

Elżbieta Szmit-Naud

DZIEJE I KONSERWACJA OŁTARZA NIEPOKALANEGO POCZĘCIA MATKI BOSKIEJ Z KATEDRY ŚWIĘTYCH JANÓW W TORUNIU

W latach 1993–1996 przeprowadzono pełną konserwację ołtarza Niepokalanego Poczęcia Matki Boskiej w toruńskim kościele farnym, obecnej katedrze św. Jana Chrzciciela i św. Jana Apostoła¹. Prace konserwatorskie i badania wykonane w ich trakcie umożliwiły dokładniejsze poznanie obiektu i rzuciły nowe światło na jego losy.

Do czasu ostatniej konserwacji źródłem wiedzy na temat tego ołtarza mogła być jedynie jego zewnętrzna obserwacja w aktualnym stanie i dostępne dane archiwalne. Przeprowadzenie prac konserwatorskich pozwoliło na kontakt z materią dzieła i udostępniło informacje ukryte wcześniej dla oka widza i badacza pod narosłymi w ciągu wieków nawarstwieniami. Dzięki badaniom prowadzonym w trakcie konserwacji możliwe stało się precyzyjniejsze datowanie ołtarza, odtworzenie jego losów wraz ze zmianami aranżacji i kolorystyki, którym był stopniowo poddawany.

Jednym z bardziej frapujących odkryć, stanowiącym jednocześnie pewien problem z punktu widzenia spójności programu konserwatorskiego, było stwierdzenie, że pierwotnie głównym przedstawieniem w ołtarzu był nie, jak obecnie, obraz Niepokalanej, lecz rzeźba, najprawdopodobniej gotycka Piękna Madonna Toruńska.

Usytuowanie i krótki opis obiektu

Ołtarz Matki Boskiej Niepokalanej (lub Niepokalanego Poczęcia NMP) stoi przy łuku tęczowym, przy ścianie zamykającej od wschodu północną stronę nawy katedry świętych Jana Chrzciciela i Jana Apostoła w Toruniu. Obiekt jest przykładem późnobarokowej snycerki toruńskiej. Posiada konstrukcję dwukondygnacyjową. Retabulum jest trójdzielne. Głęboką wnękę w części środkowej z obrazem Matki Boskiej Niepokalanej (typ Apokaliptycznej) flankują dwie pary spiralnych kolumn wspartych na cokołach predelli. Pomiedzy kolumnami umieszczono cztery obrazy przed-

stawiające święte: Barbarę, Agnieszkę, Katarzynę i Dorotę. Para mniejszych spiralnych kolumn ujmuję górną kondygnację z obrazem Zwiastowania. Zwieńczenie zawiera obraz — symbol cnoty czystości: kwiat lilii. W centrum górnej części predelli znajduje się obraz przedstawiający Pokłon Trzech Króli, między cokołami kolumn namalowano święte Magdalenę i Brygidę. Poniżej, nad mensą przedstawiono na tle pejzażu Dzieciątka Jezus z Arma Christi.

Kolumny oplata więc laurowa z „wyrastającymi” z niej trójliściami i kwiatami — m.in. słonecznika i róży. Cały ołtarz obramowuje ornament z usychających zwojów akantowych w postaci uszaków i obramowania zwieńczenia. Ten sam motyw liści akantu występuje w płaskorzeźbionych aplikacjach wypełniających płyciny i zdobiących cokoły. Ołtarz wieńczy promienista gloria z Okiem Opatrzności. Dekorację snycerską uzupełnia rzeźba figuralna — postacie świętych umieszczone na zewnątrz górnej kondygnacji, nad kolumnami, putta w uszakach retabulum, uskrzydłone główki aniołków w gzymsie oddzielającym kondygnacje i dwa większe we wnęce. Antependium zdobią ornamenty akantowo-wstęgowe, festony, kwiatowe girlandy i kartusz. Ornamenty rocaille’owe wypełniają przestrzeń wokół obrazu we wnęce (il. 1).

Zarys dziejów ołtarza i transformacje, którym był poddawany — na podstawie badań archiwalnych i konserwatorskich²

W miejscu, w którym obecnie znajduje się barokowy ołtarz Matki Boskiej Niepokalanej w wieku XVI stał ołtarz św. Stanisława³. Ks. Jan Ludwik Strzesz, towarzyszący biskupowi Andrzejowi Olszowskiemu podczas wizytacji kościoła św. Jana w 1671 r. w swym protokole opisuje na miejscu ołtarza św. Stanisława już inny ołtarz — Najświętszej Panny — gotycki, zawierający w retabulum figurę Pięknej Madonny Toruńskiej⁴.

1. Prace konserwatorskie wykonał zespół pod moim kierunkiem.

2. Dane dotyczące historii ołtarza uzyskano głównie na podstawie analiz i obserwacji samego obiektu, dostępnych materiałów źródłowych oraz konsultacji ze specjalistami z dziedziny historii sztuki — prof. dr. hab. Marianem Arsyńskim, dr. Michałem Woźniakiem i dr. Jackiem Tylickim.

3. B. Schmid-Marienburg, *Die gotischen Bildwerke der St. Johannis-kirche*, (w:) *Mitteilungen des Copernicus — Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn*, 19, Thorn 1911, s. 3–4, podaje wezwania po-

szczególnych ołtarzy w kościele św. Janów na przestrzeni wieków, wg inwentarza z 1596 r. w miejscu obecnego widnieje nota o ołtarzu „*Exulum vel Stanislai*”.

4. *Visitationes episcopatus Culmensis Andrea Olszowski episcopo, anno 1667–1672 factae, Fontes 6–10*, Toruń 1902–1906, (w:) J. Kruszelnicka, *Dawny ołtarz Pięknej Madonny Toruńskiej*, „Teka Komisji Historii Sztuki” (dalej: TKHS), Poznań 1968, s. 9–10 — tłumaczenie protokołu wizytacyjnego wykonanego przez ks. Jana Ludwika Strzesza podczas wizytacji kościoła św. Jana w 1671 r.



1. Ołtarz Matki Boskiej Niepokalanej przed konserwacją w 1993 r.
Fot. W. Grzesik

1. Altar of the Immaculate Madonna prior to conservation in 1993.
Photo: W. Grzesik

Ikonografia ówczesnego ołtarza wyrażała ideę Niepokalanego Poczęcia Maryi⁵.

Po analizie stylistyki wszystkich pierwotnych elementów oraz ich budowy technicznej przypuszczać należy, iż obecny, późnobarokowy ołtarz Matki Boskiej Niepokalanej zajął miejsce poprzedniego najpóźniej w końcu XVII lub na początku XVIII w.⁶ Przytaczana czasem w opracowaniach dotyczących kościoła hipoteza jakoby został on przeniesiony z toruńskiego dominikańskiego kościoła św. Mikołaja, wydaje się mało prawdopodobna. Pojawiła się pewnie dlatego, że ołtarz

5. J. Kruszelnicka, op. cit., s. 47, 58–60.

6. Autorki opracowań dotyczących snycerki toruńskiej wspominając o opisywanym ołtarzu datowały jego powstanie na lata ok. 1730 nie dysponując jednak tymi informacjami o oryginalnym wystroju ołtarza, do których dostęp uzyskano podczas prac konserwatorskich.



2. Rekonstrukcja wyglądu ołtarza w końcu XVII – pocz. XVIII w.
E. Szmít-Naud

2. Reconstruction of the appearance of the altar at the end of the seventeenth century – the beginning of the eighteenth century, prep. by E. Szmít-Naud

nie jest idealnie wpasowany w przestrzeń jaką mu przeznaczono między siedemnastowiecznymi organami a łukiem tęczowym i wystaje nieco poza filar łuku. Obiekt nie nosi jednak śladów demontażu i ponownego montażu, co niewątpliwie byłoby widoczne zwłaszcza na wykonanie dwóch bocznych obrazów predelli *in situ* bezpośrednio na deskach konstrukcyjnych. Ponadto zburzenie i rozdział wyposażenia kościoła dominikanów nastąpiły po 1834 r., a zgodnie z opisem w protokole wizytacyjnym ten ołtarz stał w obecnym miejscu w 1798 r.⁷ Przypuszczalnie jezuita, którzy

7. Wypisy z protokołu wizytacyjnego spisane w kościele św. Jana w 1798 r., Wojewódzkie Archiwum Państwowe, K-24, s. 5–12, n 2, (w:) J. Goławska, *Snycerka toruńska w okresie baroku*, TKHS, t. 4, Toruń 1968, s. 217. Autor protokołu wzmiankuje ołtarz Niepoka-

stopniowo od 1596 r. przejmowali kościół św. Jana, który wcześniej był simultaniczny — protestancki i katolicki zarazem — zamówili zbudowanie obecnej nstawy. W 1638 r. zlecieli budowę ołtarza głównego, po 1671 r. — wystawienie ołtarza św. Franciszka Ksawerego stojącego po przeciwległej stronie nawy. Wydaje się prawdopodobne, że będąc m.in. krzewicielami idei Niepokalanego Poczęcia⁸, mogli przedsięwziąć również wymianę średniowiecznego ołtarza Piękną Madonny na nowy, wyrażający myśl immaculistyczną współczesnymi środkami. Mogło to nastąpić już w latach dziewięćdziesiątych XVII w., co sugerowałby motyw słonecznika, licznie występujący w snyderce ołtarza⁹.

Prawdopodobna wydaje się hipoteza, że ołtarz został zbudowany dla rzeźby Piękną Madonny, którą po rozbiórce poprzedniego umieszczono we wnęce nowego retabulum. Z całą pewnością we wnęce opisywanego barokowego ołtarza początkowo znajdowała się rzeźba na zaokrąglonym postumencie (il. 2). Figura stała w lekkim przegięciu trzymając zapewne mniejszą postać ze swej lewej strony, jak można domniemać na podstawie analizy wyglądu tła tylnej ściany wnęki. Było ono srebrzone i laserowane na zielono ze złotą wicią roślinną o motywach kwiatów, m.in. róży i słonecznika oraz trójliści podobnych do oplatających kolumny ołtarza (il. 2, 3, 4.). Ponieważ część tła zasłonięta przez rzeźbę i postument ze względów oszczędnościowych nie została wysrebrzona, powstała forma „cienia” rzeźby daje obecnie pojęcie o jej kształcie. Wokół rzeźby w tle znajdowały się złote gwiazdy¹⁰.

