

Józef E. Dutkiewicz

Odkrycie i konserwacja malowideł z XIV-XVI wieku w prezbiterium kościoła w Olkuszu

Ochrona Zabytków 17/3 (66), 11-35

1964

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.

ODKRYCIE I KONSERWACJA MAŁOWIDEŁ Z XIV—XVI WIEKU W PREZBITERIUM KOŚCIOŁA W OLKUSZU

W ramach uporządkowania i przywrócenia pierwotnej postaci wnętrza kościoła p.w. św. Andrzeja w Olkuszu zostały w r. 1960 przebadane ściany prezbiterium¹. Badania miały na celu ustalenie, czy ściany kościoła były dekorowane malarsko w ubiegłych okresach historycznych i co z tej dekoracji dochowało się do naszych czasów. W chwili rozpoczęcia badań ściany kościoła pokrywała polichromia ornamentalna i figuralna z lat 1914—17. Na wstępie zostały w całości lub częściowo rozebrane i usunięte dla przeprowadzenia konserwacji renesansowe sprzęty, w tym ze ściany wschodniej wielki ołtarz z 1 ćwierci XVII i ze ścian bocznych stalle z końca XVI wieku.

Historia. Kościół parafialny w Olkuszu został wzniesiony prawdopodobnie jako fundacja Kazimierza Wielkiego w połowie XIV w.² Halowy, z węższym prostokątnym prezbiterium, objęty był patronatem królewskim, a od połowy XV w. Collegii Artistarum Uniwersytetu Krakowskiego³. Spalony w latach 1553 i 1588⁴. Odbudowany w latach następnych, upamiętniony pobytem w r. 1588 nuncjusza Aldobrandiniego, późniejszego papieża Klemensa VIII, w związku z jego misją pojednania między Maksymilianem Rakuskim, a Zygmuntem Wazą w sprawie objęcia tronu w Polsce⁵.

¹ Prace zostały zlecone autorowi artykułu przez Urząd Parafialny w Olkuszu po uzgodnieniu programu wstępnego z Konserwatorem Wojewódzkim w Krakowie dr H. Pieńkowską i delegatem Kurii Bisk. w Kielcach ks. J. Daniłowiczem. Prace badawcze wykonali art. konserwatorzy mgr mgr E. Cozaś i Z. Knausowa. W dalszej realizacji brali udział art. konserwatorzy mgr mgr A. Domanasiewicz, M. Dayczak-Domanasiewiczowa, T. Knaus, Z. Knausowa, J. Krawczyk, M. Malanek, T. Pawlik, M. Schuster-Gawłowska, W. Wagner i J. Wróblewski.

² *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, woj. krakowskie, powiat olkuski*, opr. K. Kutrzebianka, Warszawa 1953, s. 397. Istniały przypuszczenia, że kościół mógł wznieść Władysław Łokietek, a przy kościele byli osadzeni kanonicy regularni, *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego*, VII, Warszawa

Badanie ścian. Do badania ścian przyjęto system sond krzyżowych, rozmieszczonych na ścianach w odstępach 100 cm w liniach poziomych i 120 cm w liniach pionowych. Na sklepieniu były sondy rozmieszczone w układzie osiowym. Odkrywki stratygraficzne wykonywano w sondach prostokątnych wym. 20×30 cm, wyodrębiając schodowato poszczególne warstwy aż do wątku kamiennego, a na sklepieniu ceglanego. Ogółem wykonano 450 sond. Na podstawie wykonanych badań dają się wyodrębnić 4 kolejne grupy czasowe narzutów, pobiał i malowideł, nawarstwiających się na wątku kamiennym. Pierwsza z nich wiąże się z powstaniem budowli i na niej leży pierwsza dekoracja malarska. Druga powstała prawdopodobnie po r. 1588 — dacie drugiego pożaru kościoła. Trzecia pochodzi z XVIII/XIX w. z czasu odnowienia i wybielenia ścian kościelnych. Czwarta powstała w związku z dekoracją malarską kościoła w latach 1914—17. Rozmieszczenie i wyniki sondażu podano na il. 1—4.

1. Ściany południowa, północna i zachodnia (il. 1, 2, 4).

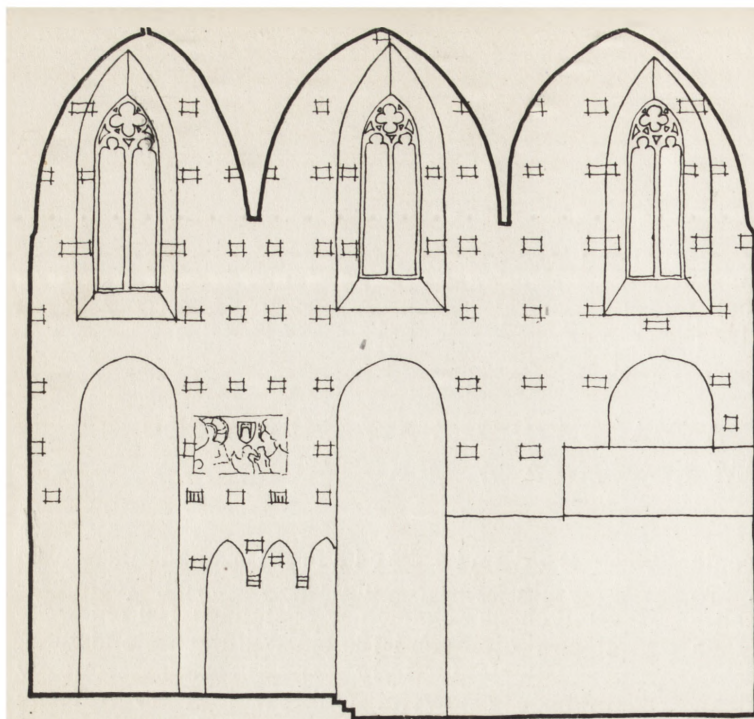
O. wążek kamienny z miejscowego zlepieńca gruboziarnistego barwy czerwonobrunatnej i ceglastożółtej o różnej twardości. Obecna barwa i konsystencja kamienia spowodowane są, być może, przepaleniem w czasie pożarów kościoła. Format kamienia zbliżony do ciosu,

1886, s. 491. Podzielał tę opinię i A. Szyszko-Bohusz: A. Szyszko-Bohusz i M. Sokołowski, *Trzy kościoły halowe Olkusza, Kraśnik, Kleczków*, „Spr. Kom. Hist. Szt.”, IX, Kraków 1913, szp. 144 i 157, na ogół przeważa jednak opinia, że fundatorem kościoła był Kazimierz Wielki: J. Długosz, *Liber Beneficiorum*, III, OO VII, Kraków 1863, s. 473; K. Łabędzki, *Kościół Olkuski*, „Biblioteka Warszawska”, 1852, t. IV, s. 360; ks. J. Wiśniewski, *Dzieje miasta Olkusza*, Marijówka 1933, s. 31; także M. Sokołowski, o.c.

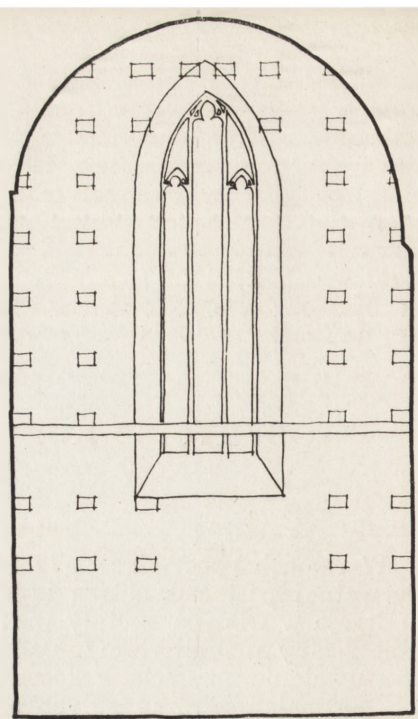
³ *Acta Visitationis, G. Radziwiłł* 1598, Arch. Kons. Krak., nr 17, s. 78; nr 18, s. 420; nr 20, s. 48; ks. J. Wiśniewski, o.c.

⁴ *Acta Vis.* nr 18, s. 420, nr 20, s. 48; ks. J. Wiśniewski, o.c.

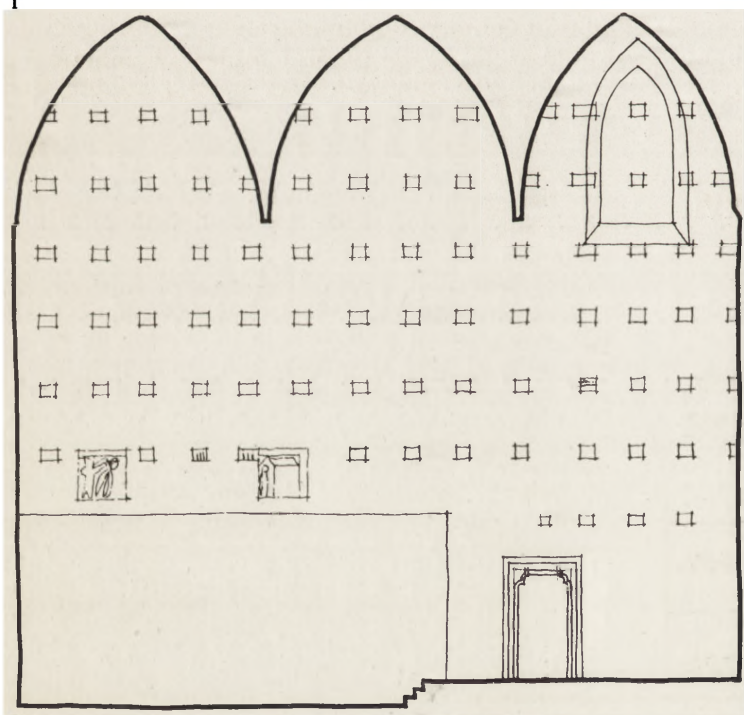
⁵ Napis na ścianie kaplicy św. Anny; ks. J. Wiśniewski, o.c., s. 51.



1



3



2

1. Olkusz. Kościół parafialny p. w. św. Andrzeja, prezbiterium. Siatka sond, ściana południowa

1. Olkusz. L'église paroissiale St. André; le choeur. Le réseau des sondages, au mur sud

2. Olkusz. Kościół parafialny p. w. św. Andrzeja, prezbiterium. Siatka sond, ściana północna

2. Olkusz. L'église paroissiale St. André; le choeur. Le réseau des sondages, au mur nord

3. Olkusz. Kościół parafialny p. w. św. Andrzeja, prezbiterium. Siatka sond, ściana wschodnia

3. Olkusz. L'église paroissiale St. André; le choeur. Le réseau des sondages, au mur Est

nieregularny; wątek o nierównomiernych spoinach, przeznaczony od początku pod wyprawę. I. narzut krzemianowo-wapienny (2:1), nałożo-

⁶ Analiza próbki narzutu pierwotnego z XIV w. ze ściany północnej prezbiterium, wykonana na skład jakościowy i ilościowy przez inż. R. Bilińskiego, adiunkta Katedry Konserwacji Malarstwa Szczytnego ASP Kraków, przedstawia się, jak następuje:

Badana substancja widziana pod mikroskopem przedstawia masę zbitą w grudki, złożoną z zaprawy i piasku. Piasek barwy cielistopopielatej posiada granulację o ϕ przeciętnie do 0,3 mm. Zabarwienie pochodzi prawdopodobnie od zawartych w zaprawie substancji organicznych, częściowo zaś soli żelaza. Średnio wytrzymała na zgniecenie. Rozpuszcza się mulisto w wodzie i całkowicie w HCl z pozostawieniem piasku.

ny przypuszczalnie bezpośrednio po zakończeniu budowy. Piasek perłowy, domieszki ceramiczne i nieliczne organiczne ⁶. W części ścian

Jakościowo:

Si, Ca, Mg, Al, Fe oraz substancje organiczne.

