

Małgorzata Schuster-Gawłowska

Konserwacja obrazu z przedstawieniem "Matki Boskiej z Dzieciątkiem" typu "piekarskiego" z Pustelnika

Ochrona Zabytków 39/3 (154), 178-195

1986

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

nym miejscu (Knaków, Zamość), nadając im spore znaczenie w skali ogólnopolskiej. Trzeba jednak dodać, że jak się wydaje chodziło tu przede wszystkim o aspekt finansowy. Nasze wielkie przedsięwzięcia rewaloryzacyjne borykają się bowiem z bardzo licznymi i różnorodnymi problemami, wiele jest przypadkowości, a przebieg ich budzi stałe zastrzeżenia zarówno w sferze planowania, jak i realizacji. Element udziału społeczeństwa, co jest zastanawiające przy panujących zasadach politycznych, został w praktyce zupełnie pominięty, używając języka rewaloryzacji —

„wysiedlony”. Szeroko zakrojone prace prowadzi się bez większego zaplecza materiałowego i jasnego oraz jednolitego oparcia prawnego. Można je więc chyba uznać za ciągle jeszcze pionierskie i jako takie stanowić mogą dobry materiał dla analiz przy tworzeniu nowej, kompleksowej podstawy prawnej przedsięwzięć rewaloryzacyjnych następnej generacji.

dr Wojciech Kowalski
Katedra Prawa Międzynarodowego
i Stosunków Międzynarodowych
Uniwersytet Śląski

THE PLACE OF THE PROTECTION OF CULTURAL PROPERTY IN THE LEGAL SYSTEM

The article deals with a controversial problem of placing regulations on the protection of cultural property in the general legal system. After presenting major endangerings faced by architectural heritage in Poland and present protective regulations, the author discusses appropriate recommendations of international organizations such as UNESCO and the European Council as well as the guidelines of systems of the protection of cultural property in some countries. Later in the text the author ponders on variants of possible legislative solutions in the Polish law. The most important legal instrument should still be the law on the protection of cultural property, although modified when compared to its present form. It should set out fundamental aims of the protection, basic definitions, main competent bodies and their tasks, participation of the society in monuments' protection. It should also specify rights and responsibilities of disposers and owners. A more detailed regulation of the protection of individual monuments of similar nature may find its reflection in separate laws (ar-

chives, libraries, museums). The protection of architectural heritage may be solved in different ways. The concepts to leave these problems within a general law system, to settle them either within the law on land development or within constructional law or to include into regulations on broadly conceived environment protection are regarded by the author as less beneficial. It has been accepted that the most proper solution is to draw a new legal instrument which would include a uniform regulation of protection, preservation, rehabilitation and use of complexes of historic structures. Such a document would settle down all basic problems and would expand and complement the law on land development and building. It should also touch upon financial matters and the participation of a social factor in the process of rehabilitation. Another variant of this concept is to regulate — on a broad basis — the renewal and development of towns. Such a law would allow for a better coordination of protective activities and expansion.

MAŁGORZATA SCHUSTER-GAWŁOWSKA

KONSERWACJA OBRAZU Z PRZEDSTAWIENIEM „MATKI BOSKIEJ Z DZIECIĄTKIEM” TYPU „PIEKARSKIEGO” Z PUSTELNIKA

W latach 1983–1985 przeprowadziłam konserwację obrazu na drewnie, przedstawiającego Matkę Boską z Dzieciątkiem w typie Hodegetrii, zwanym na naszym terenie „Piekarским”. Obraz pochodzi z kościoła parafialnego Św.Św. Katarzyny i Stanisława w Pustelniku w województwie siedleckim¹.

Autor obrazu nie jest znany, natomiast pewne dane stylistyczne i technologiczne wskazują na powstanie dzieła w warsztacie małopolskim w XV lub XVI w. Podobrazie składa się z trzech desek lipowych o wymiarach 104,3 × 71,2 cm. Technika malowania temperowa; całość została kilkakrotnie przemalowana olejno.