Wymienione motywy dekoracyjne i ich symboliczne znaczenie oraz kontur zarysowany na tylnej ścianie wnęki przez granicę pierwotnego srebrzenia i laserunku, pozwalają przypuszczać, że rzeźba przedstawiała Madonnę z Dzieciątkiem, stojącą być może na podestacie w kształcie kuli ziemskiej. Porównując wymiary „cienia” na ścianie wnęki z wymiarami Piękną Madonny, jak również biorąc pod uwagę, że skrzynia wnęki opiera się na półce wykutej w filarze i zdolna jest unieść znaczny ciężar, można wysunąć hipotezę, że to właśnie wykonana w wapieniu figura Piękną Madonny Toruńskiej znajdowała się pierwotnie w ołtarzu¹¹.

Retabulum posiadało zasuwę. Z ikonograficznego punktu widzenia możliwe byłoby umieszczenie na niej przedstawienia Niepokalaną, np. w popularnym typie „Immaculaty idealnej”¹². Nie znalazłam zapisów źródłowych dotyczących ołtarza, w których można by sprawdzić tę możliwość, fotografia archiwalna z XIX w. jednak ją potwierdza. W górnej kondygnacji retabulum znajdował się owalny obraz przedstawiający Tróję Świętą¹³.

Architektura ołtarza była pomalowana na różowo, z wypukłymi częściami gzymsów oraz ramkami płycin podkreślonymi złoceniami oraz z laserowanymi zielono srebrzonymi ramami obrazów. Ornamenty akantowe były złote z zaznaczonym różem biegiem wici. Kolumny ze złotą wicią kwiatowo-liściastą oraz zieloną (srebrną laserowaną) laurową na różowym tle. Rzeźby świętych miały złoto-zielone szaty. Nie wiadomo jakie było wówczas zwieńczenie ołtarza i czy posiadał już jakieś antependium.

Przypuszczalnie w niedługim czasie (na początku XVIII w.?) wysrebrzono ponownie wnękę, tym razem



3. Wnęka ołtarza po demontażu wyposażenia — kontur rzeźby i postumentu na tle srebrzeń (widoczny fragment zielonego laserunku pierwszego srebrzenia i wtórne srebrzenie z oranżowym laserunkiem). Fot. E. Szmít-Naud

3. Altar niche after the dismantling of the outfitting — contour of the sculpture and entablement against the background of silvering (visible fragment of the green glaze of the first silvering and the second silvering with orange glazing). Photo: E. Szmít-Naud

lanego Poczęcia, dwukondygnacyjny, stojący przy narożnym filarze, przy wyjściu z prezbiterium.

8. J. Kruszelnicka, op. cit., s. 70.

9. Motyw ten pojawia się w snyderce toruńskiej ok. 1690–1700 — wg: J. Goławska, op. cit., s. 168.

10. Informacje uzyskane podczas wykonywania odkrywek.

11. Najprawdopodobniej bez konsoli z Mojżeszem, z którą jest łączona, lecz na innym cokole.

12. *Ikongrafia nowożytną sztuki kościelnej w Polsce*, Akademia Teologii Katolickiej, t. 1, Warszawa 1987, s. 58–91.

13. *Wypisy*, op. cit. Obecność Trójcy Świętej na obrazie górnej kondygnacji tłumaczy późniejsze, zmienione wezwanie ołtarza na Trójcy Świętej.

nanosząc oranżowy laserunek (il. 3, 4). Być może ta zmiana stała się konieczna wskutek zabrudzenia, np. okopcenia oryginalnej dekoracji dymem zapalanych na mniejsze świece. Prawdopodobnie w tym czasie zmieniono dolną część postumentu rzeźby na bardziej rozbudowaną (il. 3 — granica oranżowego laserunku).

Około 1730 r. w ołtarzu dokonano poważniejszych przekształceń. Rzeźba wciąż znajdowała się we wnęce, w którą wmontowano dla niej nowe tło — malowidło na płótnie przedstawiające różowo-zielone paludamentum na złotym (imitującym złote) tle, z dwiema parami aniołków podtrzymujących brzegi kotary o ciemnoniebieskim podbiciu (il. 5). Stojące aniołki trzymają kwiaty symbolicznie związane z postacią Marii — różę i lilię.

Zapewne wówczas wykonano pierwsze przemalowanie ołtarza. Nie demontowano obrazów ani ornamentów zamalowując tło wokół i w prześwitach. Architektura przemalowano na ciemny kolor szarobłękitny z szarozłotymi i białymi smugami marmoryzacji oraz złoceniami na niektórych gzymsach. Złocenia na sncyerce



4. Prawy narożnik wnęki po demontażu wyposażenia i wykonaniu odkrywek — fragmenty wici kwiatowej na laserowanym na zielono tle i utóme srebrzenie z oranżowym laserunkiem. Fot. W. Grzesik

4. Right corner of the niche after dismantling the outfitting and uncovering — fragments of floral tendril against the green glazed background and second silvering. Photo: W. Grzesik

pozostawiono bez zmian, tylko lokalnie pokrywając je jasnozielonym laserunkiem, różę w wici akantowej w zagłębieniach podkreślono jaskrawą czerwienią. Tło w kolumnach przemalowano na kolor jasnoszary, dość grubo, kapitele i bazy na ugrowozielony. Wic laurową ponownie posrebrzono i naniesiono jasnozielone laserunki. Nie przemalowywano karnacji rzeźb. Prawdopodobnie wówczas poprawiono napisy w obrazach przedstawiających święte dziewice. Przepuszczalnie w tym czasie zamontowano antependium z ornamentami regencyjnymi — datowane na podstawie tychże ornamentów na lata dwudzieste–czterdzieste XVIII w. Wydaje się prawdopodobne, że jednocześnie umieszczono w zwieńczeniu glorię z Okiem Opatrzności, choć nie ma na to wystarczających dowodów (il. 5).



5. Rekonstrukcja wyglądu ołtarza ok. roku 1730. E. Szmít-Naud

5. Reconstruction of the appearance of the altar in about 1730, prep. by E. Szmít-Naud

Nie wiadomo ile dziesięcioleci obiekt przetrwał w formie opisanej wyżej do następnego przemalowania, którym pokryto gruntownie cały ołtarz, łącznie z ornamentami bez ich demontowania. Wydaje się prawdopodobne, że nastąpiło to po kasacie zakonu jezuitów w 1773 r. i przejęciu kościoła świętych Janów przez księży diecezjalnych. Użyto farby ciemnobłękitnej, na gzymsach i częściowo na snycerze wykonano farbą imitację złocień, przypominającą czasem awanturynę. Przemalowano także karnacje rzeźb stosując grisaille'owe podmalowanie. Dokument z epoki — protokół wizytacyjny z 1798 r. — nie zawiera informacji o kolorystyce ołtarza. Dowiadujemy się z niego, że ówczesnie we wnętrzu retabulum nie było już rzeźby lecz obraz, który dotąd się w niej znajduje — Matka Boska Niepokalana w ramie ze srebrnymi aplikacjami¹⁴. Umieszczenie obrazu na tylnej ścianie wnęki mogło nastąpić najwcześniej już ok. 1740 r.¹⁵ Nie wiadomo dokładnie z jakich względów usunięto rzeźbę z ołtarza i czy miała to być w założeniu stała zmiana¹⁶. Wydaje się, że nie, gdyż dekoracji tła we wnętrzu, nie przystającej do nowego wyposażenia, na razie nie przemalowano. Zachowano cokół (czy raczej rozbudowany postument z miejscem na ustawianie kwiatów, świec)¹⁷.

Może jednocześnie chodziło o zastąpienie nieczytelnego już w sensie ikonograficznym przedstawienia Niepokalanej nowożytnym, rozpowszechnionym w całej katolickiej Europie typem Immaculaty jako Niewiasty Apokaliptycznej¹⁸. Obraz, którym zastąpiło rzeźbę ma dość skomplikowaną i zagadkową historię. Został przeniesiony do wnęki z innego, bliżej nieokreślonego miejsca.

Kolejnej renowacji dokonano może jeszcze w końcu XVIII w. lub już w XIX w. Objęła swym zasięgiem cały ołtarz i wiązała się z zupełną zmianą kolorystyki na typowo klasycystyczną. Na tło architektoniczne naniesiono warstwę zaprawy i na niej wykonano na białym podmalowaniu popielate przemalowanie pozostawiając białe gzymsy i belkowania. Ze zdemontowanych elementów snycerskich usunięto w bardzo znacznym stopniu zastane warstwy i po zalaniu nową zaprawą posrebrzono i pozłocono, gładkie partie trzonów kolumn oraz tło Oka Opatrzności pozostawiając białe. Wydaje się prawdopodobne, że podczas renowacji ołtarza zostały wykonane przemalowania na płótnach z bocznych ścian i podłusza wnęki mające dziewiętnastowieczny charakter.



6. Fragment archiwalnej fotografii z 1887 r.

6. Fragment of archival photograph from 1887

W ciągu XIX w. w otoczenie Matki Boskiej we wnętrzu wstawiono elementy snycerskie odtąd wciąż się w niej znajdujące (il. 1), a malowidła stanowiące tło zostały dwukrotnie przemalowane na czerwonooranżowo i następnie czerwono, bez zdejmowania obrazu. Czerwone przemalowanie wnęki nastąpiło prawdopodobnie przed ponownym przemalowaniem architektury ołtarza, tym razem na białe. Niewyjaśnioną kwestią pozostaje, jakie zabiegi wykonano wówczas na elementach snycerskich, które choć zdemontowane w celu przemalowania tła architektonicznego nie noszą śladu żadnej interwencji ani uszkodzeń przy demontażu. Można przypuszczać, że prace przy elementach snycerskich trwały jeszcze jakiś czas po ukończeniu popielatego przemalowania i przed zamontowaniem ornamentów akantowych w płycinach z jakichś względów

14. Wypisy, op. cit., tłum.: „W dolnej części retabulum jest obraz Błogosławionej, w którym cztery rogi ramy pokryte są srebrną blachą. W górnej kondygnacji tego ołtarza jest obraz przedstawiający Trójcę Świętą”.