Ilościowo:

SiO ₂	69,52%	wag
CaO	15,44%	„
CaCO ₃	12,94%	„
Al ₂ O ₃	1,21%	„
Fe ₂ O ₃	0,83%	„
		<hr/>	
		99,94%	wag

Ślady Mg i substancji organicznych. Wapno wysokogatunkowe.

na wysokości stall malowidło na pobiale, wykonane techniką suchego fresku z możliwością podmalówki w technice mokrego fresku, w kolorach czarnym, niebieskim, czerwonym, zielonym i żółtym o widocznych motywach figuralnych i architektonicznych. Ślady widoczne w sondach ściany północnej na przestrzeni ok. 2 m wysokości i 7 m długości, na wysokości ok. 5 m od posadzki oraz na ścianie południowej na filarze międzyarkadowym na przestrze-

ni około 1,30 m wysokości i ok. 2,50 m długości, na wysokości ok. 5 m nad posadzką.

II. trzy pobiałe wapienne: biała, szara i żółta, położone na malowidło prawdopodobnie po pożarach 1553 i 1588.

III. narzut krzemianowo-wapienny (3:1), piasek ostrokrawędziasty białoszary, na nim dwie pobiałe wapienne, powstałe prawdopodobnie w XVIII/XIX w., nasiekane z początkiem XX w.

IV. narzut krzemianowo-wapienny (2:1), piasek drobnodziarnisty koloru szarego, przechodzący miejscami w cienkie zatarcie. Na nim grunt klejowo-kredowy i malowidło ornamentalne wykonane techniką klejową kryjaco, z częściami figuralnymi, malowanymi, być może, temperą w latach 1914—17.

2. Ściana wschodnia (il. 3, 4).

Występują tu trzy z wymienionych warstw. Brak warstwy III z XVIII/XIX w.

O. watek kamienny, jak wyżej.

I. narzut, jak wyżej, z tym że warstwa malowidła suchego fresku na pobiale zachowana jedynie w śladach szczątkowych, a narzut pierwszy tylko we fragmentach.

II. trzy warstwy pobiał, leżące w zmiennych ilościach, w zależności od stopnia zniszczenia, na warstwie I, albo na łatach, albo bezpośrednio na wątku. Na nich warstwa malowidła o motywach roślinnych i figuralnych, wykonana techniką spoiwa organicznego na pobiale wapiennej, pochodząca — jak później stwierdzono — z r. 1592. Na niej dwie warstwy pobiał o różnym stopniu zniszczenia, naniesione być może w XVII w. Ślady malowidła widoczne na całej wysokości ściany i ościeżu okna. III. — (brak).

IV. narzut, jak na ścianach poprzednich, dołem grubszy, górą przechodzący, mniej więcej od połowy ściany, w cienkie zatarcie, a nawet stopniowo zanikający. Na nim warstwa malowidła o motywach ornamentalnych wykonane techniką klejową kryjaco na gruncie kredowo-klejowym z lat 1914—17, leżąca w miejscach braku zatarcia bezpośrednio na malowidle z 1592 r.

3. Sklepienie (il. 4).

Zachowały się tu tylko dwie grupy czasowe: I i IV.

O. watek wysklepek i żeber, ceglany, nierównomierny, zniszczony.

I. narzut, jak w poprzednich, z pobiałą wapienną, na niej na żebrach ślady farby czerwonej malowane techniką wapienną, przypuszczalnie z XVI w.

II. — (brak).

III. — (brak).

IV. narzut, jak w poprzednich, przechodzący miejscami w cienkie zatarcie. Na nim malowidło ornamentalne z lat 1914—17, wykonane techniką klejową kryjaco.

Odkrycie malowideł. Na podstawie wykonanych badań przystąpiono w r. 1963 do

SKLEPIENIE

IV		1914 1917
III		
II		XVI
I		XIV

ŚCIANY
POŁUDNIOWA
POŁNOCNA
ZACHODNIA

ŚCIANA
WSCHODNIA

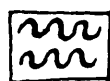
IV		1914 1917
III		XIX XVIII
II		XVII XVI
I		XIV

IV		1914 1917
II		1592
I		XIV

STRATYGRAFIA



NARZUT



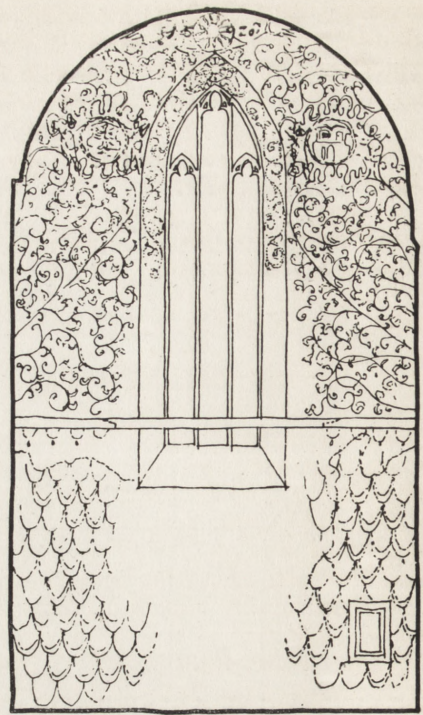
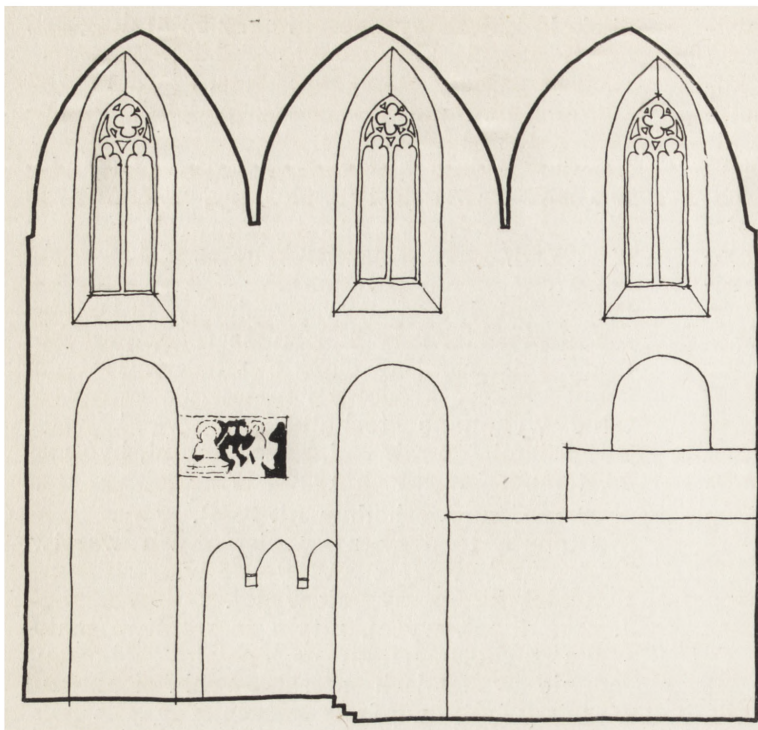
POBIAŁE



MALOWIDŁO

4. Olkusz. Kościół parafialny p. w. św. Andrzeja, prezbiterium. Stratygrafia nawarstwień na ścianach i sklepieniu

4. Olkusz. L'église paroissiale St. André; le choeur. La stratigraphie des couches sur les murs et les voûtes



7

5. Ściana południowa. Odkryte malowidło z XIV w. — obraz adoracyjny z Chrystusem Miłosiernym i donatorami herbu Topór

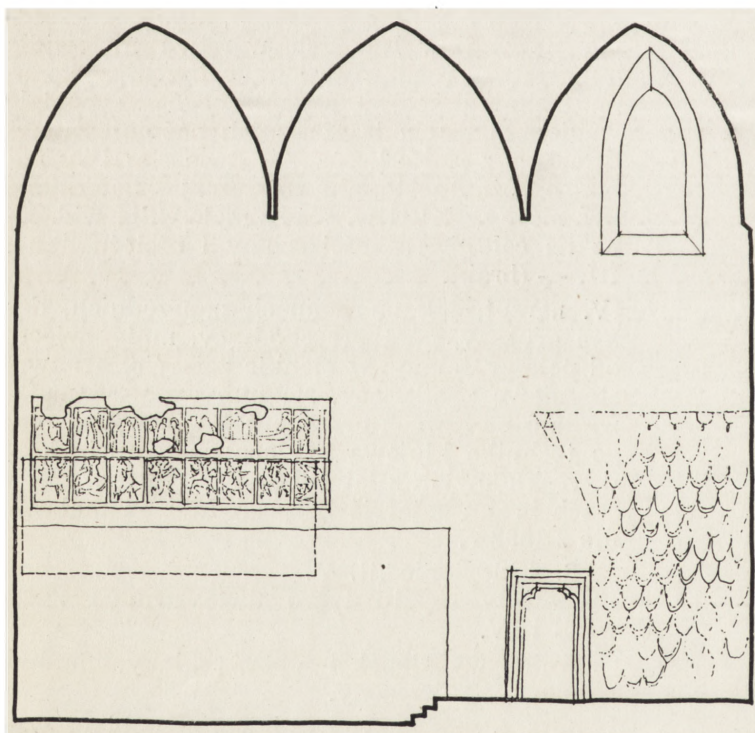
5. Le mur sud. La peinture du XIV^e siècle qui y a été découverte. Le tableau représente le Christ Miséricordieux et les donateurs aux armes Topór

6. Ściana północna. Na lewo: odkryte malowidło z XIV w. — *Siedem Uczynków Miłosierdzia i Siedem Grzechów Głównych*; linią przerywaną oznaczono pierwotne położenie obrazu. Na prawo: malowana kotara z 1592 r.

6. Le mur nord. A gauche la peinture du XIV^e siècle. Sept Oeuvres de Miséricorde et Sept Péchés Capitaux. La ligne interrompue marque l'ancien emplacement du tableau. A droite: le rideau peint en 1592

7. Ściana wschodnia. Odkryte malowidło z 1592 r. z motywem wici roślinnej, herbami Królestwa Polskiego i Olkusza oraz kotarą (u dołu)

7. Le mur Est. La peinture de 1592 avec un motif végétal, les armes du Royaume de Pologne et de la ville d'Olkusz, le rideau en bas



6

zdejmowania ostatniego narzutu z r. 1914 na całej powierzchni ścian prezbiterium, a — w miejscach odkrytych malowideł średniowiecznych — także drugiego poprzedniego narzutu z XVIII/XIX w. Pierwszy narzut pod nadzorem konserwatorów zdejmowali murarze, a następny z malowideł na północnej i południowej ścianie zdejmowali konserwatorzy. Ze ściany wschodniej, gdzie szczególnie trudne było

u góry oddzielenie wierzchniego narzutu, a niejednokrotnie samej pobiałej, czy malowidła z XX w. od malowidła renesansowego, prace wykonywali wyłącznie konserwatorzy. Na tej ścianie część płaszczyzny malowanej była tak skorodowana, że zdejmowanie z niej wierzchniego narzutu pociągało naruszenie powierzchni malowidła. Interweniowano wykonując zabezpieczające zastrzyki pod- i międzyplątowe

z acetalowanego polioctanu winylu⁷, a w wypadkach łuszczenia się warstwy malowanej zabezpieczano ją roztworem metylcelulozy dla umożliwienia późniejszego zabiegu oczyszczania.