Stan obrazu przed konserwacją (il. 1)

Opis inwentaryzacyjny i kolorystyczny. Obraz zakomponowany na płaszczyźnie stojącego prostokąta przedstawia Matkę Boską z Dzieciątkiem typu Hodegetrii. Matka Boska ujęta do bioder, prawie frontalnie, na lewej ręce trzyma Dzieciątko, na które wskazuje prawą dłoń. Twarz lekko zwrócona w stronę dziecka, wzrok skierowany na widza. Dzieciątko w szaroliliowej sukience, prawą ręką błogosła-

wi, w lewej trzyma Ewangelię w zielonej oprawie. Ornament przy wycięciu na szyję złotobrzowy. Maria ubrana w suknię ciemnoczerwoną z drobnym wzorkiem przy wycięciu. Jej głowę i ramiona okrywa ciemnogranatowy płaszcz. Brzeg maforium i płaszcz zdobi brązowo-złoty ornament. Spod maforium, z lewej strony, widać brzeg białej koronki, z prawej strony twarzy pasmo brązowych włosów. Płaszcz spięty na piersi broszą złożoną z dwóch kolistych elementów. Karnacja Matki Boskiej ugorworóżowa, oczy ciemnobrązowe, usta małe, silnie czerwone. Karnacja Dzieciątka i ręce Madonny ciemnogrowo-szare. Włosy Dzieciątka kędzierzawe,

¹ Artykuł niniejszy jest częścią pracy kwalifikacyjnej na stanowisko docenta w Katedrze Konserwacji Malowideł Sztalugowych i Rzeźby Drewnianej Polichromowanej Wydziału Konserwacji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, prowadzonej pod opieką prof. Zofii Medweckiej. Za pomoc udzieloną w trakcie zbierania materiałów i pisania pracy pragnę gorąco podziękować: prof. Z. Medweckiej, prof. dr L. Kalinowskiemu, doc. dr hab. J. Gądomskiemu, doc. M. Niedzielskiej, doc. J. Nyklowi, dr M. Piwockiej, adiunktowi M. Paciorkowi, st. wykł. J. Gawłowskiemu.

brązowe. Tło grawerowane ze stylizowanym ornamentem roślinnym, srebrzone. Nimby nad głowami grawerowane, złożone, pokryte dodatkowo laserunkiem żółtopomarańczowym. Na obwodzie nimbu Matki Boskiej widnieje tekst pisany niewprawną antyką: „REGINA COELI LAETARE ALLA QUIA QUEM MERUISTI PORTARE”.

Budowa technologiczna. W celu odczytania stratygrafii obrazu i określenia techniki i technologii wykonania poszczególnych warstw poczynione zostały następujące badania i dokumentacja²:

1. Fotografie czarno-białe przed konserwacją (całość, odwrocie, fragmenty).
2. Fotografie kolorowe przed konserwacją (przezrocza).
3. Fotografie w świetle analitycznym IR, UV, X (il. 1 B i C).
4. Wykonanie przekrojów bocznych z warstw malarzkich i zapraw.
5. Wykonanie badań fizykochemicznych przekrojów (na mikroanalizatorze laserowym).
6. Wykonanie badań chemicznych barwników i spoiw z warstwy pierwotnej i przemaalowań.
7. Wykonanie badań dendrologicznych drewna.
8. Fotografie czarno-białe i kolorowe w czasie i po konserwacji.
9. Dokumentacja rysunkowa (kalki w skali 1 : 1).
10. Zebranie materiału do analizy porównawczej – stylistycznej i ewentualne datowanie odkrytego obrazu.

Stratygrafia (il. 2 A). Obraz składał się z 27 warstw technologicznych i 5 warstw chronologicznych. (Szczegółowo omawiam wyłącznie malowidło pierwotne, tzn. oryginał z XV w.).

I warstwa chronologiczna:

- laserunek olejny (?) i ornament na brzegach szat, – ornament złoty na sukience Dzieciątka,
- malowidło pierwotne temperowe (pigmenty: azuryt, azuryt + czerń + czerwona organiczna + pigment żelazowy żółty + biel ołowiowa, biel ołowiowa + umbra + cynober, żółta cynowo-ołowiowa na srebrze, spoiwo temperowe),
- folia srebrna na brzegach szat (i pierwotnie w tle),
- lesz (?) – przeklejenie pod srebro,
- rysunek czernią, wykonany pędzlem,
- zaprawa biała kredowo-klejowa (pod srebrem ewentualnie grawerunek?),
- paski płótna na łączeniu desek,
- podobrazie drewniane z 3 desek lipowych klejonych w układzie pionowym, grubość ok. 1,5 cm.

Technika malowania. Obraz został namalowany na podobraziu z trzech desek lipowych klejonych na styk, wzmocnionych dwiema spongiami. Układ słojów pionowy. Odwrocie obrobione dłutem, od strony lica deski zostały wygładzone i w miejscach łączeń wzmocnione paskami naklejonego płótna. Deski pokryte zaprawą kredowo-klejową, kilkuwarstwową, szlifowaną. Następnie naniesiono ogólny rysunek (być może z szablonu (?)) i przygotowano zaprawę pod srebrzenie. Tło mogło być grawerowane lub puncowane (?), świadczy o tym brosza spinająca płaszcz – ornamentem kłutym i puncowanym w zaprawie. Napis obecny (późny, może XVII w) dookoła nimbu Matki Boskiej został być może powtórzony z pierwotnego, zniszczonego i zakrytego nową zaprawą (?). Kolejno

miejsca pod srebrzenia pokryto leszem (klejem) i srebrzono folią srebrną.

