

GOTYCKA PIETA SZREŃSKA.
STYL. HISTORIA.
PROBLEMY KONSERWACJI DZIEŁA

DAMIAN LIZUN



Stan Piety Szreńskiej po konserwacji w 2002 r., fot. Damian Lizun.



Widok rzeźby usytuowanej w ściennej wnęcie, fot. Damian Lizun.

Szezeńsk (woj. Mazowieckie) to niewielka miejscowość leżąca mniej więcej w połowie drogi pomiędzy Mławą a Sierpcem. Znajdujący się tu późnogotycki kościół parafialny skrywa we wnętrzu północnej ściany niezwykle cenną gotycką rzeźbę – *Piętę Szezeńską*. Zebrane w trakcie ostatnich prac konserwatorskich (w 2002 roku) przy niniejszym obiekcie interesujące materiały dokumentacyjne pozwoliły na poszerzenie dotychczasowej, dość skromnej wiedzy na jego temat. Niezwykle cenna okazała się tu pomoc księdza kan. B. Gwiazdy, (dyrektora Muzeum Diecezjalnego w Płocku), który udostępniając materiały dokumentacyjne z lat 60. XX wieku¹, zainicjował poważniejsze zainteresowanie się tym obiektem. Zaprezentowane wyniki badań swą skalą i zasięgiem nie zmierzają do jednoznacznego wyjaśnienia kwestii dotyczących proveniencji Piety. Postanowiono w niniejszym artykule jedynie zebrać w jedną całość wszystkie aktualnie dostępne informacje. W jej historii rzeźbę poddano zabiegom dwóch renowacji oraz trzech profesjonalnych konserwacji. Przybliżony czas wykonania zabiegów renowacyjnych jest trudny do ustalenia. Pierwsze zabiegi konserwatorskie zostały przeprowadzone w 1961 roku, kolejne w 1983, ostatnie zaś miały miejsce w 2002 roku (ich wykonawcą był autor artykułu).

Stan badań nad „Pietą Szezeńską”

Według dostępnych informacji dzieło to nie skupiało na sobie większej uwagi historyków sztuki. Jest to osobliwy fakt, bowiem rzeźba ta, jako jedna z wielu podobnych przedstawień, reprezentuje dziś

gotycką sztukę Mazowsza. Wzmianki o niej pojawiały się sporadycznie przy okazji omawiania innych mazowieckich gotyckich Piet. Zainteresowanie rzeźbą zainicjował Tadeusz Dobrzeński² w związku z Wystawą Jubileuszową organizowaną w 1962 roku przez Muzeum Narodowe w Warszawie³. *Pieta Szezeńska*, choć przywieziona wówczas do Warszawy, nie uczestniczyła w wystawie z uwagi na wyjątkowo zły stan zachowania. Dobrzeński swoje opinie na jej temat formułował w kontekście *Piety Drobińskiej* (tzw. drugiej), której, z uwagi na wysokie walory artystyczne, przypisuje się pierwszeństwo wśród gotyckich rzeźb mazowieckich. Wywody poczynione przez Dobrzeńskiego, choć krótkie, są bardzo cenne, gdyż precyzują czas powstania oraz wskazują pierwowzór *Piety Szezeńskiej*. Innym opracowaniem dotyczącym omawianej rzeźby jest anonimowa dokumentacja prac konserwatorskich przeprowadzonych w czasie pobytu dzieła w pracowni konserwacji Muzeum Narodowego w Warszawie⁴. Scharakteryzowano w niej stan zachowania, zebrano wyniki badań odkrywkowo-sondazowych i laboratoryjnych oraz opisano przebieg prac, ilustrując całość czarno-białymi fotografiami oraz rysunkami. Szkieletowy opis stanu zachowania rzeźby z tego okresu wykonała także A. Romanowiczowa w artykule *Z zagadnień konserwacji sztuki gotyckiej Mazowsza*⁵. O *Piecie Szezeńskiej* kilkakrotnie wzmiankuje również H. Węgner w rozprawie magisterskiej⁶ z 1970 roku dotyczącej *Piety Drobińskiej*, nie wykraczając jednak poza wcześniejsze ustalenia Dobrzeńskiego. Ostatnim opracowaniem dotyczącym *Piety* jest dokumentacja konserwatorska prac przeprowadzonych w 1983 roku przez Zenona Lizuna⁷. Zawiera ona wiadomości dotyczące stanu zachowania, techniki wykonania i przebiegu prac.

Badania samej *Piety Szezeńskiej* utrudniały obszerne zniszczenia oraz wielokrotne przemalowania skrywające pierwotną polichromię. Do czasu prac konserwatorskich podjętych w 1983 roku obniżały one klasę artystyczną zabytku. Ich całkowite usunięcie ujawniło pierwotną warstwę malarską i pozwoliło na weryfikację wcześniejszych wniosków dotyczących techniki i technologii wykonania dzieła.

Geneza i układ kompozycyjny przedstawienia Piety

Złożoność ideowa i formalna *Piety* znalazła jasny wyraz w sprzecznych poglądach na temat genezy przedstawienia. Poglądy te, wyczerpująco opracowane przez L. Kalinowskiego, można sformułować do trzech punktów⁸. Pierwszy wyprowadza Pięć z źródeł literackich, drugi podkreśla związek z narracyjną sceną Opłakiwania, trzeci tymczasem uznaje Pięć za przedstawienie powstałe w wyniku przekształcenia wyobrażenia Marii siedzącej z Dzieciątkiem. Pogląd trzeci, którego autorem jest Erwin Panovsky zyskał wśród badaczy największe uznanie i popularność. Zwolennikiem tej teorii jest także L. Kalinowski. Dotychczas omówionym teoriom przeciwstawia się T. Dobrzeński⁹. Swoje badania nad genezą tego tematu przeprowadził w oparciu o średniowieczne pisma teologiczne. Jego zdaniem teksty te poświadczają istnienie już w średniowieczu przekonania, że Maria trzymała na kolanach zwłoki Chrystusa po zdjęciu z krzyża.

