zwrócona ku Chrystusowi. Ciało Chrystusa leży na ziemi na białym prześcieradle i podtrzymywane jest przez św. Jana. Po lewej stronie trzy postacie: klęcząca Maria Magdalena, za nią stoją Nikodem i Józef z Arymatei. W tyle skalisty pejzaż.



Ryc. 99. Zwieńczenie po zabezpieczeniu zachowanych fragmentów.

Proces technicznego postępowania malarza tryptyku, jaki można odtworzyć, utrzymuje się w ramach powszechnie przyjętych w tym okresie. Rysunek kompozycji na zaprawie wykonano konturem umbrą paloną z domieszką czerni. Złocenia wykonano złotem płatkowym na pulmencie.

Srodek tryptyku i awersy skrzydeł prezentują malarstwo wysokiej klasy. Malarz operuje dosyć rozległą skalą barwną. Barwy zharmonizowane z równowagą ciepłych i zimnych tonów, z dużą umiejętnością rytmicznego ich rozłożenia. Rewersy skrzydeł utrzymane w tonacji cieplej. Sceny na skrzydłach rewersów wykazują znacznie niższy poziom artystyczny i dlatego należy przypuszczać, iż tryptyk jest produktem warsztatu. Mimo istniejących różnic poziom łączy je wspólna interpretacja formy. Scena środkowa, zwieńczenie i awersy nie stanowią cyklu. Sceny rewersów skrzydeł przedstawiają cykl męki pańskiej.

ZRÓDŁA IKONOGRAFICZNE I KOMPOZYCYJNE

Autor tryptyku nie zdobył się na własną koncepcję twórczą, lecz wzorował się w części środkowej i rewersach skrzydeł na grafice Dürera⁸. Malarz w środkowej części tryptyku połączył dwie sceny z „Małej Pasji” Dürera 1509 r. „Chrystus ukazujący się Matce Boskiej po Zmartwychwstaniu” (ryc. 97) i „Chrystus Zmartwychwstały” (ryc. 98) w jedną całość kompozycyjną, po swojemu je transponując⁹. Scena ukazania się Chrystusa Marii jest przeniesiona niemal dosłownie. Postać Chrystusa skopiowana w rysunku, Matka Boska ma identyczną pozę i tylko postać anioła została dokomponowana przez autora. Scena „Trzy

⁸ M. Walicki, Pierwowzory graficzne sztuki polskiej XV i XVI w., „Sprawozdania Tow. Nauk. Warsz.,” Warszawa 1934.

⁹ Porównaj fotografię oryginału z odbitkami drzeworytniczymi Dürera z „Małej Pasji”: „Chrystus ukazujący się Marii po zmartwychwstaniu” i „Chrystus zmartwychwstały”. Kupferstich-Passion u. Kleine Passion w zbiorach Gabinetu Rycin Bibl. Uniw. w Warszawie.



Ryc. 100. Dürer, „Mała Pasja” — Droga krzyżowa, 1509.

Marie u grobu“ zaczerpnięta jest z drugiego drzeworytu „Chrystus Zmartwychwstały“. Trzy Marie umieścił malarz przy grobowcu, z którego anioł wyciąga całun. Śpiący rycerze skopiowani są dosłownie. Również umieszczenie w głębi pejzażu furty z płotem i drogą jest powtórzeniem koncepcji dürerowskiej. Należy przypuszczać, iż scena na zwieńczeniu „koronacja N.M.P.“ (ryc. 99) wzorowana jest na Dürerze, lecz ze względu na duże braki w kompozycji trudno na pewno to stwierdzić. „Upadek pod krzyżem“¹⁰ malarz wzoruje na drzeworycie z „Małej Pasji“, wskazuje na to naśladownictwo układu kompozycyjnego (ryc. 100). W obu kompozycjach po lewej stronie w głębi widnieje architektura, również po lewej stronie w głębi św. Jan i Maria. Podobny jest w ruchu oprawca z drągiem, a postać Chrystusa zbliżona w układzie i ruchu. W scenie „Zdjęcie z krzyża“¹¹ — Chrystus leżący na pierwszym planie i podtrzymywany przez św. Jana podobny w ruchu do Chrystusa z drzeworytu Dürera.