Następnie wykonano poprawny rysunek pędzlem, czernią, z widocznym szrafowaniem w cieniach na srebrze (lamówki w załamaniach). Kolejnym etapem prac było malowanie właściwe. Namalowano szaty Matki Boskiej i Dzieciątka techniką temperową. Podłożono karnacje ciemnym różem, a potem wykańczano laserunkowo bielą z cynobrem. Namalowano jasne fałdy na ciemnej tunice Dzieciątka, błyski na włosach, gdzieśgdzie podkreślono rysunek. Następnie wykonano laserunek olejny (?) goldlakiem na srebrnych lamówkach otaczających szaty oraz naniesiono ornament farbą jasnożółtą i pomarańczową. Na tunice Dzieciątka wykonano ornament patronowy złotem, najprawdopodobniej w proszku, na spoiwie olejnym. Całość prawdopodobnie zawerniksowano (?).

Stan zachowania. Obraz znajdował się w złym stanie. Deski podobrazia były rozklejone i popękane wzdłuż słoje – tworząc znaczne rozstępy. Drewno było zaatakowane przez owady (brak czynnych żerowisk). Spongi wtórne nie spełniały swojej funkcji, powodując dalsze zniszczenie. Trzykrotne przemaalowanie całego obrazu zmieniło zupełnie jego zamierzony wyraz artystyczny. Tło prawdopodobnie również nie było pierwotne. Przemaalowanie dwudziestowieczne nie przedstawiało żadnej wartości historycznej ani artystycznej, wykonano je bardzo prymitywnie i niefachowo. Zaprawa, miejscami odspojona, miała liczne wykruszenia, pęcherze i ubytki.

Konserwacja obrazu (il. 3 i 4)

Za cel konserwacji przyjęto odstonięcie spod wtórnych nawarstwień pierwotnego malowidła, jego konserwację techniczną oraz propozycje rozwiązania estetycznego, w zależności od stanu odkrytego malowidła. Osobne zagadnienie stanowiła sprawa grawerowanego tła, które wymagało odrębnych badań i decyzji.

I etap prac:

1. Wyjęto obraz z ram.
2. Zabezpieczono łuszczącą się partię malowidła z zaprawą za pomocą coletty i bibułki japońskiej.
3. Wykonano próby na usuwanie kolejnych warstw przemaalowań i złocień (lub srebrzeń).
4. Wykonano odkrywki pasowe w wielu punktach obrazu, tak by odstonić kolejne warstwy i oryginał, a równocześnie wypróbować środki chemiczne odpowiednio dla każdej warstwy.
5. Usuwano kolejne przemaalowania i warstwy późniejsze.

Piąta warstwa chronologiczna:

- retusz olejny – mieszkanką metanolu z terpentyną 1 : 2,

² Dokumentację fotograficzną czarno-białą i kolorową wykonał Janusz Gawłowski; fotografie w świetle analitycznym IR, UV, X – Jan Rutkowski; badania fizykochemiczne przekrojów warstw – dr Maria Ligęza; badania chemiczne barwników i spoiw – Paweł Karaszkievicz i Maria Rogoż; badania dendrologiczne drewna – doc. Maria Niedzielska; dokumentację rysunkową – Małgorzata Schuster-Gawłowska.



A

1. „Matka Boska z Dzieciątkiem”, Pustelnik (woj. siedleckie), stan przed konserwacją: A – w świetle białym, widoczne przemalowania na całości obrazu (fot. J. Gawłowski, 1983 r.); B – lico obrazu w świetle IR, widoczny rysunek twarzy Madonny (fot. J. Rutkowski, 1983 r.); C – lico obrazu w świetle UV, widoczne retusze i przemalowania na całości poza twarzą Madonny (fot. J. Rutkowski, 1983 r.)

1. "Our Lady and the Child", Pustelnik (the province of Siedlce), condition before conservation: A – in the white light, visible repaintings on the surface of the painting; B – face of the painting in IR light, visible drawing of Madonna's face; C – face of the painting in UV light, visible retouching and repainting on the entire picture except Madonna's face

– laserunek – acetonem,
– złoczone nimby (metałem w płatkach) – aceton +
+ chloroform (1 : 1),

Czwarta warstwa chronologiczna:

– srebrzone tło (aluminium) – okłady z acetonu i chloroformu 1 : 1,

– mikstion – doczyszczano chloroformem,

– przemalowanie olejne – dwumetyloformamidem,

– kit biały, kredowy – na mokro i sucho, skalpelem,

Uwaga – zdecydowano zostawić późniejsze złoczone tło z grawerunkiem, gdyż zachowane resztki srebrnego, pierwotnego były zbyt małe, aby według nich rekonstruować całość, a odsłonięte tło było dość dobrze zachowane.