Układ kompozycyjny najbliższy Pecie to przedstawienie siedzącej Marii, trzymającej na kolanach leżące Dzieciątko. Spotkać go można w sztuce wczesnochrześcijańskiej, a także we wczesnym średniowieczu. Do pierwszych przedstawień Matki Boskiej siedzącej z leżącym Chrystusem zalicza się m.in. malowidło ściennie z III wieku n.e. zachowane w komorze grobowej katakumb Priscilli¹⁰. Warto przypomnieć jednak, iż pokrewny układ formalny istniał już w tradycji sztuki przedchrześcijańskiej – w granicach basenu Morza Śródziemnego pojawił się już w II tysiącleciu p.n.e. Podobne rozwiązania kompozycyjne odnajdujemy w innych kręgach kulturowych, np. w ikonografii buddyjskiej¹¹.

Opis rzeźby i próba ustalenia twórcy

Rzeźba reprezentuje tzw. styl miękki oraz przynależy do przedstawień określanych mianem piet lirycznych, łagodnie wtajemniczających widza w sens ofiary zbawienia. Jest to rzeźba przysięciana (wys. 92 cm), wykonana w drewnie lipowym, starannie opracowana z trzech stron, przeznaczona do frontalnego eksponowania¹². Maria siedzi na ciemnozielonej ławie zakończonych u góry miękkim walcem. Trzyma na kolanach ciało Chrystusa w taki sposób, jakby chciała je kołysać. Jej sylwetka skłania się nieco w lewo, w stronę głowy Syna. Prawą ręką podtrzymuje jego głowę, a lewą ujmując jego bezwładną dłoń. Złączone dłonie doskonale wiążą ze sobą kompozycyjnie i uczuciowo obie osoby. Twarz Marii w kanonie lirycznym jest łagodnie modelowana, ma regularne rysy, przywodząc zarazem silne skojarzenia ze słowiańskim typem urody. Jest nieco wydłużona o wypukłym, szerokim czole i zaakcentowanych okrągłych policzkach. Brwi ma ściągnięte i lekko uniesione ku górze, co nadaje rysom wyraz łagodnego cierpienia, bólu i lirycznej zadumy. Z oczu spływa na policzek niewielka kropla łzy¹³. Jej głowę osłania niebieskie maforium, fałdami spływające ku dołowi. Marię okrywa spodnia, czerwona suknia. Pionowej postaci Matki przeciwstawiona została ukośna linia położenia Syna. Postać Jezusa ma proporcje nieco zmniejszone. Jego ciało szczuple, bardzo subtelne spoczywa na lewym kolanie Marii. Głowa zwieńczona jest ciemniową koroną. Twarz ma podłużną, oczy duże, zamknięte, usta lekko rozchylone. Klatka piersiowa nienaturalnie wypukła, zwrócona jest lekko ku widzowi. Biodra owinięte są w białe, silnie sfaldowane, sięgające prawie kolan perizonium. Nogi smukłe, starannie opracowane, czubkami palców wspierają się o płaszcz Matki. Na piersiach, dłoniach i stopach wyraźnie widać znamiona męki na krzyżu.

Oryginalna polichromia rzeźby¹⁴ opracowana została przy użyciu farb temperowych na kredowo-klejowej zaprawie. Z pigmentów zastosowano m.in.: smaltę, zieleń malachitową oraz minię¹⁵.

Na Mazowszu rzeźbione Piety zachowały się zaledwie w kilku miejscowościach. Prócz *Szeńskiej* są tu dwie *Piety Drobińskie*¹⁶, w Górze Kalwarii, Regnowie, Łęgu, Rawie Mazowieckiej¹⁷. Na ich tle *Pieta Szeńska* wyróżnia się specyficzną formą i ekspresją. Czas jej powstania oraz pochodzenie warsztatowe nie są dokładnie znane. Problem ten dotyczy zresztą większości zachowanych do dziś średniowiecznych dzieł sztuki mazowieckiej. Jak dotychczas posiadamy bardzo skąpe wiadomości o artystach cechowych działających na Mazowszu¹⁸. T. Dobrzeński ustala wykonawstwo *Piety* na lata 1430-1440. Stwierdza także, że jest ona wiernym naśladownictwem tzw. drugiej *Piety Drobińskiej* (1430-1440)¹⁹, która wśród gotyckich Piet mazowieckich jest niezwykle cenną rzeźbą. W zachowanym materiale zabytkowym z zakresu snycerstwa średniowiecznego bliskie analogie można odnaleźć właśnie w *Pecie Drobińskiej*. Chodzi tu szczególnie o pokrewieństwa formalne i stylistyczne łączące oba dzieła. Poza ogólnym układem postaci widoczne są zbieżności w układzie fałd szat Marii oraz perizonium Chrystusa²⁰ choć niestety trudno stwierdzić, iż w *Pecie Szeńskiej* opracowane są one bardziej powierzchownie. Oprócz podobieństw istnieją także między obu dziełami pewne wyraźne różnice. Dotyczą one przede wszystkim charakterystyki twarzy Madonn. Twarz Madonny *Szeńskiej* emocjonalnie i warsztatowo nie dorównuje *drobińskiej*²¹.

