

PIETA SZREŃSKA - PRZYKŁAD MAZOWIECKIEJ RZEŻBY GOTYCKIEJ

Stan badań nad Pietą Szreńską

Szreńsk to niewielka miejscowość leżąca w połowie drogi między Mławą a Sierpcem. Znajdujący się tu późnogotycki kościół parafialny skrywa we wnętrzu północnej ściany niezwykle cenną gotycką rzeźbę - Pietę. Dotychczas dzieło to nie skupiło na sobie większej uwagi badaczy - historyków sztuki. Wzmianki o nim pojawiały się sporadycznie, raczej przy okazji omawiania innych gotyckich piet mazowieckich. Poważniejsze zainteresowanie rzeźbą zainicjował Tadeusz Dobrzeński¹ w związku z organizowaną w 1962 r. przez Muzeum Narodowe w Warszawie w stulecie jego powstania Wystawą Jubileuszową².

Pieta Szreńska, choć przywieziona wówczas do Warszawy, nie uczestniczyła w wystawie z uwagi na bardzo zły stan zachowania. Dobrzeński swoje opinie na jej temat formułował jednakże w kontekście Piety Drobińskiej /tzw. drugiej/, której z uwagi na wysokie walory artystyczne przypisuje się pierwszeństwo wśród gotyckiej rzeźby mazowieckiej. Wywody poczynione przez Dobrzeńskiego, choć krótkie, są bardzo cenne i nadal wiedące, gdyż precyzują czas powstania oraz wskazują pierwowzór dla Piety Szreńskiej. Innym opracowaniem dotyczącym omawianej rzeźby jest anonimowa dokumentacja przeprowadzonych przy niej prac konserwatorskich w pracowni Muzeum Narodowego³. 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*⁴. O Piecie Szreńskiej kilkakrotnie wzmiankuje również H. Wegner w rozprawie magisterskiej⁵ z 1970 r. dotyczącej Piety Drobińskiej. Nie wykracza ona jednak poza wcześniejsze ustalenia Dobrzeńskiego. Ostatnim opracowaniem dotyczącym Piety jest dokumentacja konserwatorska powstała w wyniku prac przeprowadzonych w 1983 r. przez Zenona Lizuna⁶. Zbiera ona w jedną całość wiadomości dotyczące stanu zachowania, techniki wykonania i przebiegu prac. Warto przy okazji podkreślić, iż zrekonstruowana wówczas pierwotna estetyka rzeźby, dała w końcu podstawę do tych



Stan Piety po konserwacji w 2002 r. (fot. Damian Lizun)

jak i dalszych badań. Uzyskane informacje uświadamiają, że Pieta Szreńska zasługuje na podjęcie próby osadzenia jej wśród zjawisk i prądów artystycznych przenikających sztukę mazowiecką. Jak pisze M. Markiewicz w swym artykule *wykazanie tych związków jak i wyśledzenie dróg oraz sposobów przekazywania poszczególnych inspiracji artystycznych, staje się jednym z istotniejszych zagadnień w badaniach nad fragmentarycznie zachowanym i o niejednorodnych cechach materiale zabytkowym*⁷. Z ilości przytoczonych wyżej opracowań dotyczących Piety Szreńskiej jasno wynika, iż nie osiągnęły one dotychczas należytego poziomu jaki cechuje badania innych dzielnic Polski średniowiecznej⁸. Powodów tego stanu jest wiele. Nieporównywalne zniszczenia ostatnich wojen, ale i także sięgające średniowiecza, przybierające na sile szczególnie w XVII w. w dużej mierze spowodowały wykruszenie dorobku artystycznego średniowiecznego Mazowsza⁹. Przechodząc natomiast do samej Piety, badania nad nią utrudniały z pewnością obszerne zniszczenia oraz wielokrotne przemalowania skrywające pierwotną polichromię. Do czasu



Widok rzeźby usytuowanej w ściennej wnęce. (fot. D. Lizun)

podjętych w 1983 roku prac konserwatorskich jednoznacznie degradowały one klasę artystyczną zabytku.