Dokonane odkrycia przyniosły następujące rezultaty:

1. na ścianie południowej znaleziono zachowany w około 70% obraz donacyjny o kształcie podłużnym leżącym, wymiarów ok. 130×240 cm, umieszczony ponad trójlistną blendą sedilium (il. 5). Obraz przedstawia dwóch donatorów ze św. patronem, kłęzących przed Chrystusem Miłosiernym (por. il. 36). Technika wykonania: suchy fresk na pobiale, z podkładem mokrego fresku. Barwy: czarna, czerwona, niebieska, ugięty żółty, zielona. Stan zachowania: powierzchnia nasiekana młotkiem, narzut miejscami rozluźniony, częściowo odspojony od wątku, częściowo odspojona pobiałą od narzutu, liczne odpryski farby z pobiałą, większe ubytki narzutu z malowidłem u góry i po bokach.

2. na ścianie północnej zachował się obraz długości ok. 580 cm i wysokości 233 cm, leżący, dwupasmowy, złożony z 16 scen figuralnych, podzielony poziomo białymi ramami z zatartymi napisami pionowo czerwonymi (il. 6). Technika suchego fresku na pobiale wapiennej, łuszczącej się drobnymi płatkami, być może na podkładzie mokrego fresku. Barwy: czerwona, czarna, niebieska, zielona, żółta, zachowane w ok. 40%. Stan zachowania: powierzchnia miejscami niejednolicie nasiekana młotkiem, narzut o rozluźnionej miejscami spoiwości aż do wytracenia związania z wątkiem. Częściowo odspojona pobiałą od narzutu i spalenie farby. Większe ubytki narzutu z malowidłem w pasach: górnym wzdłuż krawędzi i pośrodku, wypełnione późniejszymi latami, oraz nieliczne mniejsze.

3. na ścianie wschodniej odsłonięto na całej powierzchni malowaną dekorację winietową o motywach roślinnych z elementami figuralnymi, symbolicznymi i heraldycznymi (il. 7). Przy odsłanianiu malowideł zdecydowano otworzyć zamurowane wysokie okno gotyckie, trójdzielne, z zachowanymi łaskami i przeźrocami. W ościeżu okna zachowały się również malowane motywy ze ściany, oraz częściowo malowane łaski okienne. Po rozebraniu konstrukcji nośnej późnorenesansowego ołtarza z pierwszej poł. XVII w., pozostała pozioma belka na wysokości około 5 m, sfazowana, wmurowana w boczne ściany prezbiterium. Należy ona do wcześniejszego ołtarza renesansowego, którego gzyms wieńczący został odcisnięty na środkowej części tej polichromowanej

belki. Jej boczne części pokryte są ornamentem w formie ząbków i liści w kolorach pomarańczowym i zielonym. Poniżej belki, na ścianie zachowane resztki malowidła z motywem kotary w kolorach zielonym z fragmentami ornamentu i chwastów lambrekinu. Ten sam motyw przechodzi na ścianę północną w kolorach zielonym i pomarańczowym na długości około 5 m od narożnika (por. il. 6) i częściowo na ścianę południową. Malowidło na ścianie wschodniej wykonane jest techniką spoiwa organicznego na pobiale wapiennej, leżącej na zmieniającym się podłożu wątku, narzutu i pobiał. Niedbała technika wykonania świadczy, że nie wykonano uprzednio po pożarze nowego narzutu, lecz na zniszczonej, z ubytkami narzutu, ścianie położono pobiałę i na nich malowidło. Użyte barwy: czarna, zielona, czerwona i żółta, w kartuszkach niebieska. Stan zachowania: powierzchnia w dużym stopniu zgruzowana, źle związana z podłożem, rozwarstwienia międzypłatowe, pęcherze i jamy międzyspoinowe, odpryski pobiałę z farbą, trzy duże ubytki narzutu z malowidłem w północnej części ściany (por. il. 38, 40).

Postępowanie konserwatorskie. Odsłonięte mechanicznie malowidła w prezbiterium zostały następnie w r. 1963 trwale zabezpieczone. Przed zabezpieczeniem powierzchnię starannie doczyszczono mechanicznie i chemicznie (roztworami kwasowymi i częściowo zasadowymi). Jak uprzednio stwierdzono, na zachowanych częściach malowidła z podłożem istniały trzy zasadnicze typy zniszczeń:

- większe odspojenia i jamy podpłatowe narzutu w wyniku pęknięć tektonicznych muru i korozji zaprawy,
- rozwarstwienia międzypłatowe narzutów i pobiał oraz pęknięcia, drobne zgruzowania narzutu na skutek przepalenia w czasie pożaru lub okresowego zaciekania wody, a także nasiekania młotkiem i zewnętrznych uszkodzeń mechanicznych,
- powierzchniowy rozkład spoiwa w postaci łuszczenia się pobiałę z warstwą malowaną i próchnicy narzutu — wynik złej technologii wykonania, długotrwałego działania pary wodnej, rozmycia organicznych składników spoiwa i powstania kwaśnych węglanów wapnia.

Dla zabezpieczenia malowideł zastosowano następujące zabiegi:

- w miejscach większych pęcherzy i jam podpłatowych wprowadzono zaprawę wapienno-kazeinową z lekkim wypełniaczem pumeksowym. W 52 miejscach umieszczono ponadto uchwyty w postaci tzw. „pająków”, tj. rodzaju gwoździ skręconych z drutu mosiężnego, po-

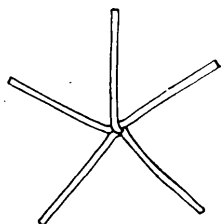
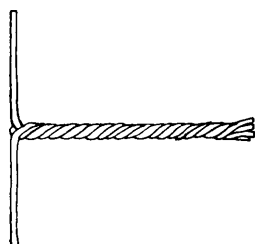
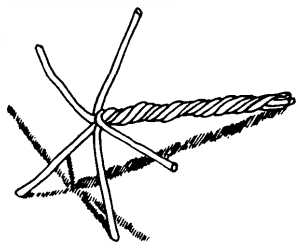
⁷ Charakterystyka acetalowanego polioctanu winylu, użytego do konserwacji przedstawia się według specyfikacji inż. R. Biłińskiego jak następuje: Polioctan winylu, z wbudowanymi w łańcuch winylowy grupami acetalowymi, jest kopolimerem wysokocząsteczkowym o stopniu polimeryzacji około 1,100;

współczynnik załamania światła — $D = 1,431$; gęstość g/cm^3 w temp. $20^\circ C = 1,199$; absorpcja wody w ciągu 24 godz. w temp. $25^\circ C$ $\% = 1,4-1,9$; wytrzymałość na rozzerwanie w $kg/cm^2 = 360$; temperatura mięknięcia = ok. $61^\circ C$; mrozoodporność = do $-52^\circ C$.

wlekanych tworzywem sztucznym i osadzanych w otworach nawiercanych w ścianie (il. 8).

b. w miejscach rozwarstwienia międzyplątowego, pęknięć i próchnicy wprowadzano acetalowany poliocetan winylu w trzech stopniowanych stężeniach 5,20 i 100%. Miejsca rozsypującego się narztu nasycano przedtem wodorotlenkiem wapnia.

c. powierzchnię malowidła wraz z odklejającą się warstwą pobiałą umacniano tym samym



8. Tzw. „pająk” — gwóźdź skrócony z drutu, użyty do umocowywania rozwarstwionych płyt narztu w prezbiterium kościoła w Olkuszu. Ma tę zaletę, że nie zasłania malowidła

8. La dite „araignée” — un clou en fil de fer pour soutenir les couches décollées au chœur de l'église à Olkusz. La bonne qualité de ce clou consiste en ce qu'il ne recouvre point la peinture

acetalowanym poliocetanem winylu z rozpuszczalnikiem alkoholem metylowym.

Po dokonaniu tych zabiegów zabezpieczających, ściany wschodnia i południowa były przygotowane do zabiegów mających na celu ekspozycję malowidła. Ponieważ wewnątrz spełnia rolę kultową, a na tle odkrytych malowideł ma być ustawiony poliptyk i stalle, postanowiono na tych ścianach uzupełnić brakujące części narztu i nasiekania na jego powierzchni i powierzchnię tę uporządkować w sensie utrzymania autentycznego koloru wyprawy. Drobne mechaniczne uszkodzenia powierzchni malowanej zdecydowano się częściowo uzupełnić techniką kazeinową tak aby w miarę możliwości rysunek i kontur zachowanych płaszczyzn malowanych stał się czytelny. Większe (ponad 40 cm²) płaszczyzny ubytków posłużyły za tło do uzupełnienia jednobarwnym rysunkiem konturu form geometrycznych, roślinnych i figuralnych dla utrzymania ciągłości treści kompozycji. W ten sposób uzyskano pełną niemal czytelność pierwotnej koncepcji malarskiej na obu powierzchniach ścian z wyraźnym odróżnieniem autentycznych części kolorowych od



9. Ściana północna. Fragment malowidła ściennego, scena *Napojenie Spragnionych*. Stan przed odjęciem od ściany (fot. Wacław Wagner)

9. Le mur nord. Un détail de la peinture murale — „Donner à boire à ceux qui ont soif” — avant d'être enlevée du mur

rekonstruowanych, rysowanych czarnym konturem (por. il. 36, 37, 39, 42, 43).

Transfer na ścianie północnej. Inaczej postąpiono z malowidłem o powierzchni ok. 14 m² na ścianie północnej. Jego stan zachowania nie różnił się od poprzednich, było przeważnie niezłe zespolone z wątkiem, a na powierzchni malowanej tylko farba czerwona była nieco rozluźniona z podłożem (il. 9, 10, 11). Po odsłonięciu całego dwustrefowego prostokąta malowidła okazało się jednak, że dolny pas scen (il. 12) wchodzi poza górną część za plecków stojących w tym miejscu stall z 1594 r. Ponieważ stalle te o wysokiej wartości zabytkowej nie mogły być przesunięte, przyjęto na Komisji, z udziałem Konserwatora Wojewódzkiego dr H. Pieńkowskiej, wysunięty przez kierownika prac projekt zdjęcia malowidła z obecnego miejsca i podniesienia go na nowym podłożu o 1 m wyżej w ten sposób, aby całość obrazu znalazła się ponad stallami. Ponieważ jednocześnie malowidło to, dotykające ściany tęczowej, byłoby poza nią częściowo niewidoczne, zdecydowano przesunąć je o 30 cm w prawo i jednocześnie wysunąć naprzód,



10. Ściana północna. Fragment malowidła ściennego, scena *Grzebanie Umarłych*. Stan przed odjęciem od ściany (fot. Wacław Wagner)

10. Le mur nord. Un détail de la peinture murale — „L'ensevelissement des morts” — avant d'être enlevée du mur



11. Ściana północna. Fragment malowidła ściennego, scena *Chciwość*. Stan przed odjęciem od ściany (fot. Wacław Wagner)