Dzieje szeńskiego zabytku nie są dokładnie znane. Trudno dziś ustalić, czy pierwotnym miejscem przeznaczenia *Piety* był kościół parafialny w Szeńsku. Akta wizytacji generalnej diecezji płockiej odbytej w latach 1775-1776 z polecenia biskupa M.J. Poniatowskiego, nie wymieniają omawianej rzeźby²². Być może nie w tym kościele pełniła swą kultową funkcję. Powszechnie znany jest fakt częstego przenoszenia cennych obiektów z Płocka na prowincję²³. Można, zatem – podobnie, jak proponuje H. Węgner dla *Piety Drobińskiej* – wskazać na stolicę Mazowsza jako miejsce proveniencji *Piety Szeńskiej*²⁴. Na przedstawienia figuralne tego typu istniało w średniowieczu szczególnie duże zapotrzebowanie w zakonach żeńskich. Na Mazowszu istniał wówczas jedynie klasztor Sióstr Norbertanek i to zapewne na ich zamówienie powstała *Pieta Szeńska*²⁵. Odnosząc się z kolei do warsztatu *Piety Szeńskiej*, pomocne mogą być silne związki stylistyczne łączące ją z *Pietą Drobińską*. Jak wykazała w swej pracy magisterskiej H. Węgner twórcą *Piety Drobińskiej* był anonimowy mistrz związany ze środowiskiem burgundzkim działający być może na terenie Płocka – ówczesnej

stolicy Mazowsza²⁶. Wskazuje na to właściwa Pecie francuskiej reprezentacyjna postawa, a także elegancja, którą można dostrzec w takich detalach, jak fałdowanie szat. Istotne znaczenie ma też fakt, iż biskupstwo w Płocku objął w 1129 roku Aleksander z Malonne. Z tej prostej przyczyny nastąpił naturalny zwrot ku kulturze francuskiej przenikającej na Mazowsze za pośrednictwem duchowieństwa. Mistrz *Piety Drobińskiej* mógł mieć współpracowników ze swojej ojczyzny jak i spośród autochtonów. Właśnie silne pierwiastki prowincjonalne w *Pecie Szeńskiej* pozwalają przypisywać jej autorstwo miejscowemu pomocnikowi mistrza burgundzkiego. Potwierdzenie tej hipotezy można znaleźć w interesującej analogii, jakiej dostarcza *Pieta pomorska* z Domnowa. Również ona mogła być wykonana przez współpracownika Mistrza *Piety Drobińskiej*, który zapamiętał i powielił zewnętrzne cechy mazowieckiego pierwowzoru²⁷. *Pieta Domnowska* pod względem układu kompozycyjnego i szczegółów formalnych jest identyczna z *Pietą Drobińską*²⁸. Rzeźba ta posiada cechy typowe dla dzieła powtarzającego swój pierwowzór (m.in. pobieżne, bardziej graficzne opracowanie szat). W przypadku *Piety Domnowskiej*, jak i *Szeńskiej*, mamy do czynienia z dziełami, w których wyraźnie zaznaczają się pokrewieństwa formalne i stylistyczne. Poza ogólnym układem postaci i rąk, dochodzą jeszcze takie istotne cechy, jak charakterystyka twarzy Madonny z wysokim czołem, pochylenie głowy osadzonej na szerokiej szyi, a przede wszystkim układ draperii.

Zabiegi renowacyjne

W przypadku zabiegów renowacyjnych *Piety Szeńskiej*²⁹ istnieją trudności w ustaleniu czasu ich przeprowadzenia. Najtrudniejsza do osadzenia w realiach czasowych jest pierwsza renowacja. Mogła być ona wykonana w okresie pomiędzy XV a XIX wiekiem. Zabiegi prowadzone bez zachowania szeregów pionizmu, skoncentrowane były na podniesieniu ogólnej kondycji zabytku. Zasadnicza ich część dotyczyła drewna. Poluzowane elementy składowano i sklejono klejem skórnym. Ubytki uzupełniono drewnianymi flekami. Dla lepszego zespolenia reperowanych fragmentów i zmniejszenia skutków ich pracy wkładano płóciennę łaty (maforium, twarz Madonny, oparcie siedziska i ręce Chrystusa). Drobne ubytki wypełniono kitem olejnym. Prawdopodobnie ruchome fragmenty pierwotnej polichromii zostały usunięte mechanicznie do warstwy drewna. Całość zagruntowano niestarannie zaprawą kredowo-klejową, na której wykonano nowe opracowanie malarskie w technice olejnej powtarzające oryginalną, bardzo źle zachowaną kolorystykę.



Stan Piety Szreńskiej przed konserwacją w 1983 r.,
fot. wykonał Zenon Lizun.



Odwrocie rzeźby przed konserwacją w 1983 r.,
fot. wykonał Zenon Lizun.



Głowa Madonny przed konserwacją w 1983 r.,
fot. wykonał Zenon Lizun.



Stan rzeźby po usunięciu wtórnych nawarstwień w 1983 r.,
fot. wykonał Zenon Lizun.