Geneza i układ formalny przedstawienia piety

W średniowiecznej sztuce przedstawienie to było jednym z najbardziej popularnych. Najprościej ujmując stanowi połączenie dwóch osób: Chrystusa i Marii. Jak podaje L. Kalinowski, pieta - trwanie w bólu siedzącej Matki Boskiej z ciałem martwego syna na kolanach - jest przedstawieniem dewocyjnym¹⁰. U źródeł tego typu przedstawień leżała potrzeba uzupełnienia modlitwy liturgicznej obrazowymi rozważaniami. Dzieła służące prywatnej dewocji wyrażały bardziej osobisty, uczuciowy stosunek człowieka do Boga¹¹.



Twarz Madonny po konserwacji w 2002 r. (fot. D. Lizun)

Geneza ikonograficzna Piety jest bardzo złożona. Zagadnienie to wielokrotnie było przedmiotem szczegółowych badań naukowych. Jednakże jak dotąd nie znaleziono jednoznacznej definicji piety. Jej ideowa i formalna złożoność, znalazła jaskrawy wyraz w sprzecznych poglądach na pochodze-

nie i powstanie naszego tematu. Poglądy te wyczerpująco opracowane przez L. Kalinowskiego, można sprowadzić do trzech. Pierwszy wyprowadza piętę ze źródeł literackich, drugi podkreśla związek z narracyjną sceną opłakiwania, trzeci natomiast uznaje piętę za przedstawienie powstałe na skutek przekształcenia wyobrażenia Marii siedzącej z dzieciątkiem. Pogląd trzeci, którego autorem jest E. Panovsky zyskał sobie wśród badaczy największe uznanie i popularność. Zwolennikiem tej teorii jest także L. Kalinowski. Jednakże wszystkim dotychczasowym omówionym teoriom przeciwstawia się T. Dobrzeniecki. Swoje badania nad genezą motywu przeprowadził w oparciu o średniowieczne pisma teologiczne. Zdaniem Dobrzenieckiego teksty te poświadczają istnienie już w średniowieczu przekonania, że Maria trzymała na kolanach zwłoki Chrystusa po zdjęciu z krzyża.

Układ formalny najbliższy pięcie to przedstawienie siedzącej Marii, trzymającej na kolanach leżące dzieciątko. Warto przypomnieć, iż układ ten istniał od dawna w tradycjach sztuki przedchrześcijańskiej. W granica basenu Morza Śródziemnego układ formalny pokrewny układowi Piety po raz pierwszy pojawił się już w II tysiącleciu p.n.e. Poza granicami basenu ten sam układ występował po narodzeniu Chrystusa np. w ikonografii buddyjskiej. Spotkać go można także w starożytności oraz średniowiecznej sztuce europejskiej. Do pierwszych przedstawień Matki Boskiej siedzącej z leżącym Chrystusem zalicza się m.in. malowidło ściennie z III w. zachowane w komorze grobowej katakumby Priscilli¹².

Opis rzeźby

Na tle obfitej bibliografii poświęconej tematowi piety i rzeźbie gotyckiej w ogólności, pozycje związane z interesującym nas obiektem przedstawiają się niestety bardzo skromnie, a opracowania monograficzne do tej pory nie ma. Pieta Szreńska, jest niezależnie od swej wartości artystycznej interesującym obiektem. Została pomyślana jako rzeźba przyścienna, starannie opracowana z trzech stron, przeznaczona do frontального eksponowania¹³. Wykonano ją w drewnie lipowym i w całości pokryto polichromią temperową. Należy do przedstawień określanych mianem piet lirycznych. Wszystkie one łagodnie wtajemniczają widza w sens ofiary zbawienia w taki sposób, by go wzruszyć a nie przerazić. Na ziemiach polskich były to ulubione ujęcia tego tematu.