11. Le mur nord. Un détail de la peinture murale — „La Convoitise” — avant d'être enlevée du mur

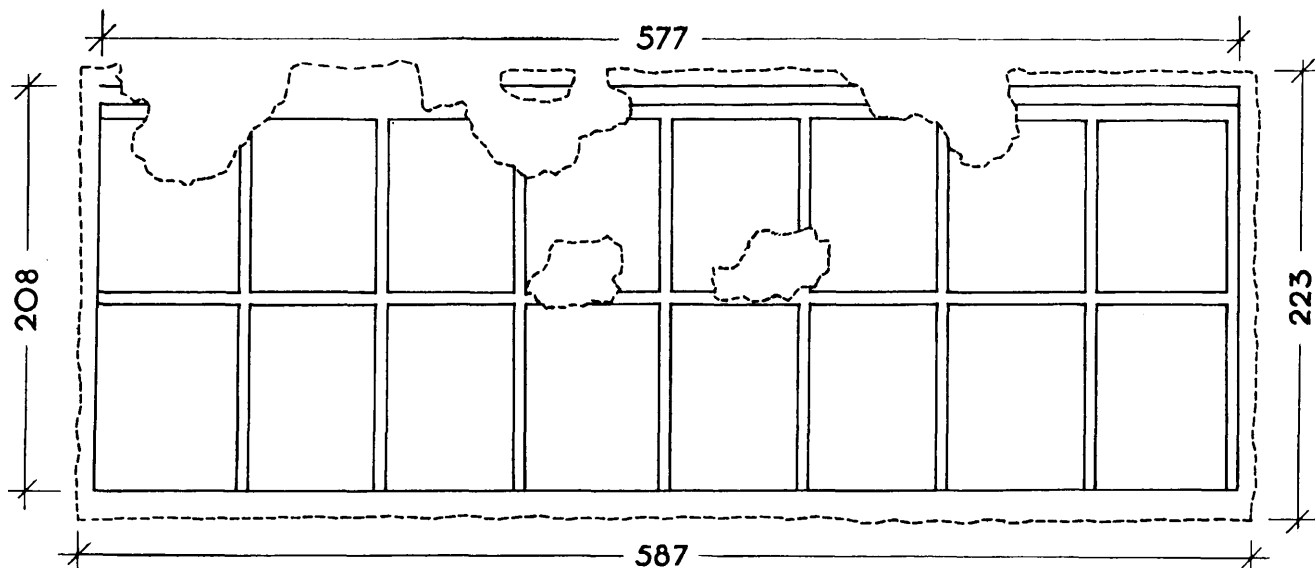
umieszczając obraz na 30 cm przed ścianą. Intencją projektu było także wyeksponowanie malowidła w taki sposób, który by wskazywał, że jest ono w autentycznej, zniszczonej formie wydarte ze ściany. Zdecydowano też pozostawienie odsłoniętego spod wyprawy wątku kamiennego jako tła malowidła (por. il. 26). Do wykonania zabiegu wybrano metodę „distacco” — zdjęcia malowidła wraz z narzutem (il. 12). Było to uzasadnione techniką wykonania malowidła na jednej warstwie narzutu i jego z nim zespoleniem. Jako nowe podłoże obrano płytę rozpiętą na drewnianej

⁸ Płyty pilśniowe laminowane, produkowane przez przemysł krajowy, odznaczają się następującymi właściwościami fizykochemicznymi: 1. twardością powierzchni, 2. dużą odpornością na zarysowanie i ścieranie, 3. b. małym, bez praktycznego znaczenia, pęcznieniem i nasiąkliwością przy zabezpieczonych bokach, 4. mierną odpornością na promieniowanie cieplne i zapłon, 5. dużą odpornością na chemikalia, 6. dość dużą kruchością powłoki, 7. małą giętkością, 8. wrażliwością na wysokie temperatury oraz zmiany

ramie nośnej, złożoną z płyt pilśniowych, jednostronnie laminowanych⁸. Powierzchnia laminowana zwrócona została na zewnątrz i przymocowana do ramy z miękkiego drewna. Na porowatej wewnętrznej stronie płyty, po jej utrwaleniu roztworem acetalowanego poliocetanu winylu, postanowiono osadzić „distacco” na kopolimerze acetalu winylu. Rama nośna, zabezpieczona dwuchromianem potasu z klejem i następnie zaminiowana, otrzymała stalowe okucia i zaczepy, za pomocą których płyta miała zawisnąć na 6 wmurowanych w ścianę belkach stalowych⁹ (il. 13).

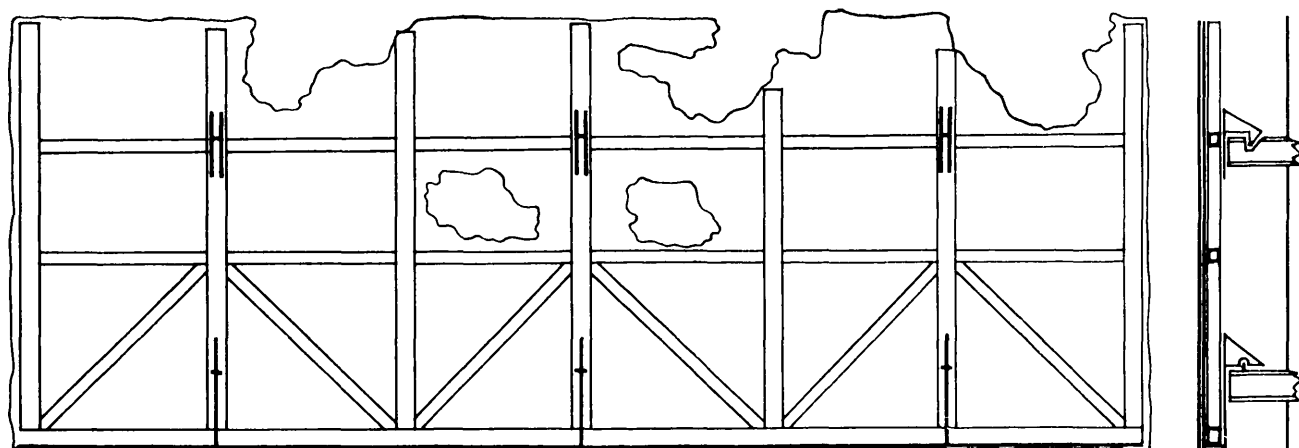
działania temperatury i wilgotności (niebezpieczeństwo pęknięć), odchodzenia laminatu od podłoża. *Laminowane płyty pilśniowe i wiórowe. Informacja o materiałach budowlanych*, Warszawa 1962, nr 12. Ponieważ wewnątrz kościoła w Olkuszu jest ogrzewane, niebezpieczeństwo zawarte w p. 8 tej charakterystyki praktycznie odpada.

⁹ Projekt ramy według załączonego szkicu przygotował mgr inż. arch. J. M. Dutkiewicz jun.



12. Ściana północna. Kontur malowidła przeznaczonego do przeniesienia z podziałem na sceny (rys. M. Schuster-Gawłowska)

12. Le mur nord. Le contour de la peinture destinée à être transférée divisée en scènes



13. Ściana północna. Schematyczny rysunek ramy nośnej na odwróciu płyty pilśniowej, tworzącej podłoże transferu. Proj. mgr inż. arch. J. M. Dutkiewicz jun.

13. Le mur nord. Un dessin schématique du cadre portable au revers du panneau en fibre qui forme le support du transfert. Projet élaboré par l'ing. architecte J. M. Dutkiewicz, jr

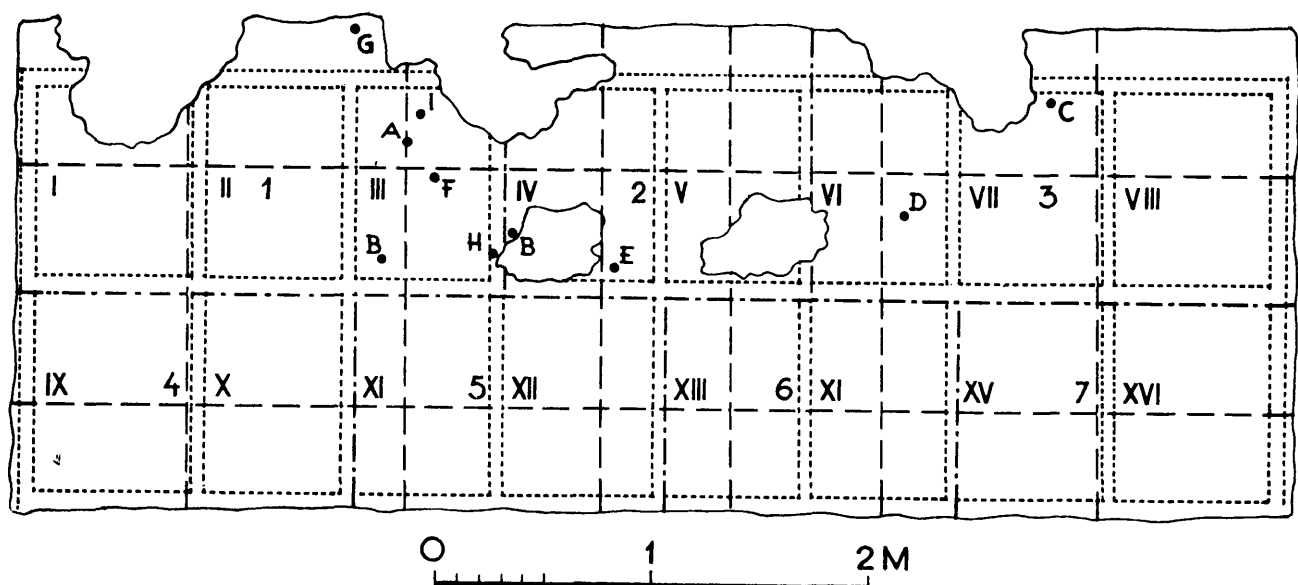
Zabieg zdjęcia i przeniesienia przedstawiał się jak następuje¹⁰. Po starannym doczyszczeniu mechanicznym i chemicznym powierzchnia malowidła została w miejscach nasieków

i mniejszych ubytków wykitowana zaprawą wapienną o składzie podobnym do oryginalnego, wzmocnionym dodatkiem 10% kazeiny wapiennej¹¹. Po założeniu kitów całość war-

¹⁰ Praktyka przenoszenia i obrona metoda przeniesienia malowidła były konfrontowane z literaturą zajmującą się tym przedmiotem, jak np. B. Zdravko, *Konzervacija ochridskih ikona i nove konstataciji*, Skoplje 1957, s. 54; tenże, *Technika i konzervacija naše freske*, „Kulturnoistoriskonasledstvo wo NR Macedonija”, Skoplje 1958, nr 4, 1959 nr 2—3; „Raggiaglio delle arti”, *Incremento del patrimonio artistico italiano*, vol. 1954—58, M. V. Brugnoli, Ed. Per il Ministero della Pubblica Istruzione, Roma; W. Brandt, *Freskoübertragung in der Restauratoren-ausbildung*, „Maltechnik” 4/1962, s. 112; R. Sikimić, *Tehnika konzervacija zidnog živopisa kod Italijana*,

„Zbornik zashtite spomenika kulture”, X, 1959, s. 233; *Centre International d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels. La conservation des peintures murales dans les divers pays. Rapport sur la situation générale*, Roma 1960; H. G. Courtais, *Transfert d'une fresque sans controle visuel*, „Studies in Conservation” 8/1963; T. Schneider, *Methoden der Freskoübertragungen in Italien*, „Maltechnik” 68/1, München 1962.

¹¹ Kazeina strącana z mleka odciaganego z 10% dodatkiem wodorotlenku wapnia. W miejscach nasieków głębokich, sięgających wątku, zakładano izolację glinianą, aby zapobiec związaniu się kitów z wątkiem.



14. Ściana północna. Kontur transferu z oznaczeniem linii cięcia malowidła na 7 płytów (opr. M. Schuster-Gawłowska)

14. Le mur nord. Le contour du transfert; la ligne marque la coupe de la peinture en sept morceaux; préparé par M. Schuster-Gawłowska

- kontur przeniesionego malowidła
- - - - - linie cięcia malowidła
- podział malowidła na kwatery
- - - - - linie pomocnicze wyznaczające punkty styków poszczególnych płytów malowidła
- miejsca pobrania próbek

- A — barwik czerwony (minia?)
- B — barwik niebieski
- C — barwik czarny
- D — barwik żółty
- E — barwik różowy
- F — barwik zielony
- G — próbka tynku do badań składu narzutu
- H — próbka tynku z malowidła do szlifowania
- I — próbka farby do badań spoiwa

stwy malowanej zabezpieczono roztworem poliocetanu winylu w metanolu. W tym czasie wykonano dokumentację fotograficzną całości i fragmentów w świetle białym (il. 9, 10, 11) oraz nieczytelnego napisu biegnącego środkową częścią ramy (w promieniach podczerwonych). Dookoła obrazu zdjęto pas narzutu szerokości 20 cm, po czym zaklejono lico malowidła 6 warstwami tkanin i papieru i pocięto całość na 7 płytów¹². Po wyznaczeniu punktów styku płytów (il. 14), dokładnym opukaniu całości gumowymi młotkami, przystąpiono do odspajania („distacco”) kolejnych płytów poczynając od strony prawej z góry (il. 15). Posługiwano się przy tym długimi nożami i osadzony-

mi na 2-metrowych prętach lancami (il. 16). Płyty dolne i górny prawy miały kształt prostokątny, pozostałe zaś — kształty nieregularne w zależności od wyciętych łatek (por. il. 14). Ponieważ malowidło leżało na jednym pierwotnym narzucie, odspojenie go od nierównego i dzikiego wątku z kamienia łamanego przy grubości narzutu sięgającej do 10 cm nasuwało miejscami trudności. Po zdjęciu płyty zostały na miejscu zabezpieczone przy pomocy protektorów odpowiednio przyciętych z płyty pilśniowej (il. 17).