Druga renowacja przypada prawdopodobnie na okres dziewiętnastego stulecia. Prace przy drewnie ograniczono prawdopodobnie do zrekonstruowania przyciętego wcześniej daszka maforium³⁰. Nierówne powierzchnie rzeźby pokryto bliżej nieznaną kitówką stanowiącą podkład pod nową zaprawę. Polichromię założono w technice temperowej, nawiązując kolorystycznie do poprzedniego opracowania. Wprowadzono także nowe elementy w postaci ciągu granatowo-złotej ornamentyki o dość czytelnych formach.

Podsumowując opisane dwie renowacje, trzeba zaznaczyć, iż dla włosów Madonny i perizonium Chrystusa nie jest znana żadna kolorystyka. Śladowe ilości gruntów jakie się zachowały, nie stworzyły podstaw do takich ustaleń.

Konserwacja z 1962 roku

Pierwsze prace konserwatorskie przeprowadzone były w 1962 roku w ramach przygotowań do

Wystawy Jubileuszowej *Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku*. Prowadzone były one w Pracowni Konserwacji Zabytków Muzeum Narodowego w Warszawie. Skala problemów konserwatorskich spowodowała, iż organizatorzy wystawy wycofali *Pietę* z ewentualnej ekspozycji. Poważny stan zniszczeń budził również obawy związane z bezpieczeństwem obiektu podczas powrotnego transportu do kościoła w Sreńsku. Rzeźba do Warszawy „przywieziona została na specjalnie skonstruowanym podium, ponieważ stopień zniszczenia drewna i polichromii nie pozwalał na przenoszenie czy postawienie obiektu”³¹. Postanowiono zatem przeprowadzić konserwację zachowawczą umożliwiającą bezpieczny powrót dzieła do kościoła oraz właściwą jego ekspozycję. Konieczne zabiegi zostały wykonane bezpłatnie w ramach konserwacji innych zabytkowych obiektów wypożyczonych przez Diecezję Płocką na wspomnianą wystawę. Stopień degradacji drewna był bardzo zaawansowany. Rzeźba utraciła m.in. prawy, dolny narożnik. Oceniono, iż drewno zostało zjedzone przez owady w około 50%. W konsekwencji rzeźbiarską formę utrzymywała już tylko

cienka powierzchniowa warstwa drewna z wielokrotnie przemaalowywaną polichromią, którą cechowała słaba adhezja do podłoża. Jak dowiadujemy się z wykonanej wówczas dokumentacji, zagadnienia konserwatorskie sprowadzone zostały do najbardziej niezbędnych, ograniczonych do badań odkrykowo-sondażowych, konserwacji drewna i częściowo polichromii. Ruchome łuski warstwy malarskiej zabezpieczono przed wykruszeniem przyklejając na ich powierzchni gazę nasyoną roztworem 15% Vinofleksu MP 400 w toluenie. Do podklejenia łusek użyto emulsji poliocetanu winylu. Duże przestrzenie między skurczoną powierzchnią drewna a warstwami malarskimi wypełniono w partii perizonium kitem z kredy i POW. Impregację rzeźby wykonano żywicą syntetyczną – Vinofleks MP 400 – wprowadzając ją metodą iniekcji i przez pędzlowanie. Ubytki w strukturze drewna uzupełniono kitem trocinowo-vinofleksowym. Częściowo usunięto przemaalowania do warstwy z pierwszej renowacji, a miejscami także do oryginalnej. W kwestii aranżacji estetycznej zamierzano ubytki polichromii uzupełnić w technice odwracalnej i łatwo odróżnialnej. Jednakże wobec



Stan rzeźby po usunięciu wtórnych nawarstwień w 1983 r., fot. wykonał Zenon Lizun.



Stan rzeźby po uzupełnieniu gruntów w 1983 r., fot. wykonał Zenon Lizun.



Stan rzeźby po uzupełnieniu gruntów w 1983 r.,
fot. wykonał Zenon Lizun.



Twarz Madonny w trakcie konserwacji w 1983 r.
– po usunięciu wszystkich wtórnych nawarstwień,
fot. Zenon Lizun.



Fragment stopy Jezusa przed konserwacją w 1983 r.,
fot. wykonał Zenon Lizun.



Stopy Jezusa po częściowym usunięciu nawarstwień w 1983 r.,
fot. Zenon Lizun.

niemożliwości zrealizowania całego programu prac w krótkim terminie, parafia w Sreńsku wycofała obiekt z pracowni Muzeum Narodowego. Całość prac udokumentowano opisowo i fotograficznie³².

Konserwacja z 1983 roku

Po wystawie obiekt powrócił do poprzedniego miejsca ekspozycji (wnęka w północnej ścianie kościoła w Sreńsku). W latach 70. XX wieku w niewyjaśnionych bliżej okolicznościach *Pieta* została w krótkich okresach czasu dwukrotnie przemalowana zwykłą farbą olejną. Celem tego zabiegu było zapewne poprawienie walorów wizualnych źle w tym czasie prezentującej się rzeźby. Kolorystyka przemalowań nawiązywała do warstw poprzednich. Brakującą prawą dłoń Chrystusa uzupełniono plasteliną i pomalowano jasną farbą olejną.

W roku 1983 *Pieta* została poddana kompleksowej konserwacji przeprowadzonej przez konserwatora zabytków Zenona Lizuna w toruńskiej pracowni. W jego ocenie na tragiczny stan zachowania wpłynęły zmienne warunki ekspozycyjne oraz niekorzystny mikroklimat wnętrza inicjujący działalność owadów i mikroorganizmów. Wstępne oględziny potwierdziły katastrofalny stan techniczny drewnianego podłoża. W wielu miejscach forma rzeźbiarska utrzymywała się dzięki cienkiej warstwie zaprawy z polichromią (mimo przeprowadzonej w 1962 impregnacji drewna i podklejenia lusek). Od strony odwrocia można było stwierdzić, że impregnat wiązał strukturę drewna na bardzo płytkiej głębokości. Na całej powierzchni widoczne były liczne ubytki i pęknięcia wzdłużne z rozstępami głębokości nawet kilku centymetrów. Podstawa rzeźby charakteryzowała się wyjątkowo słabą odpornością mechaniczną.