15. Datowanie na podstawie analizy stylistycznej i budowy technicznej obrazu z ramą.

16. J. Kruszelnicka podaje informację, że bernardyni domagali się zwrotu rzeźby Pięknej Madonny, jako swej wcześniejszej własności i że została ukryta przez jezuitów w podziemiach kościoła św. Jana, op. cit., s. 71–72.

17. W przeciwnym razie konieczne byłoby zasłonięcie w inny sposób dolnej części tylnej ściany wnęki (il. 6), a analiza obrazu z ramą i malowidła w tle wskazuje na to, iż obraz wisiał przez pewien czas na nieprzemalowanym tle. Nie wstawiono jeszcze wówczas rocaille'owej ramy, która znajduje się tam obecnie, gdyż ta aranżacja wymagała ujednoczenia tła.

18. J. Kruszelnicka, op. cit., s. 57–58, 71; *Ikonoграфия*, op. cit., s. 84–91.



7. Fragment archiwalnej fotografii z 1917 r.

7. Fragment of archival photograph from 1917

przemalowano tło ponownie — na biało. Wówczas brakowało już kilku ornamentów w predelli i zmieniono ich rozmieszczenie. Przymuszczenie oba przemalowania architektury dzielił krótki okres czasu. Biorąc

pod uwagę panujące tendencje można przypuszczać, że ostatnie mogło nastąpić ok. 1830 r.

Na fotografii z 1887 r. widnieje na zasuwie duża postać Niepokalanej w typie Immaculaty idealnej (il. 6)¹⁹. Najprawdopodobniej jest to przedstawienie, które znajdowało się na zasuwie od początku istnienia ołtarza. Oś pionową ołtarza można by więc interpretować jako wyraz idei posłannictwa i chwały Marii²⁰. Wystrój ołtarza był zgodny z wyżej opisanym — na fotografii architektoniczne tło wydaje się jednolicie białe, kolumny mają jeszcze białe trzony, tło Oka Opatrzności oraz Mariogramu w antependium są również białe²¹. W górnej kondygnacji widać obraz w ramie o kształcie spłaszczonego górną i dołem owalu, na którym widać postać Chrystusa i odgadnąć można symetrycznie do niego ustawioną osobę Boga Ojca. Jest to wzmiankowane wcześniej przedstawienie Trójcy Świętej. Pod cokołami zewnętrznych kolumn retabulum widoczne są nieistniejące obecnie ornamenty.

W wieku XX nastąpiły kolejne przekształcenia. Zmieniono wezwanie ołtarza na „Trójcy Świętej”²². Jeszcze ok. roku 1910 ołtarz wyglądał jak opisano powyżej²³. Przed rokiem 1917, którą to datę nosi następna znana mi fotografia, usunięto z górnej kondygnacji obraz wyobrażający Trójcę Świętą, a wstawiono, dokonując przy tym przeróbek w płycinie, obraz przedstawiający Zwiastowanie (il. 7)²⁴. Był on przykryty na znacznej powierzchni srebrnymi aplikacjami. Przeniesiono go najprawdopodobniej z opisanego w protokole wizytacyjnym z 1798 r. pod numerem 6 ołtarza Zwiastowania Najświętszej Maryi Pannie²⁵. Sam obraz jest datowany na 2 poł. XVII w. lub początek XVII w.²⁶ Zasuwa na wspomnianym zdjęciu jest podciągnięta do góry, widać jej dolną krawędź. Nie wiadomo czy jeszcze jej używano, czy też podczas wprowadzania zmian w górnej kondygnacji została unieruchomiona bądź uszkodzona. Na mienię ołtarza stała przez dłuższy czas figura Piękną Madonny Toruńskiej, co potwierdzają kolejne fotografie i opisy²⁷. Przed lub w 1939 r. uległa uszkodzeniu i po przekazaniu jej do naprawy już nie powróciła do kościoła²⁸. Jej miejsce na mienię zajęła inna figura Niepokalanej²⁹. W 1949 r. Zwiastowanie w górnej kondygnacji nie

19. Fotografia znajduje się w Muzeum Okręgowym w Toruniu, nr katalogowy: il. A.64.

20. W predelli znajduje się adoracja Dzieciątka przez Trzech Króli i czytelnie się staje, iż przy spuszczonej zasuwie Niepokalana na niej przedstawiona wraz z obrazem Trójcy Świętej powyżej tworzyła scenę Wniebowzięcia.

21. W momencie rozpoczęcia konserwacji ich kolor był już brudny, szarougrowy. Kolejne fotografie z XX w. rejestrują stopniowe pociemnienie lakieru i zabrudzenie.

22. B. Schmid–Marienburg, op. cit., s. 5 podaje wezwanie ołtarza w 1911 r.

23. Reprodukacja fotografii z ok. 1910 r. w Muzeum Okręgowym w Toruniu (il. A.1554) oraz pocztówka z identycznym w szczególności ujęciem (przymuszczenie ten sam negatyw) (il. 11083).

24. Pocztówka z datą „4 juli 1917” napisaną przez inwentaryzatora na odwrocie, il. A.2343, Muzeum Okręgowie w Toruniu.

25. Teza oparta na porównaniu widocznego na zdjęciu wyglądu obrazu i opisu. Autor w „nowym” ołtarzu nr 6, posiadającym na razie tylko powyższy obraz (skądś przeniesiony?) opisując go wymienia wszystkie charakterystyczne aplikacje, które znajdują się na Zwiastowaniu widocznym na zdjęciu. *Wypisy z protokołu wizytacyjnego, spisane w kościele św. Jana w 1798 r.*, B. Jakubowska, *Snycerka toruńska w XVII w.*, TKHS, t. III, Toruń 1965, s. 214.

26. A. Guzowska, *Dokumentacja konserwatorska obrazu „Zwiastowanie” w drewnianej obudowie architektonicznej*, ZKMIRP nr inw. 813, UMK Toruń, s.7.

27. M. Orłowicz, *Przewodnik po województwie pomorskim*, Toruń 1924, s. 116; fotografie archiwalne, Muzeum Okręgowie w Toruniu, il. A.2342, il. A.2, il. A.2246.

28. J. Kruszelnicka, op. cit., s. 72.

29. Muzeum Okręgowie w Toruniu, il. A.2, il. A.2246.

posiadało już srebrnych aplikacji, a retabulum pozbawione było zasuwy³⁰.

W późniejszym czasie uszkodzone zostały i oderwane kampanulowe girlandki z antependium, a jego płycina pokryta kremową farbą, ornamenty natomiast, wraz z Mariogramem, pomalowano brązą.

W tej postaci ołtarz pozostawał do roku 1993, czyli do momentu podjęcia ostatniej konserwacji (il. 1).

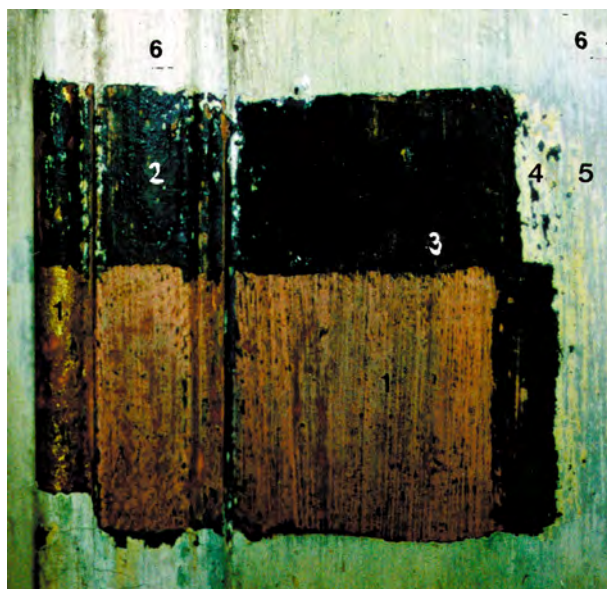
Technika wykonania³¹

Podłoże

Nastawa ołtarza mierzy od mensy do zwieńczenia włącznie 705 cm (855 cm mierząc od posadzki) i 360 cm szerokości w predelli oraz 440 cm w osi poziomej retabulum. Całość przytwierdzona jest do filara i ściany nawy czterema stalowymi hakami. Drewniana architektoniczna konstrukcja ołtarza zbudowana jest z sosnowych desek o grubości od 1,5 do 3,5 cm, opracowanych przy pomocy dłut i struga, połączonych najczęściej na wpust, na jaskółczy ogon (wnęka), ale miejscowo także kutymi gwoździami.

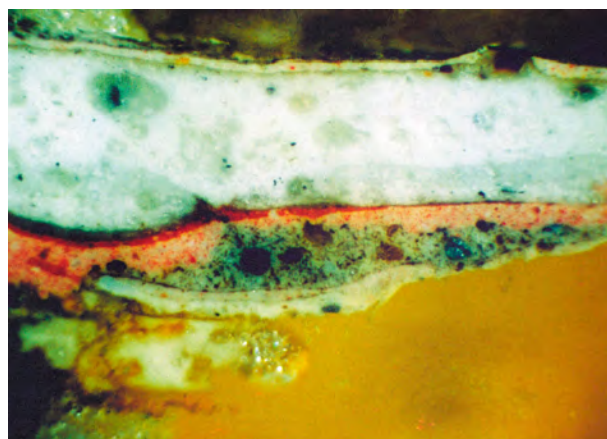
Różowa dekoracja malarska architektury naniesiona została bezpośrednio na przeklejone podłoże, bez zaprawy (il. 8). W górnej kondygnacji użyto farby o nieznacznie intensywniejszej barwie, co było najprawdopodobniej efektem zamierzonym. Farbę o spoiwie olejnym z prawdopodobnym dodatkiem żywicy cechowała średnia rozlewność, na co wskazują utrwalone ślady duktu pędzla. Zawierała ona biel ołowianą $2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$ z dodatkiem kredy $CaCO_3$ (tzw. ceruse), czerwień organiczną i czerwień żelazową Fe_2O_3 w niewielkiej ilości. Gzymsy wyzłocono na wytrawę olejną w kolorze ciemnożółtym, zawierającą jako wypełniacze głównie glejte PbO , kwarc SiO_2 i biel ołowianą. Użyto folii srebrno-złotej, tzw. dwojnika (*Zwischengold*). Ramki obrazów posrebrzono na brunatnej wytrawie olejnej (barwionej ugiem, czerwiecią żelazową i czernią roślinną) i pokryto zielonym laserunkiem. Warstwę malarską i złocenia na architekturze zabezpieczono werniksem olejno-żywicznym.