Całość została zdjęta bez najmniejszych uszkodzeń. Poszczególne płyty zdejmowano z rusztowania za pomocą uprzednio przygoto-

¹² Wykonano 4 próby klejów do przeklejania zabezpieczenia powierzchniowego. Próby uwzględniały badania na rozerwanie, najlepszą adhezję, elastyczność, najmniejsze napięcie powierzchniowe i najkrótszy czas do rozmycia po wyschnięciu. Na ich podstawie przyjęto następującą recepturę:

3 części klejstru mącznego,
1 część kleju glutynowego,
15% objętości całości miodu pszczelego,
5% „ „ gliceryny,
1% „ „ fenolu.

Wybrany klejem pociągnięto powierzchnię malowidła, kładąc: 1) warstwę bibułki japońskiej, 2) warstwę gazy, przy czym arkusze jednej i drugiej

warstwy zachodziły krawędziami na siebie. Sporządzono karton całości, naniesiono według projektu linię podziału całości na 7 płytów, jakie miały być pojedynczo zdejmowane. Z kolei wykonano kartony wielkości płytów i według nich protektory z płyt pilśniowych. Według linii podziału przecięto płytą chirurgiczną na 7 pól, które teraz w dalszym ciągu zaklejono najpierw cienkim płótnem bawełnianym, pozostawiając na styku u przecięcia płytów obustronnie margines szerokości 5 cm do umocowania poszczególnych płytów na protektorach. Na płótno naklejono trzy warstwy perforowanego papieru pakowego. W ten sposób warstwa zabezpieczająca została usztywniona.



15. Ściana północna. Przenoszenie malowidła z XIV w. — fragment w trakcie odspajania od ściany. Widoczne miejsce po odjętych płatach (fot. Wacław Wagner)

15. Le mur nord. Le transfert de la peinture du XIV^e siècle — le décollage d'un détail de la peinture du mur. Les places vides des morceaux déjà enlevés sont visibles



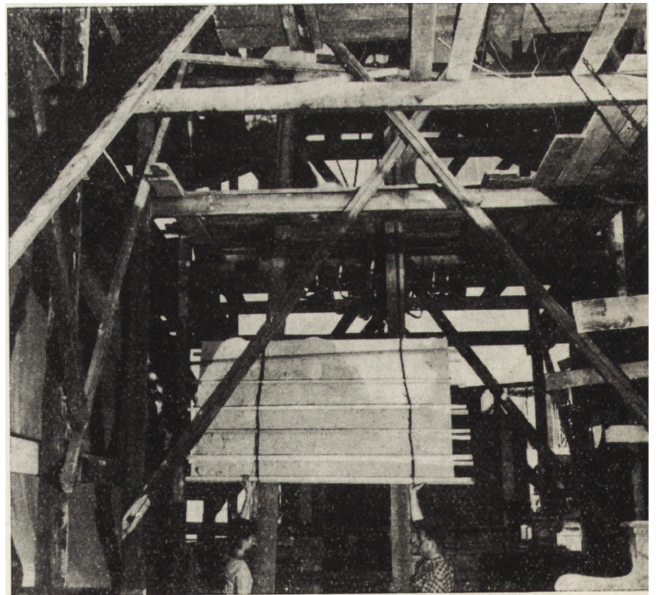
17. Ściana północna. Przenoszenie malowidła z XIV w. — płat po zdjęciu ze ściany i umocowaniu na protektorze (fot. Wacław Wagner)

17. Le mur nord. Le transfert de la peinture du XIV^e siècle — un des morceaux enlevé du mur et attaché au protecteur



16. Ściana północna. Przenoszenie malowidła z XIV w. — odspajanie płata od wątku (fot. Wacław Wagner)

16. Le mur nord. Le transfert de la peinture du XIV^e siècle — le décollage d'un des morceaux du mur



18. Ściana północna. Przenoszenie malowidła z XIV w. — transport płatu malowidła z rusztowania (fot. Wacław Wagner)

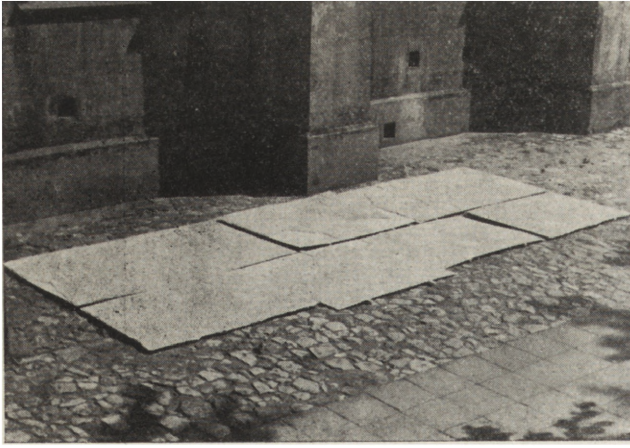
18. Le mur nord. Le transfert de la peinture du XIV^e siècle — le transport de la peinture de l'échafaudage

wanej koperty zsuwanej po pochylni (il. 18), potem składano je na protektorach licem do podłogi. Następnie przy pomocy pilników zeszlifowywano zróżnicowanej grubości narzut do równej płaszczyzny, z pozostawieniem grubości narzutu do ok. 2—5 mm (il. 19). Po dopasowaniu grubości krawędzi płatów odpylono ich odwrocie z resztek startego pyłu i utwardzono je stopniowanym od 0 do 10% roztworem polioctanu winylu, po czym zakitowano ubytki kitem złożonym ze zmielonego narzutu z tym samym tworzywem. Wykonano szereg czynności, jak naniesienie kałki konturu płatów i ich sprawdzenie na przygotowanej płycie pilśniowej o powierzchni około 14 m². Następnie obie powierzchnie styku: płyty i płatów pociągnięto 75% roztworem acetalowanego polioctanu winylu i — po założeniu pomiędzy nie, dla lepszej przyczepności i związania warstwy narzutu, gazy — złożono, według naniesionego konturu i przygotowanego schematu, na płycie (il. 20, 21, 22). Z kolei płytę z naklejonymi płatami nakryto folią polietylenową i wstawiono pod prasę z suszonego piasku na 24 do 48 godzin (il. 23). Usuwanie warstw zabezpieczenia za pomocą ciepłej wody, gąbek, waty i drewnianych skalpeli zakończyło główny zabieg transferu (il. 24, 25). Starannie usunięto resztki kleju, położono pobiałą wapienne na kitach, zakitowano szwy po spojeniach płatów, które nie przekraczały na ogół 1—2 mm szerokości. W płycie pilśniowej zostały wycięte miejsca ubytków pierwotnego narzutu z malowidłem. Punktowano małe drobne ubytki powierzchni malowanej w ten sposób, że scalano poszczególne grupy zachowanych jednorodnych plam barwnych pigmentami proszkowymi na spoiwie kazeinowym. Większe ubytki, o ile to było niezbędne dla czytelności danego obrazu, rekonstruowano z zastosowaniem ukośnych pasków barwnych (por. il. 28—35). Całość malowidła została pokryta werniksem 7% acetalowanego polioctanu winylu. Przy pomocy specjalnego rusztowania i dźwignów umieszczono tablicę z transferem wagi około 700 kg na ścianie północnej. Obecnie płyta ma kształt wydłużonego prostokąta o wym. 5,80 × 2,35 m z wyciętymi 5 większymi ubytkami w miejscu późniejszych łat (il. 26). Na skutek nich szczególnie uszkodzone są sceny: pierwsza, czwarta, piąta, a częściowo i siódma górnego pasma (il. 27). Mimo uszkodzeń treść obrazów jest czytelna.

Treść i styl malowideł. Malowidła na trzech ścianach mają zupełnie odmienną treść, a charakter stylowy ściany wschodniej odbiega od dwóch pozostałych. Stąd omawia się je oddzielnie.

Ściana północna. Malowidło dzieli się poziomym białym pasem ramy na dwa pasma po osiem scen, oddzielonych od siebie pionowymi czerwonymi i szarymi ramami (il. 27). W pasie górnym mieści się 7 *Uczynków Miłosierdzia*, a ósmy obraz przedstawia budowlę ze stojącą u jej wrót postacią Chrystusa (?), oczekującą

na Dobrze Czyniących. Sceny przedstawione są na tle szczerze nakładającej się architektury, rysowanej według odwróconej lub izometrycznej perspektywy. Pierwsza od lewej scena z dwiema postaciami: jedną leżącą i drugą nachylającą się nad nią, to *Odwiedzanie Chorzych*; druga z dwiema stojącymi postaciami, z których jedna wprowadza drugą postać pielgrzyma do bramy domu, to *Ugoszczenie Podróżnych* (il. 28); w trzeciej postać po lewej podaje ręką przedmiot pielgrzymowi, to *Nakarmienie Głodnych*; w czwartej ten sam pielgrzym przyjmuje od dwóch postaci naczynie z napojem, to *Napojenie Spragnionych* (il. 29); piąta — w dolnej części uszkodzona — przedstawia *Odzianie Nagich*; w szóstej dwie postacie, z których jedna — jak można domyślić się — z nogami w dybach na pierwszym planie, to *Pocieszenie Strapionych* (il. 30); siódma scena, to *Grzebanie Umarłych* z leżącą na sarkofagu, owiniętą całunem postacią zmarłego i dwiema postaciami w tle (il. 31). Ósma scena, nietypowa spoza cyklu 7 *Uczynków* to alegoria Zbawienia z budynkiem — symbolem Kościoła, lub Niebieskiego Jeruzalem z Chrystusem przyjmującym zbawionych (il. 31). Ta sama postać z nimbem występuje we wszystkich poprzednich scenach jako Pielgrzym lub Ubogi, aby przypomnieć, że pod ich postacią występuje Chrystus. Dolne pasmo scen przedstawia 7 *Grzechów Głównych*: pierwsza *Pycha* — mężczyzna i kobieta ze zwierciadłami w rękach na lwie; druga *Chciwość* — para z sakiewkami (prawdopodobnie) w rękach siedząca na zabie (il. 32); trzecia *Nieczystość*, którą wyobraza obejmująca się, siedząca na świni para; czwarta *Nieumiarkowanie* — mężczyzna zajęty jedzeniem i pijąca z flaszki kobieta jadący na lisie lub wilku, być może trzymającym w pysku gęś (il. 33); piąta *Zazdrość*, to podnosząca ręce do góry para na grzbiecie hieny lub psa trzymającego w pysku kość; szósta *Gniew*, to przebijający się mieczem mężczyzna i zabijająca dziecko kobieta jadący na niedźwiedziu (il. 34); siódma *Lenistwo*, wyobrazone jako para jadąca na osle, ósmy obraz to symboliczna paszcza Lewiatana — wrota Piekła, ku którym zdążają jeźdźcy dosiadający zwierząt — symboli grzechów (il. 35). Być może, że w górnych narożach obrazów przedstawione były jeszcze wyobrażenia diabłów, jak w innych tego rodzaju wyobrażeniach. Wszystkie te obrazy dolnego pasma w odróżnieniu od górnych przedstawione są na ziejącym pustką tle spalonej ziemi i czarnego nieba. Jeźdźcy ubrani w stroje z ostatniej ćwierci XIV w., różne w poszczególnych scenach: mężczyźni w 1, 2, 5, 6 i 7 scenie odziani są w krótkie po połowę uda kaftany (doublet) i obcisłe nogawice, a w trzech scenach w kaptury. W obrazach 3 i 4 mężczyźni ubrani są w długie opończe (houppelande), w jednym z kapturem na głowie. Kobiety we wszystkich scenach noszą długie suknie, górą obcisłe, dołem od bioder kloszo-