Trzecia warstwa chronologiczna:

– przemalowanie olejne – dwumetyloformamidem,
– podkład olejny (ugrowy na płaszczu Matki Boskiej)
– dwumetyloformamidem,

Druga warstwa chronologiczna:

– przemalowanie temperowe – rozmiękczano dwumetyloformamidem, doczyszczano mechanicznie skalpelem,
– kity białe w zasadzie zostawiano tam, gdzie były prawidłowo wykonane, czasem szlifowano, usunięto tylko wadliwe i kruszące się.

Podczas usuwania warstw wtórnych podklejano systematycznie łuszczące się miejsca klejem rybnym (karukiem) ok. 50% na ciepło.



B



C

II etap – konserwacja podobrazia³:

1. Rozmontowanie podobrazia (usunięcie śrub i spong).
2. Impregnacja desek 15% roztworem Paraloidu B 72 w kwasie + aceton w stosunku 9 : 1.
3. Usunięcie farby brązowej z odwrocia desek (okłady + mechaniczne doczyszczanie: ksylen + metanol + woda w stosunku 3 : 1 : 0,5).
4. Sklejenie desek na styk przy użyciu kleju glutynowego (skórny) przy częściowym uzupełnieniu pewnych nierówności kitem drzewnym na bazie kleju glutynowego. Istniejące spaczenia poszczególnych desek przy takim sklejeniu w ostatecznym efekcie dały kolebkowatą powierzchnię całej tablicy.
5. Zamontowanie spong. Spongi wykonano z drewna lipowego o łukowym przebiegu włókien, dokładnie opracowano ich płaszczyzny do łukowego kształtu tablicy. Odwrocie spong pierwotnie sprowadzone do płaszczyzny, a zatem najgrubsze w środkowej części, po pewnym okresie ich funkcjonowania ścienione z zachowaniem jednakowej grubości na całym ich przebiegu (ok. 0,8 cm).
6. Wklejenie wzmocnień w formie „jaskółczych ogonów” od odwrocia. W celu dodatkowego wzmocnienia konstrukcyjnego na łączeniach desek wprowadzono po 4 „jaskółcze ogony” od odwrocia, wykonane z drewna jesionowego.
7. Zakitowanie ubytków drewna. Ubytki drewna od strony lica uzupełniono kitemi trocinowymi na bazie Paraloidu B 72 w acetonie (il. 4 B).

III etap – konserwacja lica obrazu:

1. Przyklejono wszystkie pęcherze i luźne fragmenty klejem rybim (karukiem) ok. 5% na ciepło.
2. Zakitowano ubytki zaprawy w obrębie malowidła i złożonego tła kitem kredowo-klejowym (ok. 15% woda klejowa + kreda + tymol) (il. 3 D). Miejsca pod kity nasycano najpierw 5% wodą klejową, potem zakładano kit wielowarstwowo – pędzelkiem. Szlifowano kity na makro korkiem i na sucho modelowano skalpelem. Grawerunek w tle wyprowadzono dłutkiem i skalpelem.
3. W miejsca kitów założonych w tle złożonym położono dwukrotnie pulment czerwony, pod srebrzenia położono również dwa razy pulment żółty.
4. Wykonano złocenie tła złotem strąconym, spolerowanym na całej powierzchni.
5. Wykonano srebrzenie elementów brakujących w ornamentach srebrem strąconym po spolerowaniu, zabezpieczonym lakierem nitrocelulozowym (caponlak). Uwaga: prace wymienione w punktach 2, 3, 4, 5 – wykonał adiunkt Marian Paciorek.
6. Kity kredowe w obrębie malowidła zaimpregnowano 5% wodą klejową (il. 3 D).

³ Tę część konserwacji wykonał adiunkt Marian Paciorek, kierownik Pracowni Konserwacji Rzeźby Drewnianej Polichromowanej, Wydziału Konserwacji Dziel Sztuki ASP w Krakowie.