Do posrebrzenia wnętrza wnęki w opisywanej pierwszej fazie kolorystycznej zastosowano brunatnożółtą wytrawę olejną o nieco innym składzie (prawdopodobnie też zawierającą glejte) i płatki srebra. Następnie tło pokryto zielonym laserunkiem żywicznym, zawierającym zieleń malachitową $CuCO_3 \cdot Cu(OH)_2$ oraz zieleń organiczną strącaną na bieli ołowianej, natomiast „złote” partie wici i gwiazdy opracowano laserunkiem żółtym i obwiedziono brązowym konturem, stosując barwniki organiczne.



8. Odkrywanie polichromii w płycinie pierwszej kondygnacji retabulum: 1 — warstwy pierwotne (złocenie i różowa warstwa malarska); 2-6 — kolejne warstwy chronologiczne (przemalowania i zaprawa wtórna — 4). Fot. E. Szmit-Naud

8. Uncovering polychromy in the first storey of the retabulum. 1 — original layers (gliding and pink painted layer), 2-6 — consecutive chronological layers (repainting and secondary priming — 4). Photo: E. Szmit-Naud



9. Przekrój warstw z kamacji putta w belkowaniu. Od dołu przeklejenie, zaprawa, przeklejenie, pierwotne opracowanie malarskie (2 warstwy), opracowanie wtórne z grisailleowym podmalowaniem (współczesne ciemnoniebieskiemu przemalowaniu struktury ołtarza), zaprawa wtórna i ostatnie przemalowanie, werniks wtórny. Fot. W. Grzesik

9. Cross section of layers from the putti colour in the entablature. From the bottom — glue, priming, glue, original painting (two layers), second painting with grisaille underpainting (contemporary of the dark blue overpainting of the altar structure), secondary priming and final overpainting, secondary varnish. Photo: W. Grzesik

30. Tamże, il. A.2246.

31. Technika wykonania i strukturę poszczególnych opracowań ustalono na drodze obserwacji, odkrywek i przekrojów próbek pobranych z obiektu. Skład chemiczny poszczególnych warstw polichromii, obrazów i dekoracji pozlotniczej zidentyfikowano na dro-

dze standardowych badań laboratoryjnych. Badania i ich interpretację wykonały: Elżbieta Szmit-Naud, Elżbieta Orłowska (badania mikrochemiczne), Elżbieta Basiul (wstępne badania stratygraficzne); spektrografia emisyjna IR: prof. dr hab. Antoni Grodzicki.

Ornamenty i rzeźba

Elementy snycerskie wykonane zostały z drewna lipowego w głębokim reliefie (grubość od 0,5 do 4,0 mm, średnica kolumn od 18,0 do 22,0 cm). Połączono je z architekturą przez zaklinowanie (kolumny), kołkami (mniejsze elementy) lub przy pomocy listew przymocowanych od odwrocia (uszaki). Podłoże po przeklejeniu klejem glutynowym zostało pokryte kilkuwarstwową zaprawą kredowo-klejową; korpusów rzeźb od tyłu nie pokryto zaprawą. Karnacje świętych i putt opracowano na jaśniejszym kremowym podmalowaniu (il. 9) modelując jasnym różem i czerwienią policzki, nosy, dłonie oraz kolana i stopy putt w uszakach. Tęczówki, brzegi powiek, brwi i włosy pomalowano ciepłym, laserunkowym brązem. Używana paleta zawierała biel ołowianą, naturalną czerwień żelazową, ugier i czerń roślinną łączone ze spoiwem olejnym i olejno-żywicznym.



10. Fragment ornamentu akantowego z predelli — jednego z nielicznych posiadających zachowane resztki oryginalnego opracowania pozłotniczo-malarskiego (w trakcie uzupełniania ubytków zaprawy). Fot. E. Szmít-Naud

10. Fragment of the acanthus ornament from the predella — one of the few with extant remnants of the original gilt-painted finish (in the course of a supplementation of the missing priming). Photo: E. Szmít-Naud

Na partie przeznaczone pod złocenia i srebrzenia w cienkiej równej warstwie naniesiono czerwony pulment. Akanty, wici kwietne kolumn, skrzydła aniołków, płaszcze świętych pozłożono na poler złotem płatkowym, pozostawiając odkryty pulment w zagłębieniach żyłkowań akantów, które następnie pokryto różową farbą, identyczną jak na architekturze w ten sposób wydobywając optycznie relief (il. 10) Tłå kolumn pomalowano na białej zaprawie na różowo tą samą farbą. Pozostałe partie, tj. wici laurowe kolumn, suknie świętych, atrybut — taca z owocami granatu — posrebrzono srebrem płatkowym na poler i pokryto zielonym laserunkiem o składzie identycznym jak w laserunku z wnętrzi; owoce granatu pokryto laserunkiem czerwonym, prawdopodobnie kraplakowym.

W odniesieniu do rzeźby umieszczonej we wnętrze ołtarza brak dowodów dotyczących jej wyglądu poza przedstawionymi powyżej. Najprawdopodobniej była to tzw. toruńska Piękna Madonna. Trudno ustalić jak wyglądała jej polichromia w czasie umieszczenia rzeźby w tym ołtarzu³².

Obrazy

Obrazy w predelli przedstawiające Dzieciątko Jezus z Arma Christi oraz święte Magdalenę i Brygidę zostały wykonane bezpośrednio na deskach konstrukcyjnych ołtarza, obraz w zwieńczeniu przedstawiający lilie także został wykonany na podobrazii drewnianym stanowiącym całość z akantowym obramieniem. Pozostałe obrazy, tj. *Pokłon Trzech Króli* z predelli i cztery święte dziewice z pierwszej kondygnacji ołtarza namalowano na płótnie lnianym. Dokładne oględziny płótna pozwoliły ustalić, że do malowania rozpięto je na krosnach pomocniczych, stosując naciąg sznurkami (w jednym z obrazów zachował się fragment sznurka). Przynajmniej dwie święte namalowano na większym, wspólnym kawałku płótna, który następnie przecięto³³. Na przeklejone płótno naniesiono w cienkiej warstwie półpłynną, tłustą, czerwoną zaprawę emulsyjną zawierającą naturalną czerwoną glinę żelazową i grubo mieloną biel ołowianą z domieszką kredy. Warstwa malarska jest olejna i olejno-żywiczna, cienka, nie tuszuje chropowatości zaprawy lub podłoża, kształtowana swobodnie, z widocznym duktem pędzla. W malarskim opracowaniu wykorzystano optyczne oddziaływanie czerwonej zaprawy w cieniach i półtonach pogłębianych laserunkami. Na podstawie badań udało się ustalić paletę malarza, składającą się z bieli ołowianej, żółcieni cynowo-ołowiowej $PbSnO_3$, ugru, czerwieni żelazowej, minii, cynobru, smalty $CoO \cdot nK_2SiO_3$, azurytu $2CuCO_3 \cdot Cu(OH)_2$, ziemi zielonej, czerni roślinnej oraz najprawdopodobniej żółcieni organicznej, lazuru krapowego i ciemnego brązu laserunkowego.

32. Możliwe, iż była jeszcze zgodna z odnotowaną przez kanonika Strzesza w 1671 r. w czasie wizytacji kościoła, choć w związku z wstawieniem figury w nowy ołtarz możliwe było jej przemalowa-

nie. Informacje na temat oryginalnej polichromii i przemalowań tej rzeźby zebrała J. Kruszelnicka, op. cit, s. 10, 11 (przypis 18).

33. Święte Katarzyna i Agnieszka — pejzażowe tło jednego obrazu znajduje kontynuację w drugim.

Obrazy są zapewne dziełem miejscowego warsztatu. Obok interesujących portretowych ujęć i rozmachu charakteryzują je częste błędy proporcji postaci. W tworzeniu obrazów uczestniczył więcej niż jeden malarz, co zdradzają m.in. różnice malarskiego kształtowania formy. Cechy stylistyczne malowideł wskazują na inspiracje malarstwem Bartłomieja Strobla, a pośrednio Hermana Hana³⁴. Uwidacznia się to w portretowym, indywidualnym ujęciu postaci zwłaszcza w *Pokłonie Trzech Króli* (il. 11), kanonie urody Madonny z tegoż obrazu, typie twarzy Dzieciątka Jezus z obrazu z Arma Christi. Typowe jest także upodobanie do przedstawiania deseni szat i manierystyczna paleta z akcentami żywej lokalnej czerwieni (jak u H. Hana).

Obrazy przedstawiające dziewice zostały umocowane w ołtarzu poprzez przybicie nakładanych listew ramek. Wymiar pionowy *Pokłonu Trzech Króli* okazał się za duży (o szerokość gzymsów), obraz więc zagięto u góry i u dołu i w ten sposób przybito. Boki pionowe przysłonięto częściowo ornamentami akantowymi zamontowanymi na wierzchu. Obrazy zawerniksowano już po zamontowaniu w ołtarzu.

Brak informacji na temat techniki wykonania wizerunku Niepokalanej z zasuw. Przepuszczalnie był on namalowany w sposób podobny jak pozostałe obrazy w ołtarzu. Wydaje się, że jako obraz zasuwowy, mógł być wykonany na płótnie przymocowanym do deski.