19



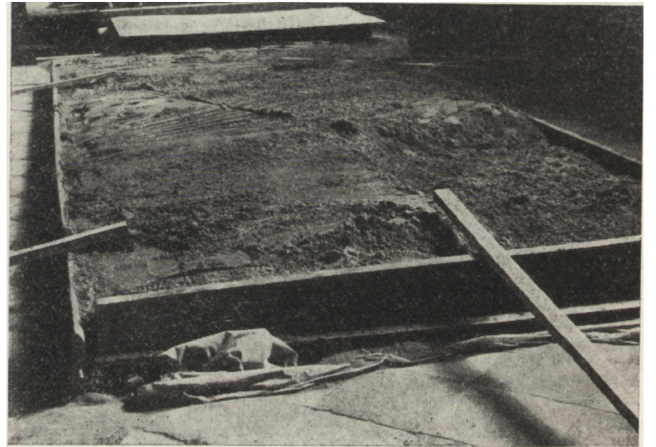
20



21



22



23

19. Malowidło ze ściany północnej. Odwrocia płytów po zeszlifowaniu nadmiaru narzutu (fot. Wacław Wagner)

19. La peinture du mur nord. Les revers des différents morceaux après le polissage des couches superflues

20. Malowidło ze ściany północnej. Pociąganie odwrocia płatu tworzywem sztucznym (fot. Wacław Wagner)

20. La peinture du mur nord. Le recouvrement du revers d'une matière artificielle

21. Malowidło ze ściany północnej. Naklejenie ostatniego płata na podłoże z płyty pilśniowej (fot. Wacław Wagner)

21. La peinture du mur nord. Le collage du dernier morceau sur le support en panneau en fibre

22. Malowidło ze ściany północnej. Sprasowanie ostatniego płata na nowym podłożu z płyty pilśniowej (fot. Wacław Wagner)

22. La peinture du mur nord. Le repassage du dernier morceau sur le support en panneau en fibre

23. Malowidło ze ściany północnej. Całość malowidła po naklejeniu na nowe podłoże pod prasą z piasku (fot. Wacław Wagner)

23. La peinture du mur nord. Toute la peinture collée au nouveau support sous une presse en sable



24. Malowidło ze ściany północnej. Zdejmowanie warstw zabezpieczających po sklejeniu z nowym podłożem (fot. Waclaw Wagner)

24. La peinture du mur nord. L'enlèvement du recouvrement de protection après le collage au support nouveau

we, z głębokim dekoltem i różne nakrycia głowy. Kolor czerwony występuje jako alternująca się w strojach mężczyzn i kobiet, poza nim części strojów są koloru niebieskiego, zielonego, żółtego i białego.

Podwójny cykl scen olkuskich zwraca uwagę przede wszystkim swymi treściami. Cykl dolny przedstawia zwierzęta jako symbole 7 grzechów głównych, a dosiadające ich pary jeźdźców są tu tylko drugorzędnymi aktorami, którzy uzupełniają gestami treść podstawowych znaczeń. Zwierzęta, jako symbole grzechów znane już z wyobrażeń w rzeźbie romańskiej XII i XIII w.¹³, zyskały na popularności w malarstwie XIV i XV w.¹⁴. Ich znaczenie nie zawsze było jednoznaczne. To samo zwierzę mogło być symbolem różnych występków i odwrotnie, te same grzechy mogły przyjmować postać różnych zwierząt. Płynęło to z pejoratywnej oceny, jaką nadało chrześcijaństwo, w przeciwieństwie do starożytności, roli i uosobieniu zwierząt w konstrukcji świata¹⁵. Roli tej poświęcali też sporo uwagi teologowie

¹³ V. H. Debidour, *Le bestiaire sculpté du moyen âge*, Paryż 1961, s. 323.

¹⁴ K. Künstle, *Iconographie der christlichen Kunst*, t. I, Freiburg i.B., 1928, s. 160, 186, 187; E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, t. III, Paris 1922, s. 328—334, 338—339; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. I, Paris 1955, s. 127—137; J. Baum, *Die Malerei u. Plastik des Mittelalters in Deutschland, Frankreich u. Britanien*, Wildpark-Potsdam 1930, s. 183.

¹⁵ E. Mâle, o.c., s. 330.



25. Malowidło ze ściany północnej. Transfer na nowym podłożu po częściowym zdjęciu zabezpieczenia (fot. Waclaw Wagner)

25. La peinture du mur nord, transférée sur le nouveau support après que le recouvrement de protection fut enlevé en partie



26. Ściana północna. Transfer na nowym podłożu z płyty pilśniowej, osadzony z powrotem na ścianie prezbiterium (fot. Marian Kornecki)

26. Le mur nord. La peinture transférée sur le nouveau support en panneau en fibre — et rattachée au mur du chœur



27. Sciana północna. Malowidło z XIV w. po przeniesieniu na nowe podłoże i wykonaniu punktowania. U góry: cykl — *Siedem Uczynków Miłosierdzia*, u dołu: cykl — *Siedem Grzechów Głównych* (fot. Marian Kornecki)

27. Le mur nord. La peinture du XIV^e siècle transférée sur le nouveau support. En haut la série — „Sept Oeuvres de Miséricorde”, en bas — „Sept Péchés Capitaux”

średniowiecza, jak np. Guillaume de Dequilleville, Wincenty z Beauvais i dzieła takie, jak Roman de Renart, czy Dieta Salutis¹⁶ i wiele późniejszych. Wyobrażeniom grzechów przeciwstawiał Kościół wyobrażenia cnót, powiększając ich pierwotną ilość z 4 do 7¹⁷. Przedstawiano je jako postacie alegoryczne, depreczające wyobrażenia grzechów i to przeciwstawienie w późnym średniowieczu było częstym tematem plastyki, wystarczy wymienić Giotto¹⁸. Interpretując poemat Prudencjusza Psychomachie przedstawiano Walkę Cnót¹⁹. W walkach tych zwycięskie cnoty posiadały również alegorycznych zwierząt²⁰. Nieobojętne było też magiczne znaczenie liczby 7, w której 7 cnót zastąpiono w olkuskim przedstawieniu wyobrażeniem 7 uczynków Miłosierdzia²¹. Przedstawienia cyklu górnego są znacznie

rzadsze w ikonografii średniowiecznej od wyobrażeń dolnego pasma. Wywodzą się ze znanych przypowieści o Synu Marnotrawnym, o Miłosiernym Samarytaninie i mają bliski związek treściowy z dziełem Odkupienia²². W obrazach olkuskich Głodny, Spragniony, Chory, Pielgrzym z nimbem nad głową, to Odkupiciel. Stąd dobre uczynki prowadzą dobrze czyniących do świątyni niebieskiej, gdzie u progu przyjmuje ich Chrystus.

Wydaje się prawdopodobne, że zadania obu pasm były wyraźnie kaznodziejskie i spełniały rolę w przygotowaniu do spowiedzi i oczyszczeniu z grzechów. Stąd ich popularność, szczególnie w kościołach wiejskich Francji w XV i XVI w.²³. Zdaje się, że podobne zadania założono i dla malowidła olkuskiego. Świeże górnicze środowisko, jakim był Olkusz, wymagało

¹⁶ Przypisywane niesłusznie św. Bonawenturze, tamże s. 331.

¹⁷ J. Baum, o.c., s. 185.

¹⁸ G. Vitzhum, W. F. Volbach, *Die Malerei u. Plastik des Mittelalters in Italien*, Wildpark-Potsdam 1924, s. 262.

¹⁹ L. Bréhier, *L'art chrétien*, Paris 1918, s. 203; J. Baum, o.c.; E. Mâle, o.c., s. 337.

²⁰ J. Baum, o.c.; E. Mâle, o.c., s. 328.

²¹ J. Baum, o.c., s. 193; K. Künstle, o.c., s. 197, 185.

²² J. Baum, o.c., s. 192.

²³ E. Mâle, o.c., s. 328; K. Künstle, o.c., s. 185—186.

niewątpliwie tego rodzaju środków religijnego nauczania. Z europejskich przedstawień tego rodzaju najbliższe jest malowidło ściennie tej samej treści, w odwróconym co prawda porządku i ograniczone do 14 scen, w kościele św. Jakuba w Lewoczy na Spiszu. Pochodzi ono z dziewięćdziesiątych lat XIV w.²⁴ Wyraźny związek treściowy i formalny, jaki łączy te dwa malowidła, da się łatwo wytłumaczyć żywymi stosunkami zarówno kulturalnymi, jak gospodarczymi, które łączyły Spisz z Małopolską a szczególnie górnicze miasta Lewoczę i Olkusz. Cechy stylistyczne i kostiumologiczne obrazów olkuskich dadzą się odczytać jako typowe dla ostatniej ćwierci XIV w. Obszerniejsza interpretacja treści malowideł, jak i określenie źródeł ich form stylowych będzie przedmiotem osobnego opracowania autora tego artykułu.

Ściana południowa. Obraz ponad wnęką sedilium tej ściany wyobraża Chrystusa jako Vir Dolorum w sarkofagu z różgą w ręce. Pośrodku klęczą dwie postacie męskie fundatorów w długich niebieskich oponczach, z szerokimi zwisającymi rękawami, ponad nimi dwie tarcze z herbem „Topór” białym w czerwonym polu. Poza nimi fragmenty przodu postaci świętego patrona w tunice i płaszczu, z resztkami nieczytelnego atrybutu, z ręką na ramieniu jednego z fundatorów (il. 36). Tło obrazu czarne, jego spód o ostro łamanych przyzmacz skał żółty, sarkofag zielony. Z obrazem pierwotnie musiał być związany napis, niestety nie zachowany. Jest też możliwe, że pierwotnie część obrazu sięgała w stronę wschodnią i została zniszczona przez przebite arkady, prawdopodobnie z początkiem XVII w. Mogły się tam mieścić dalsze postacie donatorów i patronów.

Obraz należy do typu obrazów adoracyjnych przy czym jego bliższe przeznaczenie może być albo: 1) jako obrazu wotywnego, 2) jako obrazu epitafijnego, lub 3) jako obrazu erekcyjnego²⁵. Tego rodzaju obrazy rozpowszechniają się u nas w malarstwie tablicowym (epitafium Wierzbicy 1425), czy w płaskorzeźbionych tablicach erekcyjnych (najstarsza z Sienna 1432) dopiero z początkiem 2 ćwierci XV w. W malarstwie ściennym środkowej i południowej Europy przedstawienia takie rozpowszechniają się pod koniec XIV stulecia.

Dla określenia czasu powstania obrazu posiadają znaczenie dwie tarcze z herbem „Topór”, zawieszane ponad postaciami donatorów. Mają one krój z XIV w. Z najbliższych Olkuszowi w tym czasie rodów tego herbu mogą się one odnosić do Tęczyńskich, którzy jeszcze przed końcem XIV w. byli panami na pobliskim (2 km) Olkuszowi Rabsztynie, Pilicy i Książu²⁶ i chyba ich przedstawiciele wyobrażeni są w obrazie. Względy kompozycyjne i kostiumologiczne przemawiają za datą ostatniej ćwierci XIV w. Czas powstania obrazu adoracyjnego wyznaczały również termin ukończenia obrazu ze ściany północnej, gdyż pokrewieństwo tych obrazów, zarówno pod względem stylistycznym jak i technologicznym, wydaje się niewątpliwie.