¹⁰ Porównaj drzeworyt z „Małej Pasji“: „Droga Krzyżowa“ ze sceną analogiczną znajdującą się na górnej kwaterze rewersu skrzydła lewego.

¹¹ Porównaj drzeworyt „Zdjęcie z krzyża“ Dürera z analogiczną sceną znajdującą się na dolnej kwaterze rewersu skrzydła prawego.

Mimo, iż malarz przy komponowaniu niektórych scen posługiwał się obcymi wzorami, to malarstwo jego jest indywidualne, oparte na kontrastach kolorystycznych. Zwłaszcza część środkowa jest namalowana z dużym talentem. Awersy skrzydeł są również wysokiej klasy, lecz ustępują części środkowej tryptyku zarówno pod względem rysunkowym (postacie umieszczone na awersach skrzydeł są jakby przykrótkie), jak również zestawień kolorystycznych. Rewersy skrzydeł najsłabsze. Przypuszczać można, iż środek tryptyku malował sam mistrz, awersy inny malarz dobry, lecz ustępujący mistrzowi i rewersy jeszcze inny malarz — znacznie słabszy.

ZWIĄZKI IKONOGRAFICZNE I STYLISTYCZNE

Zabytków o podobnej treści ikonograficznej w odniesieniu do środkowej części tryptyku nie udało się znaleźć wiele. Jeden z nich to poliptyk „Antyfony M.B.”¹² znajdujący się obecnie w kolegiacie w Kaliszu. Drugi — tablica w Kaiser Friedrich Museum w Berlinie „Chrystus zjawiający się N.M.P. po Zmartwychwstaniu”, którego autorem wg przypuszczenia L. Lepszego¹³ miał być rzekomo Stwosz, oraz obraz Barthelema Bruvna (1493—1555) wiszący w galerii malarstwa niderlandzkiego w Muzeum Narodowym w Warszawie, który w pracy swej niemal dosłownie skopiował drzeworyt Dürera (o tym samym temacie) z „Małej Pasji”. Obiekty te poza wspólną treścią nie mają ze sobą wiele wspólnego.

Ciekawym obrazem, który łączy się treściowo i prawdopodobnie warsztatowo z naszym zabytkiem jest natomiast obraz znaleziony na stryszku nad składem w zakrystii katedry bódzentyńskiej, a znajdujący się obecnie w konserwacji w Krakowie. Obraz ów został znaleziony przez grupę studentów wydziału Konserwacji A.S.P. z Krakowa pod kier. prof. Dutkiewicza w r. 1953¹⁴. Był środkową częścią tryptyku, którego skrzydła zaginęły. Wymiary 126x103 cm., malowany techniką temperową, na desce lipowej o podkładzie kredowym. Zachowana autentyczna rama złożona (ryc. 101). Obiekt ma wymalowaną datę 1544 r. na przedniej ścianie sarkofagu. Z lewej strony wymalowany fundator. Autor malujący powyższy obraz musiał widzieć tryptyk z Tarczka, gdyż wzorował się na jego środkowej części. Pierwszoplanową postacią w obrazie bódzentyńskim jest Chrystus Zmartwychwstały stojący na sarkofagu, którego wzorem jest drzeworyt Dürera z „Małej Pasji” (ryc. 98). Dwie równorzędne sceny odbywające się w tle kompozycji po lewej stronie obrazu, Chrystus ukazujący się Marii po Zmartwychwstaniu, oraz po prawej trzy Marie u grobu są wzorowane bezpośrednio na obrazie z Tarczka. Autor w kompozycji (z lewej strony obrazu) umieścił postać anioła z tablicą między Matką Boską klęczącą przy klęczniku, a Chrystusem (u Dürera anioła nie ma). Scena powyższa jest sceną główną w środkowej części tryptyku z Tarczka. Trzy Marie u grobu znajdujące się po prawej stronie obu obrazów w tle, są niemal identyczne na obu kompozycjach.

¹² Opracowany przez M. Walickiego w pracy pt. „Poliptyk kaliski na tle problemu Mistrza ołtarza z Giessmansdorf”, „Przegląd Hist. Szt.”, Kraków 1932, II, str. 81.