WARSTWA TECHNICZNA	OZNACZENIE GRAFICZNE	WARSTWA CHROMYLEC	DATOWANIE	OKREŚLENIE WARSTWY
	MALOWIDŁO	TŁO		
1				retusz olejny
2			V XX w.	laserunek na nimbach i tle
3				złoczone nimby i ornamenty /metaltem na mikstion/
4				srebrzone tło /aluminium/
5				mikstion
6			IV XX w.	przemalowanie całościowe, olejne
7				kit kredowo-klejowy
8				przemalowanie całościowe, olejne
9			III	złoto płatkowe na nimbach i w tle
10				pulment czerwony
11a				podkład temperowy, ugrony
11b				przemalowanie całościowe, temperowe
12			II	złoto w obrębie nimbdw
13				pulment czerwony
14				zaprawa kredowa, grawerowana
15				kity kredowe.
16a				laserunek olejny i ornament na brzegach szat
16b				ornament złoty na tunice Dzieciątka
17				malowidło temperowe
18				folia srebrna na brzegach szat i w tle
19			I ok 1460	lesz /przeklejenie./
20				rysunek czernią
21				zaprawa kredowo-klejowa
22				paski płótna na łączeniach desek
23				3 deski lipowe
24				spongi drewniane, sosnowe
25			IV XX w.	śruby metalowe
26				farba olejna, brązowa na odwróconiu
27				rama drewniana, rzeźbiona, złociona

A

2. „Matka Boska z Dzieciątkiem” z Pustelnika, stratygrafia: A – przed konserwacją; B – po konserwacji (rys. M. Gawłowska)

2. "Our Lady and the Child" from Pustelnik. Stratigraphy: A – before conservation, B – after conservation

WARSTWA TECHNICZNA	OZNACZENIE GRAFICZNE	WARSTWA CHROMOLEK	DATOWANIE	OKREŚLENIE WARSTWY
	<p>MALOWIDŁO</p> <p>TŁO</p>			
1				werniks damarowo-woskowy w terpentynie
2a				retusze olejno-żywiczne, laserunki
2b				retusze temperowe
3a				retusze ornamentów + goldlack
3b				zaponlack na nowych srebrzeniach
4			1983	werniks damarowy w terpentynie
5			1985	srebrzenie srebrem strąconym i złotem w proszku
6				pulment żółty i czerwony
7				kity kredowo-klejowe
8				"świadek" srebrzenia/aluminium/
9				" mikstion
10			IV XX w.	" przemalowania olejnego
11				" przemalowania olejnego
12			III	folia złota w tle
13				pulment czerwony
14a				"świadek" przemalowania temperowego
14b				" przemalowania temperowego
15			II	folia złota
16				pulment czerwony
17				zaprawa kredowo-klejowa, grawerowana
18				kity kredowe
19a				laserunek olejny i ornament na brzegach szat
19b				ornament złoty na tunice Dzieciątka
20				malowidło temperowe
21			k. 1460	folia srebrna na brzegach szat i w tle
22				lesz /przeklejenie/
23				rysunek czernią
24				zaprawa kredowo-klejowa
25				paski płótna na łączeniach desek
26				3 deski lipowe
27				kity trójnawo-klejowe
28			V: 1984	spongi z drewna lipowego
29				"jaskółcze ogony" jesionowe
30				rama drewniana

B

7. Całość malowidła zawerniksowano werniksem damarowym w terpentynie.
 8. Wykonano próby scalenia kolorystycznego metodą naśladowniczą: a) użyto do podkładów pigmentów w proszku ze spoiwem temperowym (klej glutynowy);

b) użyto do podkładu pigmentów w proszku ze spoiwem temperowym jajowym; c) wykończono malowidło stosując laserunki olejne z werniksem damarowym w terpentynie.
 Wykonano scalenie kolorystyczne większych partii ma-



A

3. „Matka Boska z Dzieciątkiem” w trakcie konserwacji: A – lico w świetle białym podczas usuwania przemalowań, widoczne odkrywki pasowe; B – podczas usuwania kolejnych warstw przemalowań, rysunek białą kredką (stopy Dzieciątka) naniesiono ze zdjęcia rentgenowskiego; C – fragment w świetle białym podczas usuwania przemalowania; D – lico w świetle białym, zakitowane ubytki zaprawą klejowo-kredową (fot. J. Gawłowski, 1984 r.)

3. "Our Lady and the Child" during conservation: A – face in the white light during the removal of repaintings, visible belt uncoverings; B – during the removal of subsequent layers of repaintings; drawing in white chalk (the feet of the Child) written in from X-ray photography; C – detail in the white light during the removal of repaintings; D – face in the white light; missing parts made up with glue and chalk mortar

larskich metodą opisaną wyżej, stosując retusz wielowarstwowy.

9. Malowidło zawerniksowano werniksem matowym damarowo-woskowym (10 : 1) w terpentynie (il. 4 A).

Zagadnienia ekspozycji. Obraz będzie eksponowany w nowym kościele parafialnym; będzie zastępował główny ołtarz.