Ściana wschodnia. Malowidło na tej ścianie ma charakter ornamentalny; ma ono postać wici roślinnej, wyrastającej po obu stronach okna w narożach ściany u nasady belki ołtarzowej (il. 37). Wić ta spleta się w powtarzające się esowate i sercowate układy ornamentalne, rozwija się w zielone łodygi i liście pomiędzy którymi pojawiają się bogate barwne kwiatony (il. 38, 39). Wić wypełnia całą górną i boczne części ściany i jedynie w dolnych częściach ościeża okiennego i na sąsiednich płaszczynach ściany powstaje większa pusta płaszczyzna o kształcie półkolistym zachowująca być może ślad dawnego zwieńczenia tryptyku (il. 37). Wić wypełnia również górną część okna. U szczytu ściany medalion w mandorli podtrzymywany przez anioły. Treść wnętrza medalionu obecnie nieczytelna. Był to może inicjał IHS lub symbol Eucharystii. Po obu stronach medalionu wyryta w tynku i wydrapana data 1592. W szczycie okna podobny motyw medalionu z mandorlą z inicjałem Marii, podtrzymywany przez anioły (il. 40, 41). Na ścianie wśród splotów poniżej, po obu stronach okna medaliony: na lewo kartusz z herbem Królestwa Polskiego, z tarczą na piersi orła, czerwoną z niebieskim pasem i złotym Snopkiem (il. 42). Po prawej herb Olkusza brama miejska z wiszącym oskardem górniczym (il. 43). Oba medaliony podtrzymują po obu stronach gwarkowie z oskardami na ramionach odziani w białe ubiory górnicze z kapturami na głowach. Jeden z nich po lewej stronie z lampką górniczą (il. 42).

²⁴ Podwójny cykl malowideł w Lewoczy doczekał się, jako niezwykle interesujący dla ikonografii średniowiecznej, licznych opracowań w literaturze europejskiej. Spośród nich warto zacytować m.in. jako najważniejsze: W. Merklas, *Ein neuentdecktes Wandgemälde der St. Jacobskirche zu Leutschau*, „Mittheilungen der k.k. Zentralkommission f.F.u.E.d.K”, Wien 1863, VIII, s. 207; V. Myszkovsky, *A löcsei középkori műemlekek rövid ösmertetese*, A. E. 1874, VIII, s. 69; K. Divald, *A Szépművészeti emlékei*, Budapest 1927, s. 125, 131; W. Wagner, *Dejiny výtvarného umenia na Slovensku*, Trnava 1930, s. 98, 100; Sourek, *Die Kunst in der Slowakei*, Prag 1939, s. 51; O. Schürer, E. Wiese, *Die*

deutsche Kunst in der Zips, Brünn, Wien, Leipzig 1938, s. 217, tabl. 332; D. Radocsay, *A középkori Magyarorszag Falképei*, Budapest 1954, s. 164—166, t. LXII.

²⁵ To przeznaczenie nie wydaje się możliwe z tego względu, że Olkusz był miastem królewskim i kolatorem wcześniej mógł być król, a później od połowy XV w. było nim Collegium Artistarum Uniwersytetu Krakowskiego; ks. J. Wiśniewski, o.c., s. 31; J. Długosz, *Liber Beneficiorum*, II, s. 198.

²⁶ A. Kłodziński, *Tęczyńscy*, „Spraw. Kom. Hist. Szt.”, IX, Kraków 1913, s. 247, Tablica genealogiczna Tęczyńskich, s. 237; ks. J. Wiśniewski, o.c., s. 75.



28. Ściana północna. Malowidło z XIV w. po przeniesieniu na nowe podłoże i wykonaniu punktowania. Obrazy: na lewo — *Odwiedzanie Chorych*, na prawo — *Ugoszczenie Podróżnych* (fot. Wacław Wagner)

28. Le mur nord. La peinture du XIV^e siècle transférée sur le nouveau support. La scène à gauche: „Visiter les malades”, à droite: „Loger les pèlerins”



29. Ściana północna. Malowidło z XIV w. po przeniesieniu na nowe podłoże i wykonaniu punktowania. Obrazy: na lewo — *Nakarmienie Głodnych*, na prawo — *Napojenie Spragnionych* (fot. Wacław Wagner)

29. Le mur nord. La peinture du XIV^e siècle transférée sur le nouveau support. A gauche: „Nourrir ceux qui ont faim”, à droite: „Donner à boire à ceux qui ont soif”



30. Sciana północna. Malowidło z XIV w. po przeniesieniu na nowe podłoże i wykonaniu punktowania. Obrazy: na lewo — *Odzianie Nagich*, na prawo — *Pocieszenie Strapionych* (fot. Wacław Wagner)

30. Le mur nord. La peinture du XIV^e siècle transférée sur le nouveau support: A gauche: „Vêtir ceux qui sont nus” à droite: „Consolation des affligés”



31. Sciana północna. Malowidło z XIV w. po przeniesieniu na nowe podłoże i wykonaniu punktowania. Obrazy: na lewo — *Grzebanie Umarłych*, na prawo — *Niebieskie Jeruzalem* (fot. Wacław Wagner)

31. Le mur nord. La peinture du XIV^e siècle transférée sur le nouveau support. A gauche: „L'ensevelissement des morts”, à droite: „Jérusalem Céleste”



32. Ściana północna. Malowidło z XIV w. po przeniesieniu na nowe podłoże i wykonaniu punktowania. Obrazy: na lewo — *Pycha*, na prawo — *Chciwość* (fot. Waław Wagner)

32. Le mur nord. La peinture du XIV^e siècle transférée sur le nouveau support. A gauche: „La Vanité”, à droite: „La Convoitise”



33. Ściana północna. Malowidło z XIV w. po przeniesieniu na nowe podłoże i wykonaniu punktowania. Obrazy: na lewo — *Nieczystość*, na prawo — *Nieumiarkowanie* (fot. Waław Wagner)

33. Le mur nord. La peinture du XIV^e siècle transférée sur le nouveau support. A gauche: „La Luxure”, à droite: „L'Intempérance”



34. Ściana północna. Malowidło z XIV w. po przeniesieniu na nowe podłoże i wykonaniu punktowania. Obrazy: na lewo — *Zazdrość*, na prawo — *Gniew* (fot. Wacław Wagner)

34. Le mur nord. La peinture du XIV^e siècle transférée sur le nouveau support. A gauche: „La Jalousie”, à droite — „La Colère”



35. Ściana północna. Malowidło z XIV w. po przeniesieniu na nowe podłoże i wykonaniu punktowania. Obrazy: na lewo — *Lenistwo*, na prawo — *Paszczka Piekieł* (fot. Wacław Wagner)

35. Le mur nord. La peinture du XIV^e siècle transférée sur le nouveau support. A gauche: „La Paresse”, à droite — „L'entrée aux enfers”



36. Ściana południowa. Obraz donacyjny z końca XIV w. z Chrystusem Miłosiernym, dwoma donatorami herbu Topór i św. Patronem. Stan po konserwacji i częściowej rekonstrukcji (fot. Marian Kornecki)

36. Le mur sud. Le tableau de donation de la fin du XIV^e siècle avec le Christ Miséricordieux, deux donateurs aux armes Topór et le Saint Patron. Après la conservation et la reconstruction partielle

Znajdująca się przy tej ścianie szfrazowana belka drewniana pokryta jest resztkami zielonej i pomarańczowej polichromii z motywem ząbków u góry i liści u dołu, tym samym, który znajduje się na renesansowym gzymsie, wieńczącym obecnie poliptyk. Ten motyw wraz z odcisniętym na belce śladem pierwotnego osadzenia gzymsu pozwolił obecnie na przywrócenie go wraz z poliptykiem na dawne miejsce ołtarza wielkiego (il. 37). Znajdujący się dotychczas w bocznej kaplicy św. Anny, rozbity na części nie powiązane treściowo, poliptyk utracił swą właściwą funkcję liturgiczną. Malowane na tej ścianie, a także na ścianach bocznych resztki motywu kotary (il. 37) pochodzą z tego samego czasu co wić roślinna. Całość malowidła na tej ścianie, wykonana niedbale, częściowo na nowym zatarciu, częściowo na ubytkach, pobiałach i łatach, wykonana została z widocznym pośpiechem.

²⁷ Stanisław Orzechowski, *Quincunx*, 1564; koncepcja piramidy leżała też prawdopodobnie u podstaw treści ideowych architektury zamku w Krasieczynie, patrz M. Zlat, *Zamek w Krasieczynie*, „Studia Renesansowe”, III, Warszawa 1963, s. 68–69.

²⁸ Vela, Cortinae — zasłony boczne, zawieszane pierwotnie na cyborium ołtarza, później także na osobnych kolumnach po jego bokach. W VIII w. wymienione w bazylice św. Piotra jako tetravela w licz-

Rodzaj winietowego układu ornamentalnego, jaki rozwinięto na ścianie, wywodzi się z malowanych obramień kart kodeksów. Przypomina też zarówno dzieła miniatorskie Stanisława Samostrzelnika z I poł. XVI stulecia, jak jego malarstwo ściennie, na podstawie którego powstało już w drugiej połowie stulecia szereg zbliżonych polichromii. W układzie treściowym tarcze herbowe tworzą jakby wierzchołki podstawy trójkąta, w którego szczycie mieszczą się dwa medaliony z inicjałami osób boskich. Utworzona w ten sposób piramida odpowiada alegorycznemu układowi hierarchii feudalnej i jest pewnego rodzaju transpozycją układu, jak ją dla Polski wyobrażał sobie Stanisław Orzechowski²⁷. Malowana poniżej renesansowej belki zielona i częściowo pomarańczowa kotara tworzy zasłonę-velum, jakim w dawniejszej przeszłości otaczano ołtarz w czasie ofiary²⁸. Umieszczone w szczycie okna inicjał

bie 4 białych i 4 szkarłatnych. Rozpowszechnione od końca XIII w., w północnej Europie były w użyciu do końca XVI, a we Francji jeszcze w XVIII i w XIX w. Miały one charakter dekoracyjny i ochrony ołtarza przed naporem wiernych. W Olkuszu zastąpiono vela z materii, wełny lub lnu, malowanymi. J. Braun, *Der christliche Altar*, t. II, München 1924, s. 134–170.



37. Ściana wschodnia. Widok ogólny po konserwacji i częściowej rekonstrukcji z ustawionym na dawnym miejscu średniowiecznym poliptykiem (zamkniętym) (fot. Wacław Wagner)

37. Le mur Est. Vue générale après la conservation et la reconstruction partielle. Le polyptyque médiéval (fermé) réinstallé à sa place



38



39



40

38. Ściana wschodnia. Strona lewa, fragment malowidła z 1592 r. Stan w czasie konserwacji (fot. Wacław Wagner)

38. Le mur Est (de gauche) — un détail de la peinture de 1592 pendant la conservation

39. Ściana wschodnia. Strona lewa, fragment malowidła z 1592 r. Stan po konserwacji i częściowej rekonstrukcji (fot. Wacław Wagner)

39. Le mur Est (de gauche) — un détail de la peinture de 1592 après la conservation et la reconstruction partielle

40. Ściana wschodnia. Część górna, strona lewa, fragment malowidła z 1592 r. Stan w czasie konserwacji (fot. Wacław Wagner)

40. Le mur Est. La partie supérieure à gauche, un détail de la peinture de 1592. Pendant la conservation



41. Ściana wschodnia. Część górna, fragment malowidła z 1592 r. Stan po konserwacji i częściowej rekonstrukcji (fot. Wacław Wagner)

41. Le mur Est. La partie supérieure, un détail de la peinture de 1592. Conservée et partiellement reconstruite

42. Ściana wschodnia. Fragment malowidła z 1592 r. — medalion z herbem Królestwa Polskiego podtrzymywany przez górników. Stan po konserwacji i częściowej rekonstrukcji (fot. Waclaw Wagner)



42. Le mur Est. Détail de la peinture de 1592 — le médaillon avec les armes du Royaume de la Pologne soutenus par les mineurs. Après la conservation et la reconstruction partielle

43. Ściana wschodnia. Fragment malowidła z 1592 r. — medalion z herbem Olkusza podtrzymywany przez górników. Stan po konserwacji i częściowej rekonstrukcji (fot. Waclaw Wagner)



43. Le mur Est. Détail de la peinture de 1592 — le médaillon avec les armes de la ville d'Olkusz soutenus par les mineurs. Après la conservation et la reconstruction partielle

Marii odnosił się do stojącego u podstawy okna ołtarza z wyobrażeniem Matki Boskiej, a zatem prawdopodobnie polptyku. Na szczególnie ważną uwagę zasługuje przedstawienie górników trzymających tarcze herbowe. Jak można przypuszczać jest to najdawniejsze przedstawienie tego zawodu na terenie Polski²⁹.