Prace konserwatorskie rozpoczęto od podklejenia ruchomych fragmentów polichromii (5% emulsja POW)³³. Następnie wykonano badania odkrywkowo-sondazowe, a na podstawie ich wyników usunięto dwie ostatnie warstwy renowacyjne z lat 70. XX wieku. Pobrano próbki do badań laboratoryjnych. Po przeanalizowaniu ich wyników usunięto wszystkie warstwy renowacyjne z pozostawieniem charakterystycznych świadków. Oryginalna tempera polichromia była silnie przeolejona w wyniku późniejszych przemalowań. Posiadała gęstą siatkę splekań a w dolnych partiach okazywała się. W ocenie ogólnej pierwotna polichromia zachowana była w około 15%. Najwięcej opracowań przetrwało na czerwonej szacie Madonny, siedzisku oraz nogach Chrystusa. Perizonium, twarze Madonny i Jezusa

wykazywały niemal całkowity brak zapraw. Występowały tu jedynie ślady zgromadzone w wgłębieniach fałd.

Po usunięciu wszystkich wtórnych nawarstwień okazało się, iż rzeźba posiadała liczne ubytki w strukturze drewna. Przeprowadzono dezynfekcję (0,05% PCMC w acetonie) oraz dezynsekcję drewna (Antox). Konieczne było także wykonanie impregnacji uzupełniającej tę z 1962 roku (10% Vinoflex w toluenie). W dalszej kolejności wykonane zostały prace stolarskie i snycerskie mające na celu wzmocnienie budowy *Piety* oraz uzupełnienie ubytków drewna. Usunięto fleki z pierwszej renowacji, ponieważ charakteryzowały się złym stanem zachowania. Luźne fragmenty drewna sklejało żywicą epoksydową Epidian 5 z utwardzaczem Z1 oraz wypełniaczem trocinowym. Drobne ubytki uzupełniono masą trocinowo-vinofleksową opartą na 20% Vinofleksie, a także na bazie żywicy epoksydowej. Prace snycerskie wykonano przy użyciu wysezonowanego drewna lipowego. Zrekonstruowano m.in. dolny, prawy narożnik oraz dłoń Jezusa. Od strony odwrocia uzupełniono brakującą część głowy Madonny. Pozostawiono XIX-wieczne uzupełnienie maforium z uwagi na dobry stan drewna. Ze względu na bardzo poważne osłabienie struktury dolnych partii rzeźby całość osadzono na prostej stabilnej podstawie (drewno lipowe). Nowe zaprawy sporządzono z kredy i 12% PAW. Bardzo istotnym zagadnieniem konserwatorskim był problem podejścia do zachowanych resztek oryginalnej polichromii. Kierując się wymaganiami wynikającymi z kultowego charakteru obiektu, założono, że w stosunku do polichromii konieczna jest pełna jej rekonstrukcja na podstawie zachowanych fragmentów. Punktowania polichromii wykonano farbami temperowymi (Talens) kropką i płamą. W miejscach obszerniejszych ubytków wykonano rekonstrukcję w sposób malarski. Włosy Madonny, gdzie nie było żadnych oryginalnych opracowań wypunktowano w barwie jasnożółtej. Zmieniono w porównaniu z XIX-wiecznym opracowaniem wygląd oczu Madonny, kierując je ku dołowi. Na policzkach namalowano niewielką łzę, nawiązując do *Piety Drobińskiej*. Całość zabezpieczono warstwą werniksu damarowego firmy Talens. Po konserwacji *Pieta* wróciła do pierwotnego miejsca ekspozycji t.j. wnętrza w północnej ścianie kościoła parafialnego w Sreńsku³⁴.



Stopy Jezusa po uzupełnieniu gruntów w 1983 r., fot. wykonał Zenon Lizun.

Konserwacja z 2002 roku

Podczas konserwatorskiej autopsji rzeźby dokonanej dwukrotnie w 2001 i 2002 roku stwierdzono, że pomimo niewłaściwych warunków ekspozycyjnych rzeźba oraz wykonana w 1983 roku jej konserwacja w zasadniczym kształcie przetrwały próbę czasu, co dobrze świadczy o jakości prac i użytych materiałach. W wyniku szczegółowych oględzin pojawiła się jednakże konieczność przerwania pewnych niekorzystnych zjawisk, które w sposób powolny acz konsekwentny działały już od dłuższego czasu na obiekt. Chodzi tu o niefrasobliwą opiekę oraz niewłaściwe warunki ekspozycyjne. Wobec powyższego służby konserwatorskie³⁵ zdecydowały o ponownym skierowaniu obiektu do konserwacji w 2002 roku. Miała ona wyeliminować skutki powolnego niszczenia rzeźby. Nie bez znaczenia była tu klasa zabytku oraz świadomość bogatej, lecz niezbyt szczęśliwej historii obiektu. Powstałe do 2002 roku zniszczenia nie naruszały w istotny sposób fizycznej kondycji *Piety*. Pogorszył się natomiast w sposób widoczny jej wygląd estetyczny. Można przypuszczać, iż bez ingerencji konserwatorskiej w ciągu następnych lat stan *Piety* powoli uległby pogorszeniu³⁶. Zauważono trzy grupy uszkodzeń: liczne przetarcia warstwy malarskiej³⁷ (w niektórych miejscach nawet do drewna), zabielenia werniksu oraz splekania warstwy malarskiej wraz z zaprawą³⁸. Cała figura była ponadto obficie pokryta kurzem, brudem



Pieta Drobińska (ilustracja pochodzi z: T. Dobrzeński, „Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku”, katalog wystawy, Warszawa, maj-wrzesień 1962 r.