Maria siedzi na ciemnozielonej ławie zakończonej u góry miękkim wałkiem. Trzyma na kolanach



Stan Piety przed konserwacją w 1983 r. (fot. Z. Lizun)

ciało Chrystusa w taki sposób jakby chciała je kołysać. Jej sylwetka wraz z głową skłania się nieco w lewo, w stronę głowy syna. Prawą ręką podtrzymuje głowę Chrystusa, a w lewej ujmując jego bezwładną dłoń. Złączone dłonie doskonale wiążą 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 wydłużona, pociągła o wypukłym, szerokim czole i zaak-



Głowa Madonny przed konserwacją w 1983 r. (fot. Z. Lizun)

centowanych okrągłych policzkach. Brwi ma ściągnięte i lekko uniesione ku górze, co nadaje rysom wyraz łagodnego cierpienia, bólu i lirycznej zadumy. Z oczu spływają na policzki duże krople łez¹⁴. Jej głowę osłania niebieskie maforium, fałdami spływające ku dołowi. Pod nim Marię okrywa spodnia, czerwona suknia. Pionowej

postaci Matki przeciwstawiona została ukośna linia położenia Zbawiciela. Postać Jezusa ma proporcje nieco zmniejszone. Jego ciało szczupłe - bardzo subtelne - spoczywa na lewym kolanie Marii. Głowa zwieńczona jest cierniową koroną. Twarz ma podługną, oczy duże, zamknięte snem śmierci, usta lekko rozchylone. Klatka piersiowa nienaturalnie wypukła, zwrócona jest lekko ku widzowi. Biodra owinięte są w białe, silnie sfałdowane, sięgające prawie kolan perizonium. Nogi smukłe, starannie opracowane, czubkami palców wspierają się o płaszcz Madonny. Na ciele wyraźnie widać znamiona męki.



Twarz Madonny w trakcie konserwacji w 1983 r. (fot. Z. Lizun)

Rzeźbione piety na Mazowszu zachowały się w kilku miejscowościach. Prócz szreńskiej są tu dwie Piety Drobińskie¹⁵, w Górze Kalwarii, Regnowie, Łegu oraz Rawie Mazowieckiej¹⁶. Pieta Szreńska wyróżnia się specyficzną formą i ekspresją. T. Dobrzeński stwierdza, że jest ona wiernym naśladownictwem tzw. drugiej Piety Drobińskiej¹⁷, która wśród gotyckich piet mazowieckich jest niezwykle cenną rzeźbą¹⁸. Dobrzeński datuje Pietę Szreńską na lata ok. 1430-1440, stwierdzając tym samym, iż wykonano ją w krótkim czasie po drobińskim pierwowzorze¹⁹. Co prawda obie rzeźby różnią się charakterystyką oblicza Marii, lecz pod względem opracowania szczegółów formalnych wykazują wiele analogii. Chodzi tu o *niezwykle dokładne i niemal we wszystkich szczegółach podobieństwo w opracowaniu sfałdowań dolnej partii szat Marii, perizonium Chrystusa oraz górnej części figury Marii*²⁰. H. Wegner dostrzega jednak, że fałdy szat Piety Szreńskiej opracowane są bardziej powierzchownie. Określa również różnice zaznaczające się w charakterystyce twarzy obu Madonn. Twarz Madonny Szreńskiej jest owalna, o prostym nosie, małych ustach i oczach zapatrzonych przed siebie.