Obraz po konserwacji (il. 4)

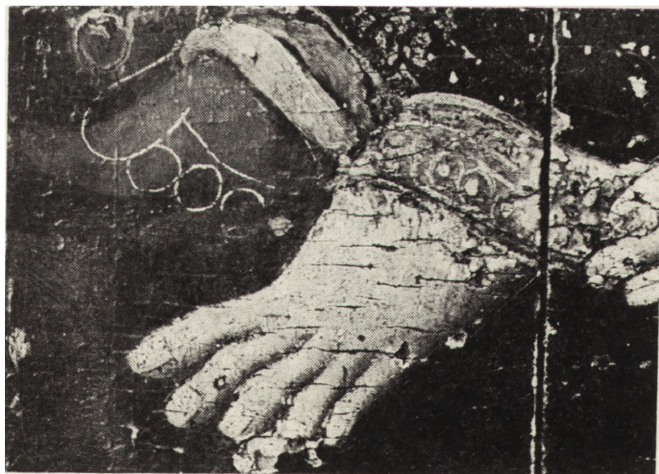
Po przeprowadzeniu prac konserwatorskich obraz składa się z 4 warstw chronologicznych (I, II, III i VI) przy pozostawieniu świadków warstwy III i IV oraz z 30 warstw technologicznych (il. 2 B).

Po usunięciu wszystkich późniejszych nawarstwień (poza tłem) i odsłonięciu malowidła pierwotnego, uwi-

doczniły się następujące zmiany w stosunku do stanu przed konserwacją.

Zmiany formalne: wyższe maforium Matki Boskiej, brak rąbka z koronki – za to odsłoniły się włosy. Rysy twarzy Dzieciątka zmienione, prawa stopka odwrócona stroną wewnętrzną. Odsłonięto ornament na lamówkach srebrnych i wielką broszę w formie czworoliścia z wpisanym czworobokiem spinającą płaszcz Matki Boskiej.

Zmiany kolorystyczne: płaszcz Matki Boskiej ciemno-granatowozielony ze srebrnymi lamówkami, suknia ciemnobłękitna; czerwona podszewka płaszcza. Tunika Dzieciątka czarno-zielona, ze złotym patronowym wzorkiem w formie małych rombów i półksiężyców, lamówki srebrne z ornamentem złotym i pomarańczowym. Karnacje Matki Boskiej i Dzieciątka chłodne, różowe (reçe



szaroróżowe). Włosy Dzieciątka ciemno-blond. Książka – oliwkowozielona. Tło grawerowane, złożone, na czerwonym pulmencie, nie jest pierwotne. Pozostawiono je ze względu na wartość historyczną i artystyczną, a przede wszystkim dlatego, że pierwotne tło srebrne poza małymi fragmentami nie zachowało się.

Historia obiektu

Przekazów źródłowych o pochodzeniu obrazu brak. Pierwsza wiadomość o miejscowości Pustelnik (alias Czarnawola) pochodzi z 1465 r.⁴; o kaplicy wzmianka z 1477 r.⁵, a o kościele z 1482 r.⁶ Parafia była erygowana w 1540 r., przy już istniejącym kościele, przez Jakuba Buczańskiego, biskupa płockiego, wraz z budową nowego kościoła drewnianego. Obecny kościół –

B po pożarze poprzedniego – wystawiony został w 1843 r. przez St. Grabowskiego; w 1951 r.⁷ został odnowiony. Dziejcami w Pustelniku byli Kędzieszowscy (w 1568 r.)⁸. *Katalog Zabytków Sztuki* wspomina o obrazie Matki Boskiej z Dzieciątkiem znajdującym się w kościele i datuje go na początek XVI w.⁹

Obraz, namalowany w jednym z warsztatów krakowskich około 1460 r., został trzykrotnie gruntownie przemaalowany. Dwa pierwsze przemaalowania wykonano w nieustalonym czasie, po każdorazowym zniszczeniu obrazu (zaatakowanie przez owady). Pierwsze, przemaalowanie temperowe, powtórzyło układ kolorystyczny oryginału. Drugie zmieniło kolor płaszcza Matki Boskiej (jasnoniebieski) i jego zasięg, tunika Dzieciątka stała się liliowa (purpurowa?). Wtedy być może dodano nowe tło grawerowane, złożone na czerwonym pulmencie. Trzeci raz przemaalowano obraz w XX w. Wtedy też posrebrzono tło, wyłożono nimby, osadzono spongi drewniane na odwrociu na śrubach i dodano nową ramę¹⁰. Zmieniono kolorystykę obrazu (tunika Dzieciątka biała), ornamenty (broszka Matki Boskiej z dwu kolistych elementów), karnacje (twarz Dzieciątka) i szczegóły (biała koronka dookoła twarzy Matki Boskiej). Obraz był przechowywany w nie najlepszych warunkach, o czym świadczy stan zachowania. Obecna konserwacja (1983–1985) usunęła późniejsze nawarstwienia (poza tłem) i przywróciła malowidłu jego postać z XV w.