¹³ L. Lepszy, Dürer w Polsce, „Prace Komisji Hist. Szt.”, t. IV, z. I, 1937.

¹⁴ Opis konserwatorsko-inwentaryzacyjny wykonany przez ob. Teresę Żurkowską w 1953 r.



Ryc. 101. Obraz znaleziony na strychu katedry w Bodzentynie. U dołu na przedniej ścianie sarkofagu wymalowana data 1544.

Obraz bodzentyński sprawia wrażenie dużo słabszego w sensie kompozycyjnym i zestawień kolorystycznych. Jest bardziej prymitywny. Autor obrazu bodzentyńskiego nie mógł dorównać malarzowi tryptyku z Tarczka, zabrakło mu talentu. Wydaje się, iż oba dzieła wyszły z jednego warsztatu, a różnica poziomu jaka dzieli je wynika z tego, iż wykonywali je różni malarze o różnych zdolnościach... Możliwe, iż obraz bodzentyński został zamówiony w tym samym warsztacie przez fundatora (namalowany z lewej strony u dołu) pod wrażeniem oglądanego tryptyku z Tarczka (obie miejscowości odległe są od siebie o kilka kilometrów). Data umieszczona na obrazie bodzentyńskim pozwoli nam w takim razie na bardziej ścisłe określenie daty powstania tryptyku z Tarczka. Nie ulega bowiem wątpliwości, iż tryptyk ów powstał wcześniej od obrazu bodzentyńskiego. Górna granica powstania dzieła z Tarczka nie może przekroczyć roku 1544, a dolną (najwcześniejszą) można by ustalić na r. 1509, tj. czas ukazania się „Małej Pasji“ Dürera, z której malarz czerpał wzory. Licząc się z tym, iż odbitki drzeworytnicze dotarły do Polski z pewnym opóźnieniem i z tym, iż



Ryc. 102. Środkowa część tryptyku — zdjęcie rentgenowskie. Widoczne zarysy spodniej kompozycji: architektura w głębi pejzażu.

powszechne czerpanie wzorów z grafiki niemieckiej zaczęło się w Polsce w II ćwierćwieczu XVI w. datę powstania dzieła możnaby zawęzić na okres 1525—35.

Autor tryptyku, opierając się jeszcze na tradycjach gotyku, wprowadza już formy renesansowe. Obok starych założeń (złote tła, nimby, srebrne zbroje, ornamenty zamykające kompozycję u góry w środkowej części i na awersach skrzydeł) wprowadza nowe wartości realistyczne, sceny rodzajowe mają dużo intymnej prawdy (trzy Marie u grobu), postacie nabierają wyrazu psychicznego. W układzie kompozycji widać dążenie do harmonijnej budowy obrazu. Stroje są już wyraźnie renesansowe. Głowy i figury ludzkie zwłaszcza w środkowej części obrazu modelowane są miękko, zastosowany jest światłocień. Partie pejzażowe rozbudowane daleko w głąb, przestrzennie. W kompozycji środkowej są zaznaczone wyraźnie trzy plany, 1-szy — scena odbywająca się we wnętrzu z Matką Boską, aniołem i Chrystusem na pierwszym planie, drugi plan, trzy Marie u grobu, oraz trzeci — daleki krajobraz. Wydaje się, iż w malarstwie tym doszukać się można za pośrednictwem niemieckim wpływów niderlandzkich. Dotyczy to zwłaszcza przestrzennie potraktowanych partii pejzażowych (w środkowej części tryptyku), oraz modelowania niektórych głów; Madonny, Chrystusa.

Analiza porównawcza zarówno pod względem stylistycznym jak i formalnym wykazuje powiązanie zabytku z Tarczka z dziełami sztuki cechowej krakowskiej. Bliskie podobieństwo stylistyczne łączy tryptyk z Tarczka z następującymi zabytkami: 1) Tryptyk ze sceną św. Rodziny w zbiorach Domu Ma-



Ryc. 103. Ten sam (por. ryc. 102) fragment po usunięciu przemalowania.

tejki w Krakowie, 2) tryptyk lubelski znajdujący się w Muzeum Narodowym w Warszawie, 3) tryptyk ze Zborówka.