Data 1592 wyznacza czas powstania polichromii. Po pożarze z r. 1588³⁰ przystąpiono do odnowienia kościoła, które przeciągnęło się w pierwsze lata XVII w. i staraniem magistratu i gwarków trwało jeszcze w 1613 r.³¹. Być może wytynkowano po pożarze wnętrze, zasłaniając starsze średniowieczne malowidła, pomalowano ścianę wschodnią w r. 1592 i założono na niej na nowo w renesansowej ramie zniszczony polptyk. W r. 1594 sprawiono stale³² i połączono arkadami prezbiterium od po-

łudnia z późnogotycką kaplicą św. Anny. Wbudowano w arkadę najbliższą tęczy mały chórerek muzyczny z renesansowym parapetem drewnianym i istniejącym tu do niedawna organem muzycznym³³.

W odnowionym obecnie prezbiterium poznaczono ściany w szarej ciepłej tonacji wyprawą wapiennej jako tło dla zachowanych malowideł. Jedynie na sklepieniu, na którym nie zachowały się ślady pierwotnej dekoracji, jak i na większych pustych płaszczyznach ścian umieszczono dwubarwne akcenty graficzne w układzie autora. Mają one na celu scalić różnorodne elementy dekoracji ścian prezbiterium.

prof. dr Józef E. Dutkiewicz
Akademia Sztuk Pięknych
Kraków

²⁹ Według informacji Katedry Historii Górnictwa AGH w Krakowie nie ma starszych polskich przedstawień górników. Z publikacji renesansowych znane są wizerunki górników w dziele G. Agricoli, *De re metallica libri XII*, Basilea 1580 i w późniejszym polskim W. Rozdzieńskiego, *Officina Ferraria abo huta i Warstat kuźniami szlacheckiego dzieła żelaznego*, Kraków 1612, wyd. R. Pollak, Poznań 1932; por.: T. Seweryn, *Staropolska Grafika Ludowa*, Warszawa 1956, ryc. 47, s. 58, a następnie w szytychach Wilhelma Hondiusa z 1645 r., M. Żywirska, *Saliny Wielickie w szytychach W. Hondiusa*, „Biuletyn Historii Sztuki” XVI, 1954, s. 420, ryc. 1—25. Wszędzie tu występuje ten sam rodzaj ubioru.

³⁰ Patrz przyp. 4.

³¹ Ks. J. Wiśniewski, o.c., podaje tę wiadomość podług *Registrum proventorum et expensorum*

ecclesiae Illkusiensis ab 1603: Roboty prowadził senat, gwarkowie ilkuscy, mianowicie Jan Rossocha viceżupnik, St. Amenda obborarius i Maciej Skopowicz rajcowie. — Antoni murarz, Włoch murował balkon pod organ, ściany, sklepy, wschody etc. co tydzień ma dostać po kopie. Towarzyszom Włochom lub Niemcom po 3 zi, jeśli Polak po kopie. Cieśla Adrian robił balkon, Hanusz wykonywał organ. Ow mistrz Hanusz przyjechał z Krakowa do Olkusza. Krzysztof Włoch sztygar wapna, kamieniarz Lorenz obrabiał cios. — Około r. 1580 Łukasz Stomkowski gwarek i rajca olk. na korzyść kościoła Farnego ofiarował swój udział na sztolni pileckiej zw. staro-olkuska.

³² *Słownik Geograficzny*, o.c., s. 491.

³³ Według miejscowej informacji ten mały boczny organ został usunięty w naszych czasach.

DÉCOUVERTE ET CONSERVATION DE PEINTURES DU XIV^e AU XVII^e SIÈCLES DANS LE CHOEUR DE L'ÉGLISE À OLKUSZ

C'est durant les années 1960—63 que l'auteur de cet article avec le concours d'un groupe de conservateurs firent l'examen des murs du choeur de l'église St. André à Olkusz; ils y découvrirent des peintures, qu'ils ont depuis restaurées et conservées. Cette église fut probablement fondée par Casimir le Grand vers le milieu du XIV^e siècle. Incendiée en 1553 et 1588 et ensuite reconstruite et renouée jusqu'au début du XVII^e siècle.

Pour l'examen des murs il fallut appliquer le système d'un réseau de sondages en rectangles de 100×120 cm. La stratification des quatre murs et de la voûte fut établie d'après ces sondages en révélant quatre couches principales. La première couche étalée sur le mur en pierre porte des traces de peintures du XIV^e siècle sur le mur sud et nord; la deuxième couche de trois chaulages, avec une peinture du XVII^e siècle encore visible, posée sur la première couche corrodée par les incendies, fut découverte sur le mur Est; au dessus se trouve la troisième couche avec des chaulages du XVIII^e et XIX^e siècles, ainsi que la dernière couche, la quatrième avec le fond en colle et une peinture de 1914—17. La disposition des couches est inégale, sur le mur Est la troisième couche manque, ainsi que sur la voûte la 2^e et la 3^e couche.

Ensuite, en enlevant les 4^e et 2^e couches des murs sud et nord, on découvrit une peinture sur le premier mur au-dessus de la niche du „sedilium”, représentant le Christ Miséricordieux, les donateurs aux armes Topór et le Saint Patron, tandis que le mur nord, en partie en dehors des stalles, révéla une peinture oblongue aux 16 scènes figuratives. Les deux sont peintes à la détrempe avec un fini sec à la fresque. Sur le mur Est la peinture découverte présente des motifs végétaux, des médaillons avec des armes et des initiales et tout en bas le motif d'un rideau qui passe aux murs sud et nord. On trouva aussi une fenêtre gothique emmurée, possédant une ouverture, de même qu'on renforça une poutre d'époque Renaissance, sur laquelle reposait auparavant le triptyque gothique de la chapelle de Ste Anne.

C'est en considérant que les préparations, les chaulages et les surfaces des peintures découvertes étaient fortement corrodées, des injections de caséine et de pierre ponce furent introduites dans les couches profondes des préparations, ainsi que des injections et imbibations du polyacétate de vinyl acétalé dans les endroits où les couches des préparations étaient décollées, dans les craquelures et là où les chaulages, les préparations et les couches de couleurs se rédui-

saient en poudre. Les endroits où la préparation manquait furent comblés d'enduits en caséine et en chaux, ensuite les surfaces furent aplanies, les parties comblées furent colorées de manière à correspondre au fond et là, où la couche picturale était endommagée, les couleurs furent ajoutées. Lorsque'il fut nécessaire pour rendre l'ensemble compréhensible, la reconstruction de la peinture fut marquée par un contour noir simplifié ou par des traits obliques en couleurs.

Le transfert de la peinture aux 16 scènes du mur nord sur un nouveau support mobile fut un des plus importants travaux de conservation. Ce traitement fut appliqué parce que la moitié de cette peinture de grande valeur historique et artistique avait été cachée par les stalles en 1594. A cause de ses grandes dimensions (580×233 cm) la peinture fut coupée en sept segments, le long des cadres limitant les scènes. Pour protéger la surface par le papier de soie japonais, la gaze, la toile et le papier d'emballage, on a employé une colle consistant en 75% de la farine, en 25% de la colle glutineuse et en 15% de l'ensemble — du miel naturel, de 5% de glycérine et 1% de phénol comme plastificateur. Après le masticage des petites lacunes, la peinture coupée en sept parties fut enlevée du mur et transportée en bas dans des caisses spéciales. Cet enlèvement fut très difficile à cause de l'épaisseur des couches et de l'inégalité des assises. Le revers de la peinture fut poli jusqu'à ce que son épaisseur ne soit que de 2 à 5 mm et les plaques furent collées sur un panneau en fibre, laminé d'un côté et étendu sur des cadres en bois, portables, renforcés par des armatures en acier. Les plaques avaient été collées au copolymère d'acétate vinylique. Aux endroits où les plus grandes parties de la peinture manquaient la plaque en fibre avait été découpée. Les plaques furent attachées au mur à l'aide de fixateurs d'acier sur le revers du cadre aux 6 poutres en acier, emmurées dans le mur.

Des 16 scènes visibles sur la peinture transférée les sept de la partie supérieure représentent les sept Oeuvres de Miséricorde et la huitième — Jérusalem Céleste. Celles de la partie inférieure représentent les sept péchés capitaux et la gueule de l'enfer. Dans les scènes de la partie supérieure les personnages sont représentés sur un fond d'architecture entassée, tandis que dans la partie inférieure les péchés capitaux sont représentés par des couples — homme

et femme — en costumes de courtisanes de la seconde moitié du XIV^e siècle, montant des animaux symboliques: ainsi le lion est le symbole de l'orgueil, la grenouille — la convoitise, le cochon — la luxure, le loup — l'intempérance, la hyène — la jalousie, l'ours — la colère et l'âne — la paresse. Ce rôle symbolique des animaux dans l'iconographie s'est répandu au XIV^e et XV^e siècles, surtout dans les peintures murales des églises rurales, où ces symboles servaient d'aide aux prédicateurs de sermons. Les représentations des Oeuvres de Miséricorde étaient bien plus rares. Ces Oeuvres avaient été remplacés plutôt par les représentations des vertus chrétiennes, souvent luttant contre les péchés, c'est à dire qu'elles présentaient la dite „Psychomachie”, sujet bien connu du poème de Prudence. La peinture d'Olkusz peut être considérée comme une sorte de variante des Psychomachies et son analogie la plus proche se trouve à l'église St. Jacques à Lewocza (Tchécoslovaquie) de la même époque à peu près.

La peinture sur le mur sud est un tableau d'adoration, peut être un tableau votif de deux représentants de la famille Toporczyk de Tęczyn et de Rabsztyn. Cette peinture, de même que la précédente, provient de la fin du XIV^e siècle.

La peinture sur le mur Est fut exécutée vers 1592 (la date sur le mur) probablement comme encadrement du polyptyque médiéval qui y avait été placé de nouveau suivant le placement d'un nouvel autel dans la chapelle de Ste Anne. Au sommet de la peinture les anges soutiennent les médaillons portant les initiales de Jésus Christ et de la Sainte Vierge. Plus bas des deux côtés de la fenêtre on voit deux cartouches aux armes de la Pologne et de la ville d'Olkusz, soutenus par les mineurs dans leurs costumes de travail et avec des pics à l'épaule. C'est probablement la plus ancienne représentation de ce genre en Pologne, bien compréhensible dans la capitale de la région minière de cette époque. Les travaux exécutés après l'incendie en 1588 furent continués jusqu'à 1612 sous le patronat des mineurs locaux.

Au cours des travaux de conservation et de restauration, le polyptyque médiéval avec son cadre du style de la Renaissance, fut réinstallé dans le chœur comme grand autel. Aux murs et sur la voûte, où l'on n'a pas retrouvé l'ancienne ornementation, une sobre décoration graphique moderne fut appliquée.