Pieta Domnowska (ilustracja pochodzi z: A. Z. Świechowscy, „Nieznane zabytki rzeźby gotyckiej na Warmii i Pomorzu Gdańskim”, B.H.S., r. XII, 1951 r.

z tłustym kopciem i pajęczynami. Dwie pierwsze grupy uszkodzeń mają swoją przyczynę w nieprawidłowym sposobie oczyszczania rzeźby z brudu. Prawdopodobnie posługiwano się mokrymi ściereczkami. Najwięcej tego typu uszkodzeń zaobserwowano na perizonium Chrystusa, maforium Marii oraz szczytach fałd jej czerwonej sukni. Również z powodu wprowadzenia dużej ilości wody powstały zabielenia werniksu głównie w partii maforium. Trzecia grupa zniszczeń, czyli siatka spękań, powstała prawdopodobnie w wyniku pracy warstw technologicznych. Najwięcej spękań znajdowało się na klatce piersiowej Chrystusa. Mniej na twarzy Marii oraz maforium. Ponadto w zagłębieniach fałd zaobserwowano lokalne odspojenia warstwy malarskiej wraz z zaprawą od podłoża. Istotny wpływ na stan zachowania *Piety* miały warunki ekspozycyjne. Mała kubatura głębokiej wnęki stwarzała naturalną sytuację do utrzymywania podwyższonej wilgotności względnej powietrza. Para wodna generowana w dużych ilościach podczas nabożeństw mogła skraplać się na chłodnych ścianach wnęki oraz powierzchni rzeźby. W ten sposób warstwy technologiczne rzeźby narażone były na ciągłą pracę wynikającą z pochłaniania i oddawania wilgoci.

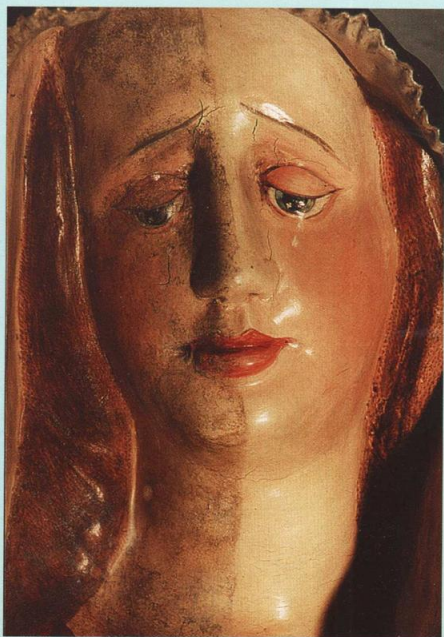
Skierowanie rzeźby do konserwacji w 2002 roku stworzyło okazję do weryfikacji i oceny użytych w przeszłości materiałów i metod konserwatorskich. Przeprowadzona wizualnie analiza wypadła pozytywnie. Struktura impregnowanego przed laty drewna nie wykazywała osłabienia mechanicznego.

Nie zaobserwowano także żadnych niepokojących objawów starzenia się Vinofleksu, choć nie wyklucza się, iż procesy takie już zachodzą. Połączenia drewnianych elementów za pomocą żywicy epoksydowej zadowalająco pełniły swoją funkcję. Obserwacje od strony lica dotyczyły warstwy malarskiej. Użyte w 1983 roku do punktowań farby temperowe firmy Talens po dwudziestu latach charakteryzowały się bardzo dobrą adhezją i kohezją (pomija się tu zniszczenia spowodowane przez użytkownika) oraz brakiem istotnych zmian optycznych. Odnośnie werniksu damarowego firmy Talens, zaobserwowano jego nieznaczne żółknięcie i lokalne zabielenie powstałe prawdopodobnie w wyniku kondensacji pary wodnej na płaskich powierzchniach. Usuwanie werniksu acetonem nie sprawiło większych kłopotów.

Prace konserwatorskie polegały w pierwszej kolejności na podklejeniu 5% emulcją POW ruchomych fragmentów warstwy malarskiej. W dalszej kolejności wszystkie elementy gruntownie oczyszczono z brudu. Lokalne zabrudzenia oraz tłusty kopeć usuwano przez delikatne zmywanie tamponami waty nasączonej benzyną lakową. Drobne ubytki i głębokie pęknięcia zaprawy uzupełniono kitem Tikkarila. Punktowania wykonano farbami akrylowymi (Rowney, Anglia) kropką, a po wyschnięciu pokryto werniksem akrylowym w półmacie. Po zabiegach konserwatorskich *Pieta* odzyskała należyty wygląd. Warstwa malarska stała się wolna od zabrudzeń, przetarć oraz głębokich spękań co znacznie uczyniło jej kolorystykę. Dotyczy to szczególnie partii karnacji obu postaci oraz perizonium.