Interesujących analogii zarówno dla Piety Drobińskiej jak i Szreńskiej dostarcza Pieta pomorska z Domnowa. Jak zauważyła H. Wegner Pieta Domnowska pod względem układu kompozycyjnego i szczegółów formalnych jest identyczna z Pietą Drobińską²¹. Dostrzega jednak w niej cechy typowe dla dzieła powtarzającego swój pierwowzór /m.in. podobieństwa, bardziej graficzne opracowanie szat/. Pieta Domnowska jest jej zdaniem dziełem jakiegoś



Pieta Drobińska (ilustr. pochodzi z T. Dobrzeńiecki „Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku”.

współpracownika Mistrza Piety Drobińskiej, który zapamiętał i powielił zewnętrzne cechy mazowieckiego pierwowzoru²². W przypadku Piety Domnowskiej jak i Szreńskiej mamy do czynienia z dziełami, w których wyraźnie zaznaczają się pokrewieństwa formalne i stylistyczne. Poza ogólnym układem postaci, ruchem rąk, dochodzą jeszcze takie istotne cechy, jak charakterystyka twarzy Madonny z wysokim czołem, pochYLENIE głowy osadzonej na szerokiej szyi, a przede wszystkim układ draperii.

Historia

Dzieje obiektu nie są dokładnie znane. Jak wspomniano już wcześniej T. Dobrzeńiecki datuje go na lata ok. 1430-1440²³. Trudno dziś ustalić, czy pierwotnym przeznaczeniem Piety był kościół par. w Szreńsku. Akta wizytacji generalnej diecezji płockiej odbytej w latach 1775-1776 z polecenia biskupa M.J. Poniatowskiego, nie wymieniają omawianej rzeźby ani razu²⁴. Być może nie tutaj pełniła swą kultową funkcję. Pewnych sugestii dostarcza powszechnie znany fakt częstego przenoszenia cennych obiektów z Płocka na prowincję²⁵. Można za-

tem - podobnie jak proponuje H. Wegner dla Piety Drobińskiej - wskazać na stolicę Mazowsza (Płock) jako miejsce proveniencji Piety Szreńskiej. Na przedstawienia figuralne tego typu istniało w średniowieczu szczególnie żywe zapotrzebowanie w zakonach żeńskich. Na Mazowszu jedynym takim był wówczas klasztor Sióstr Norbertanek²⁶. Odnosząc się z kolei do warsztatu Piety Szreńskiej pomocne mogą być wywody H. Wegner skonstruowane przy okazji poszukiwania wykonawcy Piety Drobińskiej. Wegner w swej pracy przychylił się ku anonimowemu mistrzowi o niezwykle głębokiej, twórczej osobowości związanemu ze środowiskiem burgundzkim. Dostrzega, iż współczynnik wartości zachodnich /a ściślej francuskich/ w Piecie Drobińskiej jest duży. Zalicza do nich np. właściwą piecie francuskiej reprezentacyjną postawę, a także elegancję w fałdowaniu szat. Wynika to z tego, iż biskupstwo w Płocku objął w 1129 r. Aleksander z Malonne. Z tej prostej przyczyny nastąpił naturalny zwrot ku kulturze francuskiej przenikającej na Mazowsze za pośrednictwem duchowieństwa. Autorka nie rozstrzyga jednak spraw warsztatu jednoznacznie. Sugeruje, że dzieło to może być importem lub wykonano je na miejscu. Za tą drugą opcją jej zdaniem przemawia słowiański typ urody Madonny i obecność na Mazowszu Piety Szreńskiej. Tą z kolei o charakterze bardziej prowincjonalnym, jakby ludowym przypisuje miejscowemu



Pieta Domnowska (ilustr. pochodzi z: A. Z. Świechowscy „Nieznane zabytki rzeźby gotyckiej na Warmii i Pomorzu Gdańskim”.

pomocnikowi mistrza burgundzkiego. Mógł on mieć współpracowników ze swojej ojczyzny jak i spośród autochtonów. Pierwowzór - czyli Pieta Drobińska - powstał prawdopodobnie na zamówienie Sióstr Norbertanek.