Próba analizy stylistycznej, analogie

C W wyniku przeprowadzonej konserwacji odsłonięto obraz gotycki przedstawiający Matkę Boską z Dzieciątkiem w typie Hodegetrii, zwanej Piekarską. Jest to jedno z wielu przedstawień tego typu ikonograficznego, zachowanych na terenie Polski.

Kilkadziesiąt znanych egzemplarzy, skupionych przede wszystkim wokół ośrodków w Małopolsce i na Śląsku, świadczy o ogromnej popularności tematu¹¹. Sprawą ikonografii i występowania Madonn „Piekarskich” zajmowało się dotąd wielu badaczy – historyków sztuki¹². Z ostatnich odkryć trzeba wspomnieć obrazy: Matka Boska z Dzieciątkiem z kościoła Św. Marka w Krako-

⁴ Z materiałów rękopiśmiennych zgromadzonych w archiwum Słownika Historyczno-Geograficznego Mazowsza (tzw. Teki Prof. Wolffa): *Kartoteka SHGM. Zakroczymskie (księgi) relacyjne*, k. 5. 443 v. (dane uzyskane dzięki uprzejmości dra H. Kotarskiego).

⁵ Tamże, *Metryka Koronna*, vol. 9, k. 88 v i 89 v.

⁶ Tamże, *Metryka Koronna*, vol. 9, k. 153–154.

⁷ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. X, z. 8 (pow. Mińsk Maz.), Warszawa 1968, s. III, 25, il. 32.

⁸ *Notaty ks. Knapińskiego*, Archiwum Konsystorza Warszawskiego, AKW. 1.39 f. 401 (dane uzyskane dzięki uprzejmości dr H. Sygietyńskiej).

⁹ I. Galicka, H. Sygietyńska, „Hodegetria” z Błędowa, „Biuletyn Historii Sztuki”, nr 1, 1980, s. 35, przypis 5. Autorki sugerowały istnienie starszego malowidła pod przemaalowaniem.

¹⁰ Dane z ostatniego okresu uzyskane od proboszcza parafii ks. W. Górnego, który zlecił wykonanie konserwacji obrazu.

¹¹ T. Mroczko, B. Dąb, *Gotyckie Hodegetrie polskie*, (w:) *Średniowiecze. Studia o kulturze*, t. III, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966, s. 18.

¹² T. Mroczko, B. Dąb, op. cit.; J. Gądomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420–1470*, Warszawa 1981 (tamże pełna bibliografia); J. Gądomski, *Wstęp do badań nad małopolskim malarstwem tablicowym XV wieku (1420–1470)*, „Folia Historiae Artium”, t. XI, 1975, s. 37; J. Galicka, H. Sygietyńska, op. cit.



wie, datowana na około 1475 r. lub przed 1460 r.¹³; Matka Boska z Dzieciątkiem z Błędowa, datowana 1440–60¹⁴; Matka Boska z Dzieciątkiem z Pustelnika w woj. siedleckim, będąca tematem niniejszego opracowania, i Matka Boska z Dzieciątkiem w Wrocierzyżu w woj. kieleckim¹⁵. Obraz z Pustelnika jest obiektem znajdującym się najdalej na północy Polski w stosunku do mapy sporządzonej przez B. Dąb i T. Mroczko¹⁶. Dziełem tego typu występującym najdalej na wschodzie jest Matka Boska z Dzieciątkiem z Muzeum w Kijowie¹⁷.

Nie mamy żadnych przekazów historycznych – kiedy i z czyjej inicjatywy obraz z Pustelnika znalazł się w kościele parafialnym Św.Św. Katarzyny i Stanisława w tejże miejscowości. Skąpe dane źródłowe podają rok 1540, jako datę erygowania parafii w istniejącym

¹³ Praca dyplomowa wykonana przez M. Sokół-Augustyńską pod kierunkiem prof. Zofii Medveckiej na Wydziale Konserwacji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie w 1980 r., maszynopis i dokumentacja w Archiwum Wydziału. Publikację na temat obrazu przygotowuje doc. dr hab. B. Miodońska.

¹⁴ Por. przypis 9.

¹⁵ Obraz jest obecnie po konserwacji przeprowadzonej przez adi. M. Paciorka z Wydziału Konserwacji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie.

¹⁶ Por. przypis 11.