Analizując tryptyk z Domu Matejki i porównując go z zabytkiem z Tarczka można przypuszczać, iż dzieła te mogły wyjść z jednego warsztatu. W obu tryptykach występują podobne typy fizjonomiczne. Zwłaszcza typ Madonny zbliżony do Madonny z Tarczka o pociągłej twarzy, wypukłym czole, gładko zaczesanymi włosami, krótkim nosem, pełnymi ustami. Postacie na skrzydłach mają podobne proporcje, są jakby przykrótkie. Ramy odwrocia w obu tryptykach mają identyczne ornamenty. Irena Bobrowska¹⁵, łączy tryptyk z Domu Matejki z kręgiem stylistycznym związanym z pracownią Mistrza Bodzentyńskiego. Datuje obiekt na okres ok. 1520 r. Warsztat ów wg Bobrowskiej „rozwinął dużą produkcję i eksportował sporo dzieł poza Kraków“. Bobrowska przypisuje temu warsztatowi sporo dzieł m. innymi obraz św. Stanisława z Tarnobrzega, skrzydła tryptyku z Domaradza, obraz z Tymowej, epitafium dr Adama z Kasiny Wielkiej, Tryptyk św. Mikołaja ze Zborówka, i tryptyk N. M. P. z Muzeum Narodowego w Warszawie. Dużo „wspólnych cech można doszukać się porównując tryptyk z Tarczka z tryptykiem pochodzącym z Lublina pt. „Zaśnięcie N. M. P.“ znajdującym się w Muzeum Narodowym w Warszawie. Typ Madonny zbliżony do Madonny z Tarczka. Podobne zestawienia kolorystyczne. Na predelli wymalowana data 1546. Trzecim obrazem wiążącym się z omawianym

¹⁵ I. Bobrowska, Z dziejów malarstwa polskiego w okresie odrodzenia, „Rozprawy i Sprawozdania Muz. Nar. w Krakowie za r. 1952“, Kraków 1954, str. 42.

zabytkiem jest tryptyk ze Zborówka. Twarz św. Mikołaja ze Zborówka jest podobna do twarzy św. Mikołaja znajdującego się na kwaterze skrzydła awersu z Tarczka. Podobny typ Marii odnajdujemy na tryptyku bodzentyńskim. (Ołtarz bodzentyński datowany 1508 r. przypisany Marcinowi Czarnemu). Porównując oba zabytki trzeba stwierdzić, iż ołtarz bodzentyński jest wyższej klasy, wykonany z większym mistrzostwem, z większą finezją. Obiekty te mogły wyjść z jednego warsztatu, lecz wykonane były przez różnych mistrzów w różnych okresach czasu.