Jak wspomniano wyżej trudno ustalić kiedy i z jakich przyczyn rzeźba trafiła do Szreńska. Kolejne znane nam wiadomości na jej temat dotyczą już zabiegów renowacyjnych²⁷ i konserwatorskich jakie przy niej wykonano. W przypadku tych pierwszych istnieją poważne trudności w ustaleniu czasu ich przeprowadzenia. Najtrudniejsza do osadzenia w realiach czasowych jest pierwsza renowacja. Mogła być wykonana w okresie pomiędzy XV a XIX wiekiem. Zabiegi prowadzone bez zachowania szczególnego pietyzmu skoncentrowane były na podniesieniu ogólnej kondycji zabytku. Zasadnicza ich część dotyczyła drewna. Rucho- me fragmenty pierwotnej polichromii prawdopodobnie zostały usunięte mechanicznie do drewna. Po ponownym, dość niestarannym zagruntowaniu całości odtworzono polichromię na zasadzie całościowego przemalowania z dostosowaniem się do pierwotnej bardzo źle zachowanej kolorystyki.

Druga renowacja przypada prawdopodobnie na okres dziewiętnastego stulecia. Polegała ona przede wszystkim na poprawieniu ogólnych walorów estetycznych. Nierówne powierzchnie rzeźby pokryto kitówką stanowiącą podkład pod nowe zaprawy. Nowa polichromia nawiązywała kolorystycznie do poprzedniego opracowania. Nietrudno uznać, iż kondycja rzeźby konsekwentnie podupadała, a przeprowadzane zabiegi renowacyjne w konsekwencji pogłębiały ten stan.

Pierwsze prace konserwatorskie prowadzone były w 1962 r. w ramach przygotowań do Wystawy Jubileuszowej *Sztuka warszawska od Średniowiecza do połowy XX wieku*, 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 Szreńsku. Rzeźba do Warszawy *przywieziona została na specjalnie skonstruowanym podium, ponieważ stopień zniszczenia drewna i polichromii nie pozwalał na przenoszenie czy postawienie obiektu*²⁸. Postanowiono zatem przeprowadzić konserwację zachowawczą umożliwiającą bezpieczny powrót do kościoła oraz w miarę przyzwoitą ekspozycję. Konieczne zabiegi zapobiegawcze zostały wykonane bezpłatnie w ramach konserwacji innych zabytkowych obiektów, wypożyczonych przez Diecezję Płocką na wystawę. Zagadnienia konserwatorskie sprowadzone zostały do

najbardziej niezbędnych, ograniczonych do badań, podklejenia polichromii, wzmocnienia drewnianego podłoża z uzupełnieniem jego ubytków, częściowego usunięcia przemalowań. Jednakże wobec niemożliwości zrealizowania całego programu prac w krótkim terminie, parafia w Szreńsku wycofała obiekt z pracowni Muzeum Narodowego. Całość prac udokumentowano fotograficznie²⁹.

Po wystawie obiekt powrócił do poprzedniego miejsca ekspozycji /kościół w Szreńsku/. W latach 70-tych XX wieku w niewyjaśnionych bliżej okolicznościach Pieta została w krótkich okresach czasu dwukrotnie przemalowana farbą olejną. Celem tego zabiegu było zapewne poprawienie walorów wizualnych źle w tym czasie prezentującej się rzeźby. Brakującą prawą dłoń Chrystusa uzupełniono z plasteliny i pomalowano farbą.