WNIOSKI

Podsumowując należy uznać, iż dzięki zapobiegliwości służb ochrony zabytków udało się ochronić od nieszczęścia jeden z najcenniejszych i najstarszych zabytków Mazowsza. Praca przy *Piecie Szeńskiej* oraz znajomość jej historii i powtarzających się problemów konserwatorskich skłania do sformułowania kilku bardzo ważnych wniosków. Otóż po raz kolejny potwierdziła się opinia, iż za stan zachowania rzeźby odpowiadają w znacznym stopniu niekorzystne warunki ekspozycyjne oraz niezbyt właściwa opieka. Wysoce zadziwia mała wrażliwość parafii na to, co się działo w przeszłości i dzieje obecnie z rzeźbą. Wydaje się, iż kilkudziesięcioletnie zmagania konserwatorskie ze skutkami złej ekspozycji oraz niewłaściwej opieki powinny w końcu uczulić właściciela na istnienie wielokrotnie powtarzającego się związku przyczynowo-skutkowego³⁹. *Pieta Szeńska* jest dziełem bezcennym – bo autentycznym, uroklivym i bardzo starym. Nawet najlepsza konserwacja nie jest w stanie uchronić jej całkowicie przed niewłaściwym użytkowaniem. Pamięając o dwóch ważnych sprawach, o koniecznych bardzo poważnych interwencjach, jakie przeprowadzono dotychczas przy *Piecie* oraz o niezmiennym sposobie użytkowania zabytku, rodzą się pytania: gdzie są granice konserwatorskiej interwencji i kto za ich przekroczenie odpowiada. Konserwator czy właściciel? Czy w przyszłości w wyniku ponownych zaniedbań cokolwiek zostanie z rzeźby? W jakim stopniu, lub



Twarz Madonny przed konserwacją w 2002 r.
Stan w trakcie usuwania powierzchniowych zanieczyszczeń.
W rejonie nosa i oczu widoczne pęknięcia warstwy malarskiej
wraz z zaprawą, fot. Damian Lizun.



Twarz Madonny po konserwacji w 2002 r., fot. Damian Lizun.

czy w ogóle będzie autentyczna? Wiadomo przecież, iż dotychczasowa ekspozycja rodzi wiele niebezpieczeństw. Historia powinna uczyć, tym bardziej powtarzająca się. Ten niekorzystny, łatwy do przewidzenia bieg wydarzeń można zmienić w bardzo prosty sposób, ustawiając rzeźbę w innym miejscu dużego wnętrza kościoła np. w prezbiterium lub na miejsce jednego z bocznych ołtarzy. Możliwości jest wiele, a dodatkowa ocena klimatu wnętrza kościelnego powinna doprecyzować wybór najlepszego miejsca. Przeniesienie *Pięty* do muzeum byłoby bardzo radykalnym posunięciem wyrządzającym dzieło z jego kontekstu. Jestem przekonany, iż w Sreńsku można stworzyć odpowiednie warunki dla rzeźby bez obciążenia finansowych. Życzeniem byłoby także prowadzenie regularnej kontroli stanu zachowania zabytku zgodnie z nieustannie kształtującą się ideą konserwacji zapobiegawczej. Podejmując działania profilaktyczne, można pozwolić *Piecie* przetrwać następnych kilkaset lat bez większych interwencji konserwatorskich.

Przypisy

1. Chodzi tu o krótkie, anonimowe opracowanie, prawdopodobnie z 1962 r., dokumentujące przebieg prac konserwatorskich przy *Piecie* w Muzeum Narodowym w Warszawie, Stan prac konserwatorskich nad *Piętą ze Sreńska*, odpis nr 199/200. Ponadto uzyskano wgląd do rozprawy

magisterskiej pani H. Wegner, Rzeźba gotycka, *Pieta* tzw. „Radosna” z Drobiną w plockim Muzeum Diecezjalnym napisanej pod kierunkiem ks. prof. dra Wł. Smolenia, KUL, Lublin 1970. Oba opracowania przechowywane są w archiwum Muzeum Diecezjalnego w Płocku.

2. T. Dobrzeński, Ze studiów nad rzeźbą gotycką na Mazowszu, Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie, t. VIII, 1964, s. 35-66.

3. Sztuka Warszawska od Średniowiecza do połowy XX wieku. Wystawa Jubileuszowa Zorganizowana w Stulecie Powstania Muzeum 1862-1962.

4. Prawdopodobnie jedyny egzemplarz tej dokumentacji znajduje się w archiwum Muzeum Diecezjalnego w Płocku. Patrz: Stan prac konserwatorskich nad *Piętą ze Sreńska*, odpis nr 199/200.

5. A. Romanowiczowa, Z zagadnień konserwacji sztuki gotyckiej Mazowsza, Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie, t. VIII, 1964, s. 109-126.

6. H. Wegner, op.cit.

7. Dokumentacja konserwatorska. Rzeźba drewniana polichromowana, *Pieta Sreńska*, opr. mgr Z. Lizun, Toruń 1983. Egzemplarze dokumentacji dostępne są w archiwum Delegatury Mazowieckiego Konserwatora Zabytków w Ciechanowie, u właściciela (plebana parafii Sreńsk) oraz u wykonawcy prac Z. Lizun w Toruniu.

8. L. Kalinowski, *Geneza Piety Średniowiecznej*, Prace Komisji Historii Sztuki, t. 10, 1952, s. 154-188.

9. T. Dobrzeński, Średniowieczne źródła *Pięty* [w:] *Treści dzieła sztuki, Materiały Stowarzyszenia*

Historyków sztuki, Gdańsk, grudzień 1966, PWN, Warszawa 1969.