Warstwy i elementy wtórne

Jak już wspomniano powyżej, kolejne interwencje przyniosły oprócz przemalowań, elementy do dziś związane z ołtarzem. Niektóre z nich w momencie podjęcia prac konserwatorskich były nadal wyeksponowane, np. antependium czy zwieńczenie z Okiem Opatrzności oraz wystrój wnęki wraz z obrazem Matki Boskiej Niepokalanej w srebrnych aplikacjach, inne były niewidoczne — jak płótna z malarską dekoracją wnęki. Niektóre z przemalowań i innych interwencji były szczególnie interesujące z punktu widzenia techniki i zastosowanych środków. Np. wtórne srebrzenia wnęki zostały wykonane srebrem kładzionym na mikstion i pokryte warstwą oranżowego laserunku z niezidentyfikowanego barwnika w spoiwie węglowodanowym, którym jest prawdopodobnie guma owocowa.

Jednym z elementów związanych integralnie z ołtarzem już od ok. 1720–1740 r. jest antependium. Było ono pierwotnie w całości metalizowane na poler na czerwonooranżowym pulmencie. Płycina była posrebrzona, a wałki obramienia pozłoczone. Ornamenty pozłoczone podobnie, matowiąc wewnętrzne partie zdobione kratką regencyjną. Mariogram w kartuszu wykonany był złotem na srebrnym tle i podkreślony ciemnobrązowym konturem. Główna aniołka powyżej była polichromowana olejno. Odslonięcie, wprowa-



11. Fragment obrazu *Pokłon Trzech Króli* — Melchior (po konserwacji). Fot. W. Grzesik

11. Fragment of the painting *The Adoration of the Three Magi* — Melchior (after conservation). Photo: W. Grzesik

zonego w tym samym czasie do wnęki malowanego tła, jest jednym z ciekawszych odkryć dokonanych w trakcie prac konserwatorskich. Płótno jest lniane, grube, pokryte zaprawą jedynie w części nie przysłoniętej przez postument rzeźby. Zaprawa jest rudoczerwona, emulsyjna, dwuwarstwowa. Warstwa malarska olejna zawiera klasyczne pigmenty, w tym błękit organiczny, prawdopodobnie indygo³⁵, opracowana jest w technice wielowarstwowej (il. 12).

Równolegle z antependium i płótnami we wnęce ołtarz uzyskał nową szatę kolorystyczną, zarówno z technicznego jak i estetycznego punktu widzenia spośród kolejnych przemalowań najbardziej interesującą (il. 5). Architekturę pokryto tłustą temperową farbą zawierającą biel ołowianą, indygo ($C_{16}H_{10}N_2O_2$), czerń roślinną i prawdopodobnie ugier oraz brąz żelazowy. Na szaroniebieskim tle wykonano impastowo, swobodnymi pociągnięciami pędzla, trochę niedbale, nieregularnie rozmieszczone żyłki białozłotej marmoryzacji. Lokalnie marmoryzację urozmaicono laserunkiem i półlaserunkiem w kolorze szarobrązowym lub

34. Bartłomiej Strobel osiadł w Toruniu w 1639 r., zmarł w l. sześćdziesiątych.

35. Pigmenty w tym przypadku identyfikowano na drodze analizy wizualnej i podstawowych reakcji chemicznych na przekrojach próbek.



12. Fragmenty malarskiej dekoracji wnęki z lat 1720–1740 stanowiącej tło dla rzeźby — w trakcie usuwania czerwonych przemalowań. Fot. W. Grzesik

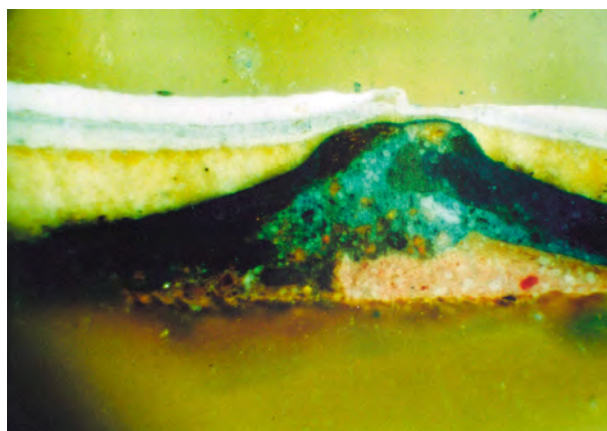
12. Fragments of the painted wall decoration of the niche from 1720–1740, comprising a background for the sculpture — in the course of the removal of red overpainting. Photo: W. Grzesik

brązowym (pigmenty jw.). Na obramienie płyciny w górnej kondygnacji oraz na ćwierćwałek gzymsu pierwszej kondygnacji na wytrawę olejno-żywiczną nałożono złotą folię. Tła trzonów kolumn pokryto szarawą farbą zawierającą głównie biel ołowianą i olej, bazy i kapitele pomalowano w dwóch warstwach farbą o barwie żółtozielonej i następnie żółtej o podobnym spoiwie³⁶. Wić laurową na znacznej powierzchni pokryto białym podkładem z farby identycznej jak na trzonach kolumn, a następnie posrebrzono na nowo i pokryto zielonym laserunkiem zawierającym zieleń miedziową. Identyczny laserunek naniesiono także na małe ornamenty akantowo kwiatowe umieszczone między obrazami przedstawiającymi święte. W innych akantach punktowo naniesiono w zagłębieniach wici czerwoną farbę olejną.

Następne przemalowania ołtarza były olejne (il. 13). Drugie z kolei, z końca XVIII w., ciemnobłękitne, pokrywające cały ołtarz, zawierało błękit pruski i biel ołowianą oraz „złocenia” na ćwierć- i półwałkach

gzymsów — farbę zawierającą goldmetal w spoiwie olejnym. Na ornamenty dodatkowo położono ciemny lakier. Karnacje rzeźb pokryto olejno-żywicznym szarym podmalowaniem, na które nałożono warstwę malarską zawierającą odpowiednio oprócz bieli ołowianej czerwień żelazową, czerni roślinną oraz niezidentyfikowane brąz i żółcień. Malowaną na płótnach dekorację wnęki także przemalowano olejno stosując XIX-wieczną paletę (il. 12 — fragment z kolumną).

Następne, XIX-wieczne przemalowania i naniesione na architekturę na zaprawie kredowo-klejowej zawierały kolejno biel ołowianą oraz biel z czernią (popielate), a ostatnie — inną biel. Wtórna zaprawa założona po przeklejeniu na ornamenty i rzeźby oraz płótna z wnęki była kredowo-klejowa z nieznacznym dodatkiem oleju, w przypadku snycerki gruba, kilkuwarstwowa, zacierająca w znacznym stopniu relief. Na ornamentach akantowych i kolumnach naniesiono na nią miejscowo szarobrązowy pulment bądź ugrowo-oranżowe podmalowanie i wykonano odpowiednio złocenia bądź srebrzenia albo naniesiono goldmetal na mikstion. Płótna we wnęcie przemalowano monochromatycznie olejno czerwonymi farbami zawierającymi m.in. minię. Rzeźby przemalowano także olejno, nadając karnacjom silnie rozbielony chłodny kolor przy jednoczesnym, dosyć groteskowym zaznaczeniu detali ciemnym różem lub czernią (il. 9). Zastosowano podobną paletę do użytej poprzednio z dodatkiem ugru i domieszki smalty³⁷.



13. Przekrój warstw z płyciny cokołu predelli. Od dołu: przeklejenie, warstwy malarskie: różowa (pierwotna), szarobłękitna (przemalowanie 1), ciemnobłękitna (przemalowanie 2), kremowa zaprawa wtórna, warstwa białoszara (przemalowanie 3), biała (przemalowanie 4). Fot. W. Grzesik

13. Cross section of the layers from the panel of the predella socle. From the bottom: glue, painted layers: pink (original), blue-grey (overpainting 1), dark blue (overpainting 2), creamy second priming, white-grey layer (overpainting 3), white (overpainting 4). Photo: W. Grzesik

36. Stwierdzono występowanie bieli ołowianej, żółcieni — prawdopodobnie ołowianej, czerni i brązu.

37. Pigment w XIX i XX w. w malarstwie już nie stosowany, ale niemniej jednak jeszcze produkowany do użytku w technikach malarskich o spoiwach organicznych. J. Hopliński, *Farby i spoiwa malarskie*, Wrocław 1990, s. 164.



14. Obraz Matki Boskiej Niepokalanej przed konserwacją (po zdemontowaniu ramy). Fot. P. Wojewódzki

14. *Painting of the Immaculate Madonna prior to conservation (after the dismantling of the frame). Photo: P. Wojewódzki*

Intrygującym elementem wprowadzonym w ołtarz w końcu XVIII w. jest obraz Matki Bożej Niepokalanej, który zastąpił rzeźbę. Nie przedstawia wysokich walorów artystycznych, a stylistycznie prezentuje duże zapóźnienie, łącząc cechy gotyckie, manierystyczne i barokowe (il. 14). Powstał zapewne na wzór starszego obrazu, nie wcześniej jednak jak na początku XVIII w., co zdradza obecność błękitu pruskiego w oryginalnej warstwie malarskiej³⁸. Bardziej interesujący element stanowi srebrna grawerowana i repusowana koszulka-szata, datowana na lata dziewięćdziesiąte XVII w. sygnowana monogramem Samuela Meindinga³⁹, do której to obraz ten został najwidoczniej namalowany. Pod koszulką widnieje tylko szkic postaci wykonany kredą na czerwonej zaprawie odwzorowujący główne linie fałd sukienki i układ rąk postaci (il. 15). Do ołtarza obraz trafił już z przemalowanym na karminowo tłem i wtórnie oprawiony w regencyjną ramę.

38. Błękit pruski został wynaleziony w 1704 r w Berlinie, ale w 1724 r. opublikowano sposób jego otrzymania. Wyrób tego pigmentu rozpowszechnił się dopiero od poł. XVII w., jednak wg J. Hoplińskiego występuje on w malowidłach od pocz. XVII w., op. cit., s. 165.