W roku 1983 Pieta została poddana kompleksowej konserwacji przeprowadzonej przez Zenona Lizuna w jego toruńskiej pracowni³⁰. Działanie to było momentem przełomowym w historii dzieła. Po konserwacji Pieta wróciła do pierwotnego miejsca ekspozycji tj. do wnęki w północnej ścianie kościoła parafialnego w Szreńsku³¹. Rzeźba pozostaje tam do chwili obecnej. Choć warunki ekspozycyjne były dalekie od idealnych, przyznać należy, iż rzeźba oraz wykonana w 1983 r. jej konserwacja przetrwały próbę czasu, co dobrze świadczy o jakości prac oraz użytych materiałów. W wyniku wielokrotnych oględzin zarysowała się jednakże wyraźna konieczność przerwania pewnych niekorzystnych zjawisk, które w sposób powolny, acz konsekwentny działały już od dłuższego czasu na obiekt. Chodzi tu o skutki niefrasobliwej opieki oraz niewłaściwe warunki ekspozycyjne. Wobec powyższego służby konserwatorskie³² zdecydowały o ponownym skierowaniu obiektu do konserwacji w 2002 r. Miała ona mieć w założeniu charakter interwencyjny, eliminujący skutki powolnego, lecz konsekwentnego niszczenia rzeźby. Nie bez znaczenia była tu klasa zabytku oraz świadomość wszystkich zainteresowanych stron o bogatej, lecz niezbyt szczęśliwej historii obiektu. Powstałe do 2002 r. 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 ulegałby pogorszeniu³³.

Kończąc, należy uznać, iż dzięki zapobiegliwości służb ochrony zabytków udało się ochronić jeden z najcenniejszych i najstarszych zabytków Mazowsza. Mieć należy zatem nadzieję, iż przez regularną kontrolę i właściwą opiekę rzeźba będzie trwać w niezmienniej kondycji fizycznej i estetycznej.