STAN ZACHOWANIA OBIEKTU PRZED KONSERWACJĄ

Środkowa część tryptyku została całkowicie przemalowana przez nieznanego malarza prawdopodobnie w II poł. XVIII w., na co wskazywałaby analiza chemiczna barwników — użycie błękitu pruskiego w partiach nieba (błękit pruski wszedł na paletę w II poł. XVIII w.), jak również barokowy ornament. Powód przemalowania nieznanym, prawdopodobnie z powodu istniejących uszkodzeń. Obraz przedstawia św. Idziego (ryc. 88) klęczącego w czarnym habicie z rękami złożonymi do modlitwy. Po lewej stronie świętego leżąca sarna z głową podniesioną do góry. Poniżej biała infuła biskupia. Z prawej strony zabudowania klasztorne, w tle zielone krzewy kwitnących róż. Na gałęziach o dziwnych kształtach ptaki. Po lewej stronie w tle błękitnego nieba obok głowy św. Idziego zaznaczały się wyciskane dwa nimby należące do spodniej kompozycji. W tle nieba widać było wytłaczany ornament o motywach roślinnych, który również należał do spodniej kompozycji. Złożony półkolisty ornament zamykał kompozycję u góry. Obraz cały wygięty był łukowato w kierunku odwrocia na skutek wysychania drewna i zmian temperatury. Prawy dolny róg był uszkodzony (ubytek drewna). Lewy dolny róg obrazu wykazywał duże wykruszenie zaprawy wraz z farbą do drewna, a w lewej górnej partii obrazu uszkodzenie mechaniczne średnicy około 5 cm, zaś wzdłuż obu bocznych krawędzi liczne drobne wykruszenia farby wraz z zaprawą (były to wykruszenia mechaniczne spowodowane ruchami desek, lub uderzenia). Dostępną ilość pęcherzy w formie daszków widoczna była przy brzegach malowidła i na spojeniach desek. Między drugą a trzecią deską (poczynając od lewej strony) na spójniu pęknięcie i wykruszenie zaprawy wraz z farbą tworzyło szczelinę długości ok. 20 cm. Złoto było częściowo przetarte. Dół obrazu i boki obcięte. Górna krawędź oryginalna. Zaprawa nie dochodziła do krawędzi, gdyż obraz zaprawiany był w ramie. Oryginalnej ramy brak. Odwrocie: Górna krawędź sfazowana (faza szer. ok. 8 cm.), pozostałe krawędzie miały fazy krótsze ze względu na obcięte brzegi. Widoczne były liczne otwory ok. 1 mm wydrążone przez larwy kołatka domowego. Z otworów tych sypało się, co wskazywało, że wewnątrz stoczone było przez owady. Listwa poprzeczna, wpuszczana przechodząca przez środek obrazu była przypuszczalnie z nowszego drewna — lipowego. Nie widać było otworów po larwach kołatka. Dwie środkowe deski miały pęknięcia przy górnej krawędzi. Obraz wmontowany był w boczny ołtarz kościoła. Z wieńcem nie zachowane było bardzo źle. Małe resztki oryginalnej farby sypały się.

Skrzydło lewe, awers. W górnej kwaterze było kilka dużych pęcherzy odstających od podłoża farby wraz z zaprawą. W dolnej kwaterze, w dolnej partii duży pęcherz, oraz liczne wykruszenia farby. Rama miała liczne odpryski farby wraz z zaprawą. Dolna część była zniszczona całkowicie. Re-



Ryc. 104. Część środkowa tryptyku — fragment głowy Madonny w czasie usuwania przemalowania.

w e r s. Kwaterna górna. Deski na spojeniu były pęknięte i brzegami wzniesione tworzyły szparę dochodzącą do szer. $\frac{1}{2}$ cm. Liczne pęcherze i ubytki farby wraz z zaprawą z lewej strony w części centralnej i u góry obrazu. Kwaterna dolna. Deski na spojeniach pęknięte i brzegami wzniesione tworzyły szparę. Z lewej strony od góry oraz w dolnych partiach liczne pęcherze i ubytki farby. Rama w wielu miejscach miała startą farbę wraz z zaprawą. Całkowity brak farby w dolnej poprzecznej części ramy.

Skrzydło p r a w e. A w e r s. Kwaterna górna. Liczne ubytki farby wraz z zaprawą i pęcherze. Szczególnie duży ubytek w prawym narożniku złoconym i w górnej partii postaci Boga Ojca (twarz). Kwaterna dolna: duże wykruszenia w prawym narożniku złoconym, nad twarzą św. Mikołaja i w dolnym lewym rogu. Liczne wykruszenia na płaszczu św. Mikołaja. Na ramie widoczne były liczne pęcherze i odpryski złota i zaprawy. Dolna poprzeczna część ramy prawie całkowicie była bez złota i zaprawy.

R e w e r s. Kwaterna górna. Pęknięte na spojeniach deski tworzyły szparę dochodzącą do $\frac{1}{2}$ cm. Liczne pęcherze i złuszczenia farby na postaci Chrystusa. Kwaterna dolna wykazywała na spojeniach desek pęknięcia i brzegi wzniesione



Ryc. 105. Część środkowa tryptyku — głowa Madonny po usunięciu przemalowania.

oraz liczne pęcherze i drobne ubytki farby. Rama: w wielu miejscach farba była starta wraz z zaprawą. W lewym górnym rogu większy ubytek drewna