15. Obraz Matki Boskiej Niepokalanej przed konserwacją — w trakcie demontażu srebrnych koszulek. Fot. P. Wojewódzki

15. *Painting of the Immaculate Madonna prior to conservation — in the course of dismantling the silver apparel. Photo: P. Wojewódzki*

Stan zachowania obiektu i przyjęte rozwiązania konserwatorskie

Stan zachowania drewnianego podłoża stanowiącego konstrukcję ołtarza przedstawiał się na ogół dość dobrze. Jedyne niewielkie fragmenty konstrukcji były silniej naruszone przez kołatki. Stwierdzono kilka czynnych żerowisk. Większe ubytki drewna zlokalizowane były w gzymsach będąc efektem odłamania czy też wypiłowania — jak w przypadku górnej kondygnacji, gdzie wtórnie wmontowano *Zwiastowanie*. W przypadku ornamentów i rzeźb drewno było zdrowe. Ubytki spowodowane były odłamaniem części ornamentów, wbijaniem gwoździ. Kilku ornamentów w predelli brakowało całkowicie. Wskutek pracy drewna w zmiennych warunkach klimatycznych panujących w kościele, drewniana konstrukcja częściowo się wypaczyła, silniej z prawej strony, nieco wysuniętej

39. Złotnik czynny w środowisku toruńskim w tym czasie. M. Woźniak, *Sztuka złotników toruńskich okresu manieryzmu i baroku*, Warszawa-Poznań-Toruń 1987.

poza filar łuku tęczowego, gdzie ruch powietrza jest silniejszy, co spowodowało „opadanie” belkowania pierwszej kondygnacji i wypaczenie akantów zwieńczenia. Najbardziej widoczne było rozłączenie i odsunięcie się desek skrzyni wnęki oraz rozsunięcie w płaszczyźnie łączenia desek predelli — tych, na których są namalowane święte Magdalena i Brygida.

Wszystkie oryginalnie znajdujące się w ołtarzu obrazy były dobrze zachowane⁴⁰, płótno czasem zdeformowane (*św. Agnieszka*), w obrębie pofalowań lokalnie słaba adhezja zaprawy wraz z warstwą malarską do płótna. Większe deformacje i zniszczenia (ok. 30% ubytków zaprawy i przetarcia warstwy malarskiej) prezentował jedynie *Pokłon Trzech Króli*. Główną przyczyną ich wystąpienia był niewłaściwy montaż i wycieranie powierzchni lica przy sprzątaniu ołtarza. Obrazy, oprócz poprawianych napisów, wtórnego werniksu i czarnych obwódek, nie posiadały przemalowań, a jedynie zachłapania farbami z kolejnych odnowień ołtarza. Były znacznie pociemniałe, na co składało się zarówno zbrunatnienie werniksów, jak i silnie zabrudzona powierzchnia.

Stan zachowania obrazu z wnęki, *Matki Boskiej Niepokalanej* w srebrnych koszulkach, prezentował się odmiennie. Płótno było nieznacznie zdeformowane lecz zdrowe, osłabione w miejscach mocowań koszulek. Przeklejenie i zaprawa, które straciły swą elastyczność silnie spękały nie mogąc się przeciwstawić silnym naprężeniom powstającym w grubych warstwach ostatnich czerwonych przemalowań. Warstwa malarska jest w związku z tym również spękana, poza tym przetarta w partii karnacji, zniszczona w ok. 40%. Werniks oryginalny był zachowany szczątkowo i pociemniały.

Oslabienie oryginalnego przeklejenia i destrukcyjny wpływ przemalowań jest jeszcze wyraźniej widoczny w przypadku malowanej na płótnie dekoracji wnęki. Cała powierzchnia przemalowana jest pokryta głębokimi spękaniem, w które zostało miejscowo wciągnięte płótno, a łuski warstwy malarskiej wraz z zaprawą są wręcz „zrywane” z powierzchni podobrazia przez silnie związaną z oryginałem i pierwszym przemalowaniem emulsyjną zaprawę i czerwone przemalowania. Ubytki łącznie, na wszystkich częściach malowidła, sięgają do 40%.

Srebrne aplikacje obrazu *Niepokalanej* i ramy były silnie zabrudzone i pokryte produktami korozji, silniej od strony odwrocia, gdzie kondensacja wilgoci stymulowała procesy korozyjne. W pierwotnie polichromowanych częściach sukienki (stopy i dłonie) wytworzyły się zielone naloty chlorku miedzi. Partie złożone były poprzecierane na wypukłościach. Zniszczenia — łącznie z ubytkami, pęknięciami spowodowanymi montażem i demontażem związanymi z czyszczeniem, doty-

czyły ok. 5% powierzchni. W przypadku aplikacji ramy korozja była silniejsza, warstwowa, a ubytki stanowiły ok. 10–15%.

Ocena stanu zachowania polichromii ołtarza oraz dekoracji pozłotniczej i malarskiej ornamentów i rzeźb była znacznie trudniejsza i początkowo, na podstawie odkrywek oszacowano go zbyt optymistycznie, co okazało się już w trakcie prowadzenia prac konserwatorskich. Przeanalizowano stan wszystkich warstw, by uzyskać obiektywne dane przy wyborze ostatecznej wersji historycznej i kolorystycznej oraz rozwiązań konserwatorskich — w tym estetycznych — z nią związanych. Stan poszczególnych warstw chronologicznych prześledzono od nam najbliższych wykonując szereg odkrywek. Obie ostatnie warstwy przemalowań (biała i popielatobiała) oprócz tego, że były silnie zabrudzone, spoiste i bardzo twarde, były głęboko spękane, zwłaszcza w bardziej wystających częściach — na gzymsach predelli i belkowaniach. Stan zachowania dekoracji elementów snycerskich odzwierciedlił wady zastosowanej techniki. Wtórna zaprawa naniesiona na ornamenty, choć zachowana w ok. 95%, była twarda i krucha, silnie spękana, prawdopodobnie wskutek nadmiernego przeklejenia i pracy podłoża w zmiennych warunkach klimatycznych kościoła. W partiach gdzie pokrywała pozostałości warstw oryginalnych, odpajała się, a w krakelurach skumulowały się zabrudzenia. Lakier na trzonach kolumn całkowicie zbrunatniał (il. 1). Złocenia w ornamentach predelli i na bazach kolumn — tj. w zasięgu sprzątających — były silnie poprzecierane do pulmentu, a nawet do zaprawy (il. 1 — cokoły predelli). Partie srebrzone były silniej spękane od złocen, przypuszczalnie wskutek zbyt dużego przeklejenia pulmentu — na sukniach świętych złuszczone wraz z nim, wszędzie całkowicie szerniały (il. 16). Partie akantów złożone goldmetalem na mikstion były zbrunatniałe, o powierzchni odwzorowującej spękania warstw spodnich i ponadto posiadającej drobną siatkę spękań oraz złuszczenia i wklejony brud — wskutek wadliwego położenia folii (zatopienia jej w mikstionie). Warstwa polichromii rzeźb, pokryta wyraźną siatką spękań, była bardzo zabrudzona.

Leżące pod spodem przemalowanie granatowe było bardzo silnie związane z poprzednim, pierwszym, szaroniebieskim, niewątpliwie wskutek dobrej przyczepności warstwy olejnej do chudszej temperowej i często dobrego związania z laserunkami poprzedniej warstwy. Odwzorowywało ono siatkę spękań warstw je pokrywających, zalewało stare otwory po kołatkach i inne uszkodzenia podłoża. Na elementach snycerskich zachowane było wszędzie tam, gdzie pozostały warstwy wcześniejsze. Współczesna temu przemalowaniu polichromia karnacji rzeźb zachowana była fragmen-

40. Obraz przedstawiający Zwiastowanie, który trafił do ołtarza dopiero w XX w., był obiektem pracy dyplomowej Anny Guzowskiej pod kier. prof. dr Marii Roznerskiej i mgr Jolanty Korcz w Zakładzie Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej

w Toruniu. Zniszczenia, którym uległ były głównie spowodowane zmianami montażu obrazu a także zamocowaniem i — zapewne podczas wojny — oderwaniem srebrnych koszulek, które przesłaniały znaczną część lica.

tarycznie na twarzach świętych, w większym stopniu na puttach. Miała liczne ubytki odsłaniające grisaille'owe podmalowanie sprawiające wrażenie pociemniałego.

Pierwsze, szaroniebieskie przemalowanie struktury ołtarza oprócz silnego zespolenia z warstwą oryginalną jak i z kolejnym przemalowaniem, charakteryzowała kruchość i spękania odwzorowujące spękania z warstw kolejnych. Złocenia wraz z wytrawą były szczególnie kruche, a całość — przemalowanie i złocenie — zachowana na ok. 80% powierzchni. Przemalowanie na kolumnach (szarawobiałe i ugrowe) mocno przylegające do warstw oryginalnych było zachowane w ok. 40% swego pierwotnego zasięgu. Wtórne srebrzenie wici laurowych i laserunek na nim były zachowane szczątkowo. W antependium warstwy oryginalne złocień i srebrzenia (z tego samego czasu co powyższe przemalowanie) zachowały się szczątkowo na ornamentach, natomiast lepiej na wałkach i płycinie. Srebro pokrywające całą jej powierzchnię było nieznacznie skorodowane, natomiast dobrze związane z leżącym na nim przemalowaniem. Złoczone wałki obramienia były na grzbietach przetarte do zaprawy.

Wtórne srebrzenia we wnęce, wraz z oranżowym laserunkiem, były niejednorodnie zniszczone. Na ścianie po prawej stronie zachowały się dość dobrze (il. 3, 4), natomiast na podłuczcu na całej powierzchni były spękane i zluszczone, a na lewej i tylnej ścianie srebro ponadto silnie skorodowane. Zmiany te stymulowało częściowe przyklejenie do ścian wnęki późniejszej dekoracji malarskiej na płótnach.