PRZYPISY

- ¹ T. Dobrzeński, *Ze studiów nad rzeźbą gotycką na Mazowszu*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie (dalej: „RMN w Warszawie”)", t. VIII, 1964, s. 35-66.
- ² Sztuka Warszawska od Średniowiecza do połowy XX wieku. Wystawa Jubileuszowa Zorganizowana w Stulecie Powstania Muzeum 1862-1962.
- ³ Prawdopodobnie jedyny egzemplarz tej dokumentacji znajduje się w archiwum Muzeum Diecezjalnego w Płocku. Patrz, *Stan prac konserwatorskich nad Pietą ze Szeńskiej*, odpis nr 199/200.
- ⁴ A. Romanowiczowa, *Z zagadnień konserwacji sztuki gotyckiej Mazowsza*, „RMN w Warszawie”, t. VIII, s. 109-126.
- ⁵ H. Wegner, *Rzeźba gotycka, pieta - tzw. „Radosna” z Drobia w Płockim Muzeum Diecezjalnym*, praca magisterska napisana pod kierunkiem ks. prof. dr. Wł. Smolenia, KUL, 1970.
- ⁶ Patrz: *Dokumentacja konserwatorska. Rzeźba drewniana polichromowana Pieta Szeńska*, opr. Z. Lizun, Toruń 1983. Egzemplarze dokumentacji dostępne są w archiwum Delegatury Mazowieckiego Konserwatora Zabytków w Ciechanowie, u właściciela /plebania parafii Szeńskiej/ oraz u wykonawcy prac Z. Lizun w Toruniu.
- ⁷ M. Markiewicz, *Ze studiów na XIV-wieczną rzeźbą mazowiecką*, „RMN w Warszawie”, t. VIII, 1964, s. 91.
- ⁸ T. Dobrzeński, *U początków badań średniowiecznej sztuki na Mazowszu*, „RMN w Warszawie”, t. VIII, 1964, s. 11.
- ⁹ M. Markiewicz, op.cit.
- ¹⁰ Kult w Kościele katolickim może być liturgiczny lub nieliturgiczny. Pierwszy wykonuje Kościół za pośrednictwem duchowieństwa, drugi spełniać mogą wierni sami. Kult nieliturgiczny może dzielić się na zbiorowy i prywatny. Tylko ten ostatni prowadzi do powstania przedstawień dewocyjnych. Patrz, L. Kalinowski, *Geneza Piety średniowiecznej*, Prace Komisji Historii Sztuki, T. 10, 1952, s. 157.
- ¹¹ J. Kębiński, *Polska sztuka gotycka*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 104.
- ¹² L. Kalinowski, op.cit., s. 189-203.
- ¹³ Takie opracowanie było typowe od 4 ćw. XIV w. 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. 1, s. 24-50, za E. Pilecką, *Późnogotycka rzeźba św. Anny Samotrzeciej z kościoła Najświętszej Marii Panny w Gdańsku*, Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo XXIII, z. 278, Toruń 1994, s. 99.
- ¹⁴ Jest to element wtórny dodany w trakcie ostatniej konserwacji, w oparciu o ślady łez występujące w Piecie drobińskiej. Patrz, *Dokumentacja konserwatorska. Rzeźba drewniana polichromowana Pieta Szeńska*, opr. Z. Lizun, Toruń 1983, s. 7, 8.
- ¹⁵ Pieta wcześniejsza i późniejsza. Obie znajdują się w Muzeum Diecezjalnym w Płocku.
- ¹⁶ T. Dobrzeński, *Ze studiów...*, s. 64.
- ¹⁷ Ibidem, s. 65, 66.
- ¹⁸ Przez swą specyficzną formę i duży ładunek ekspresji zaliczana jest do typu radosnych.
- ¹⁹ Pieta Drobińska mogła powstać około 1430 r.
- ²⁰ T. Dobrzeński, *Ze studiów...*, s. 65, 66.
- ²¹ H. Wegner, op.cit., s. 54.
- ²² Ibidem, s. 57, 58.
- ²³ T. Dobrzeński, *Ze studiów...*, s. 66.
- ²⁴ *Materiały do dziejów ziemi płockiej*, t. 3, zebrał M. Grzybowski, Towarzystwo Naukowe Płockie, Płock 1984, s. 265-310.
- ²⁵ T. Dobrzeński, *Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku*, katalog wystawy, Warszawa, maj-wrzesień 1962, s. 15.
- ²⁶ H. Wegner, op.cit., s. 13.
- ²⁷ Pełny ich opis znaleźć można w: *Dokumentacja konserwatorska...*, opr. Z. Lizun, Toruń 1983.
- ²⁸ Szczegółowy opis wykonanych prac konserwatorskich znaleźć można w krótkim opracowaniu o charakterze dokumentacyjnym pt. *Stan prac konserwatorskich nad Pietą ze Szeńskiej*, odpis nr 199/200, egzemplarz z archiwum Muzeum Diecezjalnego Płocku. Ponadto pewne materiały dotyczące ówczesnej konserwacji zawarte zostały w postaci publikacji. Patrz: A. Romanowiczowa, op.cit.
- ²⁹ Ibidem.
- ³⁰ Skonstruowany i zrealizowany program prac konserwatorskich ujęty został w osiemnastu punktach rozdziału pt. Program prac konserwatorskich, w powykonawczej dokumentacji. Patrz: *Dokumentacja konserwatorska...*, opr. Z. Lizun, Toruń 1983, s. 39.
- ³¹ Rzeźba została tam umieszczona pomimo sugestii wykonawcy prac, iż wnęka jest nieodpowiednim miejscem z uwagi na niekorzystny mikroklimat.
- ³² WOSOZ Województwa Mazowieckiego /Delegatura w Ciechanowie/.
- ³³ Prace konserwatorskie przeprowadził autor. Wszystkie wykonane przy obiekcie zabiegi zostały opisane w powykonawczej dokumentacji konserwatorskiej. Patrz: *Dokumentacja konserwatorska gotyckiej Piety Szeńskiej*, opr. Damian Lizun, Toruń 2002. Egzemplarze dokumentacji dostępne są w archiwum Delegatury Mazowieckiego Konserwatora Zabytków w Ciechanowie, u właściciela /plebania parafii Szeńskiej/ oraz u wykonawcy prac D. Lizun w Toruniu.