10. L. Kalinowski, op.cit., s. 189-203.

11. Ibidem, s. 193.

12. Takie opracowanie było typowe od 4 ćw. XIV wieku nawet dla rzeźb o wysokiej klasie artystycznej. M. Koller, M. Raucher, Untersuchungen, Dokumentation und Restaurierung des Innenraumes und seiner Skulpturenausstattung, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXXII, 1978, H. ½, s. 24-50, za E. Pilecką, Późnogotycka rzeźba św. Anny Samotrzęcej z kościoła Najświętszej Marii Panny w Gdańsku, Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo XXIII, z. 278, Toruń 1994, s. 99.

13. Jest to element wtórny dodany w trakcie ostatniej konserwacji, w oparciu o ślady leżące występujące w *Piecie drobińskiej*. Patrz: Dokumentacja konserwatorska ... op.cit., s. 7, 8.

14. Obecnie istniejąca polichromia jest prawie w 90% rekonstrukcją wykonaną w oparciu o niewielkie pozostałości oryginału. Rekonstrukcje wykonano w trakcie prac konserwatorskich w 1983 r., o czym szerzej w dalszej części artykułu.

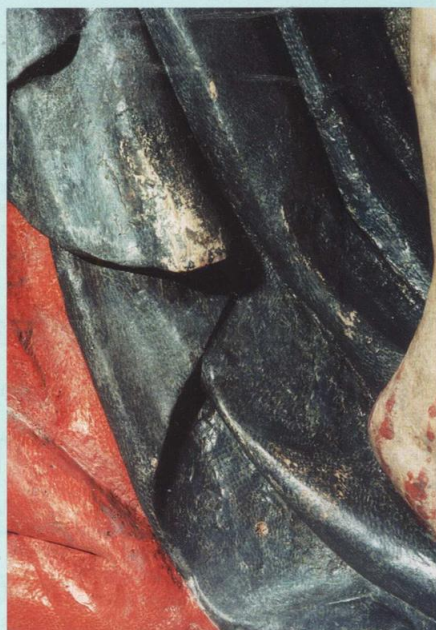
15. Niewielka ilość oryginalnego materiału badawczego uniemożliwiła pełną identyfikację użytych materiałów malarskich. Badania laboratoryjne wykonała mgr E. Orłowska w 1983 r.

16. *Pieta* wcześniejsza (1430) i późniejsza (1430-1440). Obie znajdują się dziś w Muzeum Diecezjalnym w Płocku.



Tors Jezusa w trakcie usuwania zanieczyszczeń. Widoczne są głębokie pęknięcia warstwy malarskiej wraz z zaprawą, fot. Damian Lizun.

Stan zachowania dolnych części obu szat przy stopach Jezusa. Widoczne zanieczyszczenia oraz przetarcia opracowań malarskich do zaprawy i drewna na skutek czyszczenia mokrymi szmatami, fot. Damian Lizun.



17. T. Dobrzeński, *Ze studiów ...* op.cit., s. 64.
18. Ibidem, s. 36.
19. Ibidem, s. 65, 66.
20. Ibidem.
21. H. Wegner, op.cit., s. 54.
22. „Materiały do dziejów ziemi plockiej”, t. 3, zebrał M. Grzybowski, Towarzystwo Naukowe Płockie, Płock 1984, s. 265-310.
23. T. Dobrzeński, *Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku*, katalog wystawy, Warszawa, maj-wrzesień 1962, s. 15.
24. H. Wegner, op.cit., s. 56, 57.
25. Ibidem, s. 13.
26. Ibidem, s. 56, 57.
27. Ibidem, s. 57, 58.
28. Ibidem, s. 54.
29. Pełny ich opis znaleźć można w „Dokumentacja konserwatorska...”, opr. Z. Lizun, Toruń 1983.
30. Na dziewiętnastowieczne pochodzenie wskazywał dobry stan zachowania zrekonstruowanego fragmentu. Ibidem, s. 10.
31. Szczegółowy opis wykonanych prac konserwatorskich znaleźć można w krótkim opracowaniu o charakterze dokumentacyjnym pt. „Stan prac konserwatorskich nad Pietą ze Szreńskie”, odpis nr 199/200. Ponadto pewne materiały dotyczące ówczesnej konserwacji zawarte zostały w postaci publikacji. Patrz: A. Romanowiczowa, op.cit., s. 109-126.
32. Ibidem.
33. „Dokumentacja konserwatorska...”, opr. mgr Z. Lizun, Toruń 1983, s. 39.

34. Rzeźba została tam umieszczona pomimo sugestii wykonawcy prac, iż wnęka jest nieodpowiednim miejscem z uwagi na niekorzystny mikroklimat.
35. WOSZ Województwa Mazowieckiego (Delegatura w Ciechanowie).
36. Wszystkie wykonane przy obiekcie zabiegi zostały opisane w powykonawczej dokumentacji konserwatorskiej. Patrz: Dokumentacja konserwatorska gotyckiej Piety Szreńskiej, opr. mgr D. Lizun, Toruń 2002.

37. Chodzi tu o fragmenty oryginalnej polichromii oraz jej uzupełnienia wykonane podczas konserwacji w 1983 r.
38. Chodzi tu o fragmenty oryginalnej polichromii oraz jej uzupełnienia wykonane podczas konserwacji w 1983 r.
39. Przyczyny zniszczeń zostały opisane w powykonawczych dokumentacjach konserwatorskich z 1962 r., 1983 r. i 2002 r. □