Oryginalna polichromia struktury ołtarza, poza ubytkami, pokrywała znaczną powierzchnię, lecz zaszły w niej pewne zmiany. Różowa warstwa malarska stała się mniej kryjąca wskutek powstania mydeł ołwowych i częściowo odbarwiona z powodu płowienia zastosowanej czerwieni organicznej — przybrała odcień brązowy. Mniej zmieniona była w górnej kondygnacji. Zbrunatniały werniks był dość silnie związany z warstwą malarską i z przemalowaniem. Na zastygniętych fragmentach podłoża warstwa miała bardzo osłabioną adhezję i kruszyła się, bardzo dobrze natomiast zachowała się na fragmentach zasłoniętych ornamentami — dzięki temu, że nie demontowano ich do pierwszych przemalowań. Złocenia na architekturze zachowały się w ok. 50%. Stan złocień i srebrzeń oraz polichromii na ornamentach i rzeźbach przedstawiał się znacznie gorzej, gdyż te elementy zostały podczas ostatnich prac renowacyjnych celowo ogołoczone z wszystkich (oryginalnych i wtórnych) zachowanych warstw, najprawdopodobniej po zanurzeniu w wodzie, jak na to wskazywały ślady. Zachowały się jedynie szczątki w zagłębieniach lub partiach, gdzie usuwanie ich było kłopotliwe oraz w nieco większym stopniu na karnacjach putt z uszaków. Ocalałe resztki były w wystarczająco dobrym stanie, by dać pojęcie o tym, jak te partie zostały opracowane. Złocenia nieco przetarte,



16. Fragment uszaka po wstępnym oczyszczeniu. Wtórne opracowanie pozłotnicze i malarskie (z XIX w.), odkrywka z fragmentem oryginalnego złocenia i ciemnobłękitnym przemalowaniem. Fot. E. Szmit-Naud

16. Fragment of the link after initial cleansing. Second gilt and painted layer (nineteenth century), uncovered fragment of original gilding and dark blue overpainting. Photo: E. Szmit-Naud

srebro w wici laurowej kolumn częściowo skorodowane, z zachowanym lokalnie zielonym laserunkiem. Oryginalne srebrzenia wnęki częściowo skorodowały — najbardziej tam, gdzie korozji uległo srebrzenie wtórne.

Po zapoznaniu się ze stanem zachowania poszczególnych wersji wystroju ołtarza i analizie ich walorów estetycznych, artystycznych i historycznych, podjęto kwestię ostatecznego wyboru typu dekoracji, który przywrócono w trakcie dalszych prac konserwatorskich i restauratorskich. Ostatnie renowacje nie budziły wątpliwości co do niskich walorów estetycznych. W przypadku ciemnobłękitnego przemalowania, z czasów wprowadzenia w ołtarz obrazu Niepokalanej, dodatkowo niedbałe wykonanie — zamalowanie ornamentów i rzeźb, prócz karnacji, tą samą niebieską farbą na ubytkach — dyskwalifikowało możliwość przywrócenia tej wersji.

Zachowanie warstw z ostatniej renowacji budziło sprzeciw głównie z powodu złego stanu technicznego i jakości opracowania pozłotniczego, zniekształcającego i oszpecającego partie snycerskie, zwłaszcza orna-

menty, których relief prezentuje wysoką jakość wykonania. Pierwsze przemaalowanie szaroniebieskie i zsynchronizowane z nim warstwy wtórne na kolumnach oraz wiciach laurowych uszaków, wykazywały pośród wtórnych polichromii najwyższą klasę. Jednak fakt, że do przywrócenia tej wersji konieczna byłaby, mimo wszystko, rekonstrukcja złocień i srebrzeń oraz pierwotnej polichromii snycerki oraz biorąc pod uwagę problem techniczny — niemożliwość rozwarstwienia obu błękitnych przemaalowań bez strat, wszystkimi przetestowanymi metodami — zrezygnowano z tego rozwiązania.

W tej sytuacji za słuszną uznano decyzję usunięcia wszystkich wtórnych nawarstwień ze snycerki oraz architektury i restauracji zachowanej oryginalnej polichromii oraz rekonstrukcji niezachowanego oryginalnego opracowania pozłotniczego. Powrót do pierwotnej wersji kolorystycznej nie oznaczał odtworzenia historycznie oryginalnego wystroju całego ołtarza. Uniemożliwiały to opisane wcześniej wprowadzone w ciąg dziejów zmiany wyposażenia. Przyjęte rozwiązanie wymagało więc nowej aranżacji wnętrza z głównym przedstawieniem — obrazem, a nie jak pierwotnie rzeźbą Niepokalanej.

Przebieg prac konserwatorskich i przyjęte rozwiązania aranżacyjne

Architektoniczna konstrukcja ołtarza

Po zdemontowaniu elementów snycerskich i obrazów przystąpiono do prac przy konstrukcji ołtarza. Przeprowadzono dezynsekcję i dezynfekcję poprzez pędzlowanie odwrocia preparatem Xylophene i lokalnie metodą iniekcji. W skrzynkach cokołów dodatkowo umieszczono pastylki paradwuchlorobenzenu.

Po wykonaniu szeregu prób przystąpiono do usuwania przemaalowań, co z powodu opisanej wyżej ich budowy i stanu zachowania było zabiegiem skompli-



17. Fragment cokołu w predelli po konserwacji. Punktowania tła, rekonstrukcja złocenia wałka i zrekonstruowany (w całości) ornament akantowy. Fot. W. Grzesik

17. Fragment of the predella socle after conservation. Marking of the background, reconstruction of the gilding of the roller and the reconstructed (totally) acanthus. Photo: W. Grzesik

kowanym i bardzo czasochłonnym, prowadzonym kilkietapowo i warstwowo. Najpierw chemicznie spulchniono górne warstwy ostatnich przemaalowań łącznie z zaprawą i usuwano je mechanicznie. Następnie silnie zespolone warstwy błękitne usuwano wyłącznie mechanicznie, skalpelem, z powodu większej wrażliwości na rozpuszczalniki oraz temperaturę (w przypadku metody termicznej) warstwy polichromii oryginalnej niż obu błękitnych przemaalowań. Pozostałości pierwszego, szarobłękitnego, temperowego przemaalowania usuwano mieszaniną rozpuszczalników⁴¹ oraz mechanicznie — z zagłębień faktury. Zbrunatniały werniks usunięto również chemicznie. Przeprowadzono impregnację podłoża od odwrocia, nanosząc kilkakrotnie roztwór Paraloidu B-72 w toluenie i ksylenie. W partii bardziej osłabione wprowadzono impregnat metodą iniekcji.

Wykorzystano sezonowe podwyższenie wilgotności względnej w kościele do przeprowadzenia zabiegu wyprostowania i sklejenia desek skrzyni wnętrza i desek w predelli, stanowiących jednocześnie podłoże obrazów. Przeprowadzony zabieg pozwolił na znaczne zniwelowanie różnicy poziomów na styku desek w obrazach i zmniejszenie szczeliny. W celu utrzymania osiągniętego efektu — przymocowano od odwrocia wkrętami ocynkowane, wygięte łukowato blachy stalowe dociskające deski na krawędzi styku. Uzupełniono brakujące fragmenty gzymsów doklejając wyprofilowane w drewnie kawałki kitem Araldite. Mniejsze ubytki podłoża uzupełniono tymże kitem. Nie wyrównywano autorskich niedokładności obróbki powierzchni drewna pokrytych warstwą malarską.

Powierzchnię architektury pokryto warstwą akrylowego werniksu retuszarskiego. Punktowania polichromii wykonano farbami akrylowymi z dodatkiem medium akrylowego błyszczącego, kreską, zgodnie z widocznym w warstwie malarskiej duktem pędzla (il. 17). Ubytki w zachowanych złoceniach na wałkach wypunktowano złotem w proszku z PAW, partie niezachowane zrekonstruowano, po wyrównaniu powierzchni barwionym kitem wiedeńskim, złotem płatkowym na mikstion. Po wysezonowaniu punktowań zaizolowano całą powierzchnię warstwy malarskiej oraz punktowania złocień — werniksem końcowym akrylowym.

Elementy snycerskie konstrukcji ołtarzowej i rzeźby

Po podjęciu decyzji o usuwaniu warstw wtórnych, usunięto wierzchnie warstwy stosując kompresy zwilżone wodą lub słabym roztworem kwasu octowego i stopniowo ścieniając skalpelem. Usunięto gipsowe uzupełnienia ubytków i rekonstrukcje akantów. Pozostałe przemaalowania olejne usunięto warstwowo, chemicznie i mechanicznie, stosując rozpuszczalniki osadzone w żelach („Dynamit” i „Scansol”). Wierzchnie

41. Dzięki badaniom składu warstwy możliwe było właściwe dobranie rozpuszczalników organicznych. Rozpuszczanie następowało m.in. poprzez częściową hydrolizę białkowego składnika spoiwa.

przemalowania i wtórną zaprawę z płyciny i obramienia antependium usunięto mechanicznie, zmniejszając termicznie warstwy w strumieniu ciepłego powietrza z leistera, a przemalownie ciemnobłękitne przy użyciu środków wymienionych powyżej. Z ornamentów antependium brzę usunięto „Scansolem”, a leżące pod spodem wtórne złocenia, srebrzenia i zaprawę kompresami oraz mechanicznie. Pozbawione wtórnych nawarstwień elementy snycerskie nasączono Antoxem B. Założono izolację, a w przypadku osłabionego fragmentu ramy zaizolowano drewno listew Paraloidem B-72. Sklejono popękane i rozklejone ornamenty klejem epoksydowym z elastycznym utwardzaczem PAC 100 i mączką drzewną (dodaną w celu osłabienia silnej spoiny). Niewielkie i duże ubytki — całe fragmenty ornamentów — uzupełniono kitem Araldite. Brakujące ornamenty z cokołów predelli i z antependium zrekonstruowano w drewnie.