Badania wstępne wykazały, iż skrzydła oraz zwieńczenie tryptyku nie były przemalowane. W promieniach pozafioletkowych (lampa kwarcowa z filtrem analitycznym Wood'a) wierzchnia warstwa farby wyglądała jednolicie, co wskazywałoby na brak późniejszych retuszy lub przemalowań. Środkowa część tryptyku prześwietlona została promieniami Rentgena: poprzez warstwę wierzchnią przemalowania zarysowała się zupełnie inna kompozycja. W górnej partii nieba zaznaczyły się kontury architektury i pejzażu (ryc. 102 i 103). Po prawej stro-



Ryc. 106. Głowa Madonny po konserwacji.

nie dwie małe postacie siedzące (z czego jedna po prawej obcięta). Poniżej głowy św. Idziego widoczna była inna głowa trochę mniejsza otoczona nimbem, oraz sylweta tej postaci. Z lewej strony niewiasta klęcząca przy klęczniku ze złożonymi rękami, głowa jej otoczona również nimbem. Poszczególne fragmenty kompozycji zostały sfotografowane.

PRZEBIEG PRAC KONSERWATORSKICH

Wstępnego zabezpieczenia miejsc uszkodzonych lub zagrożonych dokonano w Tarczku przez zaklejenie bibułą japońską na pastę woskową. Miejsca, gdzie farba wraz z zaprawą odchodziła od podłoża, ruszała się, lub tworzyła w formie



Ryc. 107. Część środkowa tryptyku — głowa Chrystusa po usunięciu przemalowania.

daszków pęcherze, zabezpieczono przez wprasowywanie masy woskowej na ciepło, przy pomocy łopatki o regulowanej temperaturze. Pęcherze w formie daszków zabezpieczono od strony lica przez zaklejenie bibułka japońską na pastę woskową. Następnie poprzez pęknięcia i uszkodzenia w farbie wprowadzono za pomocą strzykawki polimetakrylan butylu w toluenie. Po zabiegu tym kładziono pęcherze i przyprasowywano łopatką. Pęcherze na złocie zostały przyklejone do podłoża za pomocą zastrzyków z polimetakrylanu butylu.

Usuwanie przemalowania ze środkowej części tryptyku. Próby mechaniczne za pomocą skalpela dały słabe rezultaty. Mimo b. ostrożnego po-



Ryc. 108. Głowa Chrystusa po konserwacji.

stępowania (pracowano obserwując tę czynność poprzez binokular) nie udało się wierzchniej warstwy farby zdjąć bez naruszenia oryginału. Środkami chemicznymi przy b. ostrożnym działaniu można było usunąć przemalowanie bez uszkodzenia farby oryginalnej (ryc. 104). W niektórych przypadkach nie można było uniknąć lekkiego uszkodzenia farby oryginalnej, zwłaszcza tam, gdzie położona ona była cienko laserunkowo. Tam gdzie położona była równo, o jednej grubości udało się usunąć bez jakichkolwiek uszkodzeń warstwy oryginalnej. Ze względu na to, iż wierzchnia warstwa przemalowania nie przedstawiała żadnej wartości artystycznej, a oryginalne malowidło okazało się środkową częścią tryptyku, należało przemalowanie usunąć, nawet kosztem niewielkiego naruszenia oryginalnej epidermy obrazu. Po całkowitym usunięciu prze-



Ryc. 109. Część środkowa tryptyku — głowa anioła po usunięciu przemalowania.

malowania okazało się, iż oryginalna warstwa malowidła zachowana została na ogół dobrze. Kompozycja była czytelna i tylko w granicach poszczególnych elementów były drobne, lecz liczne wykruszenia i przetarcia farby lub laserunku. Najlepiej zachowały się partie malowane grubiej z bielą. Malowane laserunkowo cienko — gorzej. Widoczne były drobne ubytki na twarzy Madonny i włosach (ryc. 105 i 106). Dostyc poważne ubytki farby na tablicy, którą trzyma anioł z tekstem wersetu (ryc. 107 i 108). Środkowa i dolna część tekstu mało czytelna. Anioł miał drobne, lecz liczne wykruszenia na szacie. Postać Chry-