Odspajające się fragmenty oryginalnej zaprawy skonsolidowano klejem króliczym. Ubytki zaprawy wypełniono, a jej rekonstrukcje wykonano na ornamentach zaprawą kredowo-klejową, i lokalnie kitem emulsyjnym tzw. wiedeńskim. Partie przeznaczone pod złocenia i srebrzenia pokryto czerwonym pulmentem i odpowiednio pozłociono na poler złotem płatkowym „antycznym” (23 karaty) oraz częściowo złotem białym (wici w uszakach, gloria ze zwieńczenia) oraz srebrem w proszku. Listwy ram obrazów zgodnie z pierwotną techniką wykonania pokryto folią na mikstion. Partie srebrzone zaizolowano roztworem Paraloidu B-48 N. Wykonano rekonstrukcje barwnych laserunków na srebrzeniach farbami akrylowymi Glass (Talens), różnicując nasycenie poszczególnych fragmentów. Różową warstwę malarską kolumn wypunktowano i zrekonstruowano farbami akrylowymi, a polichromię rzeźb farbami akrylowymi i akwarelowymi. W przypadku rekonstrukcji żyłkowania wici w akantach użyto farb temperowych. Uzupełnienia zawerniksowano werniksem akrylowym.

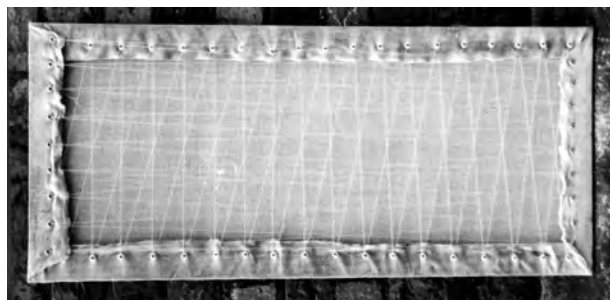
Obrazy

Po demontażu obrazów na płótnie oczyszczono je z zabrudzeń powierzchniowych, jednocześnie przeprowadzając prostowanie. Werniksy usunięto mieszaniną rozpuszczalników, w partiach wykazujących szczególną wrażliwość spodni werniks jedynie ścieniono. Zdecydowano się nie usuwać przemalowań z napisów (imion świętych), tzn. pozostawiono poprawione w XVIII w. napisy. Po drobnych reperacjach podłoża, ubytki zaprawy uzupełniono kitem wiedeńskim, w razie potrzeby zastosowano bardziej elastyczny kit na bazie dyspersji akrylowej. Skonsolidowano warstwy obrazów przy użyciu spoiwa Beva 371 (zależnie od konieczności przed lub po usunięciu werniksu). Obra-

zy zdublowano kontaktowo przy użyciu tego samego spoiwa stosując przekładkę z bibułki poliestrowej. Lica pokryto werniksem retuszującym z damary z antyutleniającym Tinuvin 292. Punktowano farbami żywicznymi Restauro (Maimeri) lub suchymi pigmentami mieszanymi z Paraloidem B-72. Zastosowano werniks końcowy akrylowy.

Zagadnieniem wymagającym szczególnej uwagi był ponowny montaż obrazów w ołtarzu. Przestrzenie przeznaczone na obrazy są za płytke, by móc je zamocować na zwykłych krosnach. Odrzucono jednak metody montażu unieruchamiające płótno, tj. przybicie — jak to miało miejsce pierwotnie — czy dublaż na sztywne podłoże. W przypadku obrazów przedstawiających święte dziewice, płótna zostały zamocowane na bardzo płaskich drewnianych krosnach z zastosowaniem naciągu żyłką nylonową przez „sznurowanie” (il. 18). Obraz *Pokłon Trzech Króli* z predelli naciągnięto podobnie stosując jeszcze cieńsze krosna wykonane z duraluminium⁴².

Przy konserwacji obrazów na drewnie zastosowano odpowiednio do podłoża identyczne środki jak przy pracach na drewnianej konstrukcji, do konserwacji



18. Obraz z pierwszej kondygnacji retabulum po konserwacji — odwrócić, sposób naciągu. Fot. E. Szmít-Naud

18. Painting from the first storey of the retabulum after conservation — reverse, manner of stretching. Photo: E. Szmít-Naud

i restauracji warstwy malarskiej stosując rozpuszczalniki, kity, werniksy identyczne jak do obrazów na płótnie, punktowania wykonując farbami akrylowymi z żywicznym wykończeniem (Restauro — Maimeri).

Główne przedstawienie w ołtarzu — wnęka retabulum i jej wyposażenie

Konserwacja i restauracja centralnej części retabulum stanowiła odrębne zagadnienie estetyczne i aranżacyjne. Powrót do pierwotnej koncepcji wystroju był niemożliwy. Postanowiono zachować zastane wyposażenie, tj. obraz w otoczeniu zgromadzonych wokół niego snycerskich dekoracji — ramy, fragmentów ornamentalnych, putt (il. 1). Obraz poddano standardowym zabiegom konserwatorskim i restauratorskim, usu-

42. Materiał ten został wybrany z powodu konieczności zapewnienia konstrukcji odpowiedniej sztywności i po przeanalizowaniu aktualnych możliwości rynkowych.



19. Ołtarz Matki Boskiej Niepokalanej po konserwacji, w 1996 r.
Fot. W. Grzesik

19. Altar of the Immaculate Madonna after conservation in 1996.
Photo: W. Grzesik

wając czerwone i karminowe przemalowania; zabiegi przeprowadzono jak w opisanym powyżej przypadku pozostałych obrazów na płótnie. Koszulki poddano konserwacji zachowawczej — usunięto produkty korozji, wyprostowano je i zabezpieczono Paraloidem B-48N. Obraz naciągnięto na nowe owalne podłoże drewniane. Dokonano selekcji elementów dekoracyjnych wokół obrazu, gdyż nagromadzenie ich i montaż były dość przypadkowe. W XIX w. tworząc tę eklektyczną dekorację połączono ze sobą w sposób prowi-

zoryczny elementy różnorodne i różnorakiego pochodzenia, by wypełnić przestrzeń wokół obrazu, prezentującego się dość sztucznie na poprzedniej malarskiej dekoracji, a zbyt małego, by mógł być we wnęce eksponowany samodzielnie na jednolitym tle. Obecnie, aranżując wygląd otoczenia obrazu wykluczono część elementów dekoracyjnych, m.in. gołębicę jako element nie związany ikonograficznie z przedstawieniem Niepokalanej, oraz wykonano zwieńczenie ramy z wykorzystaniem jednego z rocaille'owych ornamentów (il. 19)⁴³.

Komisyjnie postanowiono nie eksponować dekoracji tła stworzonych dla rzeźby. Konserwację srebrzeń z dwu pierwszych chronologicznie faz potraktowano więc w sposób zachowawczy, oczyszczając jedynie powierzchnie z zabrudzeń i zabezpieczając odkrywkę werniksem. Kolejna dekoracja — paludamentum z aniołkami ujęte w obudowę architektoniczną malowane na płótnie, zostały dotąd poddane częściowym zabiegom konserwatorskim w Zakładzie Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej UMK w Toruniu (il. 12)⁴⁴. Płótna te, stanowiące również jak poprzednie dekoracje tło dla postumentu z rzeźbą, decyzją komisji nie powróciły do ołtarza. Zaistniała w tej sytuacji konieczność stworzenia dla obrazu nowego tła wraz ze snycerską dekoracją, harmonizującego także kolorystycznie z wystrojem całego ołtarza. Zastosowano ostatecznie ciemnozieloną tkaninę aksamitną rozpiętą na ścianach wnęki. Ten sposób wykonania tła ma dodatkową zaletę, gdyż pozwala w przyszłości na łatwy jego demontaż, czy to przy konieczności wymiany tkaniny, czy też zastąpienia jej tłem innego rodzaju. Malarska XVIII-wieczna dekoracja wnęki retabulum jest dziełem o dobrym poziomie artystycznym, oryginalnym, rzadko obecnie spotykanym i zasługującym po konserwacji i restauracji⁴⁵, na eksponowanie we właściwym sobie kontekście, jako ołtarzowe tło dla figury Niepokalanej.

Istnieje kopia zaginionej rzeźby Piękną Madonny Toruńskiej, która w chwili obecnej zmienia swoje miejsce ekspozycji wskutek szeroko zakrojonych prac konserwatorskich i aranżacyjnych w kościele świętych Janów, związanych z przystosowaniem go do nowych funkcji jako katedry. Może warto, by rzeźbiarskie przedstawienie Niepokalanie Poczętej — właśnie kopia Piękną Madonny lub ewentualnie inna rzeźba Niepokalanej — znalazło się ponownie w ołtarzu? Może przedstawiony tu zapis przeobrażeń ołtarza nie jest ostateczny?

43. Poprzednio ramę zamykały zdrutowane ze sobą rocaille a postać gołębicę maskowała łączenie.

44. W ramach zajęć studenckich przeprowadzono konsolidację i kontynuowane jest usuwanie przemalowań.

45. Stan zachowania pozwala na pełne przywrócenie walorów ekspozycyjnych tej malarskiej dekoracji.

The History and Conservation of the Altar of the Immaculate Conception of the Our Lady in the Cathedral of St. John the Baptist and St. John the Apostle in Toruń

The conservation of the altar of the Immaculate Conception of Our Lady in the cathedral of St. John the Baptist and St. John the Apostle in Toruń was conducted in 1993–1996.

Up to the time of the last conservation, the prime source of knowledge about the altar in question was only external observation of its current state and available archival data. Research conducted in the course of conservation made possible a more precise dating of the altar and the recreation of its fate together with the alterations of arrangement and colour, to which it gradually succumbed. One of the most intriguing discoveries, which at the same time poses a certain problem from the viewpoint of the cohesion of the conservation programme, was the finding that originally the main altar depiction was not the painting of the Immaculate

Madonna, as is the case today, but most probably a Gothic sculpture of the Beautiful Madonna of Toruń, initially shown against a silver-plated glazed backdrop of a niche, and subsequently against the background of an interesting painted decoration, both extant.

The work performed in 1993–1996 entailed complete conservation of the altar, which restored the original colour version of the architecture and the gilding of the carving (the latter was to a considerable extent reconstructed). At the same time, the existing outfitting of the niche, installed into the altar during the second half of the eighteenth century and the nineteenth century — the painting of the Immaculate Madonna in an oval frame and ornamental carved decorations filling the available space — was left untouched.