Ryc. 110. Głowa anioła po konserwacji.

stusa (ryc. 109 i 110) miała ubytki farby na twarzy i czerwonej szacie. Posadzka miała liczne wykruszenia i przetarcia. Z prawej strony u dołu były ślady po zaciekach — ciemne smugi. U dołu śpiący rycerze mieli zniszczone srebro na zbroi i częściowo naruszony laserunek. Częściowemu zniszczeniu uległ również rysunek na srebrze. Na złotych aureolach, rytym ornamentie przez przetarte złoto przebijał czerwony pulment. Cały obraz był lekko przyżółcony i przetarty. Po usunięciu przemalowania, środek tryptyku oddano do stolarni, gdzie wykonano następujące zabiegi. Usunięto poprzeczną listwę obrazu a wgłębienie po niej zostało uzupełnione przez kawałki drewna lipowego, którego układ włókien, był równoległy do włókien podobrazia. Obraz wygięty łukowato w kierunku odwrocia po nawilżeniu został wyprostowany. Deski od-

wrocia zostały wyrównane do 1,7 cm grubości i zaimpregnowane szellakiem. Widoczne kanały po kołatku zostały wypełnione trocinami z klejem stolarskim. Dla zabezpieczenia przed inwazją owadów przeciągnięto odwrocie 1% fluorkiem sodu. Dosztukowano dół obrazu oraz boki uprzednio obcięte do pierwotnych wymiarów, które można było ustalić na podstawie zachowanych skrzydeł, oraz zwieńczenia tryptyku. Dosztukowanie dla lewego boku wynosiło 2 cm, prawego 3 cm, dołu obrazu 6 cm. Nowe części drewna o układzie słoików równoległym do oryginalnych desek przyklejono na zakład. Naklejono nowy parkiet. Podłużne listwy dębowe o przekroju 3,5x2 cm przyklejono wzdłuż słoików podłoża. Odległość między listwami wynosiła 8 cm. Poprzeczne listwy o przekroju 2,5x2 cm przesuwane ruchomo rozmieszczone co 9 cm. Wszystkie ubytki farby oryginalnej wraz z zaprawą zostały wypełnione kitem kredowym. Na dosztukowany dół oraz boki części środkowej położono nową zaprawę. Kity oraz zaprawę po wyschnięciu wypolerowano. Brakujące części rytego ornamentu przy obu górnych brzegach obrazu oraz na skrzydłach awersów zostały wygrawerowane rylcem na wilgotno. Na ramie skrzydeł ornamentu nie rekonstruowano. Do środkowej części tryptyku wykonano nową ramę z drewna lipowego o profilu identycznym do ram skrzydeł tryptyku. Zaprawiono ją, położono pulment i pozłociono. Dla zharmonizowania z oryginalnymi ramami skrzydeł złoto zostało celowo przetarte w wielu miejscach, a zbyt silne świecenie nowej ramy tonowano laserunkiem żywiczno-woskowym.

Punktowano akwarelą. Rekonstrukcje wykonano również akwarelą, i lekko zróżnicowano w stosunku do partii oryginalnych przez trochę jaśniejszą barwę i nie imitowanie przetarć (ze względu na to, iż obraz jest obiektem kultu religijnego i po przeprowadzonych zabiegach wraca do kościoła, konserwacja jego nie mogła być ściśle purystyczna. Obraz zawerniksowano werniksem mastykowym z wyjątkiem partii złożonych, które pokryte cienką warstwą polimetakrylanu butylu. Korektę punktowania akwarelowanego przeprowadzono techniką żywiczną. Po zakończeniu punktowania całą powierzchnię obrazu pokryto cienką warstwą pasty woskowej z wyjątkiem złocen. Czynność tę wykonano dla stworzenia izolacji obrazu od zewnętrznych wpływów atmosferycznych matując zbyt silny połysk werniksu i ujednolicając powierzchnię. Zwieńczenie tryptyku zostało tylko zabezpieczone ze względu na fragmentarycznie zachowaną kompozycję.

W grudniu 1956 r. po ukończeniu kónserwacji, tryptyk powrócił na swe dawne miejsce do kościoła w Tarczku.