¹⁷ *Kijowskij Gosudarstwennyj Muzej Zapadnowo i Wostocznowo Iskustwa. Katalog zapadnoj żiwopisi i skulptury*, Moskwa 1961, s. 24–25, fot. 25; M. Frinta, *Medieval Bohemica: Addenda et Subtrahenda*, „Acta Historiae Artium Academical Scientiarum Hungaricae”, t. XXVU, z. 1–2, 1980, s. 19, fot. 15.



A



B

4. „Matka Boska z Dzieciątkiem”, stan po konserwacji: A – lico w świetle białym; B – odwrocie, zamontowane nowe spongi i wzmocnienia w formie „jaskółczych ogonów” (fot. J. Gawłowski, 1985 r.)

4. "Our Lady and the Child", condition after conservation: A – face in the white light; B – the reverse, imperfect new sponges and strengthenings in the form of "sparrow-like tails"

już kościele. Obraz w żadnych dokumentach archiwalnych nie jest wzmiankowany. Jedynie konserwacja dwudziestowieczna, wykonana w okresie międzywojennym, była najprawdopodobniej realizowana na miejscu. Wobec braku danych historycznych, wykonano próbę identyfikacji obrazu na podstawie analizy technologicznej i stylistycznej. Obraz z Pustelnika można łączyć ze szkołą małopolską w okresie 1440–1460 r., bliżej roku 1460. Obraz pod względem technologicznym odpowiada dziełom warsztatów małopolskich, ścisłej krakowskich z tego właśnie czasu¹⁸. Zgodność użycia poszczególnych materiałów i sposobów ich stosowania potwierdza tę hipotezę. Wszędzie występują deski lipowe, klejone na styk, zaprawy kredowo-klejowe, wielowarstwowe, rysunek ryty i malowany czernią, tła srebrzone lub złocone, czasem grawerowane, paleta malarska składająca się z barwników: bieli ołowiowej, czerni kostnej, azurytu, cynobru, kraplaku, ugrów, czerwieni i brązów ziemnych, żółcieni ołowio-cynowej; ornamenty na szatach złocone, często patronowo, złotem w proszku i spoiwem olejnym, technika malowania obrazu – temperowa. Typ ikonograficzny jest jedną z wielu wersji powtarzanych w jednym z warsztatów krakowskich. Nie były to wierne kopie, lecz wizerunki powstałe na kanwie tego samego ry-

sunku, ze zmianą szczegółów, koloru lub ornamentyki. Zależało to od:

- czasu, kiedy obraz był malowany (wiemy, że największe nasilenie „produkcji” miało miejsce około połowy XV w., lecz kontynuacja tematu trwała jeszcze ponad sto lat),
- od malarza, który go tworzył (różnice techniczne),
- od wymogów zamawiającego (format, rama, przyszła lokalizacja).

Wiele ze znanych, zinwentaryzowanych obrazów znajduje się jeszcze pod warstwami przemalowań. Najczęściej ich kolorystyka i forma są tak zmienione, iż trudno tutaj przeprowadzać analizę porównawczą. Dlatego też obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem z Pustelnika porównuję jedynie z obrazami po konserwacji, i to takimi, w wypadku których miałam dostęp bezpośrednio do oryginałów i do dokumentacji konserwatorskiej. Są

¹⁸ J. G a d o m s k i, *Gotyckie malarstwo*, op. cit.; J. N y k i e l, *Technologia malarstwa tablicowego Małopolski w latach 1480 – około 1510*, maszynopis, Kraków 1976; tenże, *Budowa technologiczna obrazów na desce tzw. szkoły krakowskiej z lat 1420–1460 malowanych na podłożu drewnianym*, „Ochrona Zabytków”, nr 4, 1969, s. 273.



A



B

5. „Matka Boska z Dzieciątkiem” z Pustelnika: A – malowidło; B – fotografia rysunku kompozycyjnego na folii (rys. M. Gawłowska, fot. J. Gawłowski, 1985 r.)

5. "Our Lady and the Child" from Pustelnik: A – painting; B – a photo of the compositional drawing on foil

to obrazy: Matka Boska z Dzieciątkiem z kościoła Św. Marka w Krakowie¹⁹ (il. 6 A), Matka Boska z Dzieciątkiem z kościoła w Błędowie k. Warszawy²⁰ (il. 9), obecnie w kościele Opatrzności Bożej w Warszawie, Matka Boska z Dzieciątkiem z kościoła Św.Św. Małgorzaty i Katarzyny w Kętach²¹ (il. 10), Matka Boska z Dzieciątkiem z kościoła Św. Marcina z Wrocierzyża²² (il. 7 A), Matka Boska z Dzieciątkiem z katedry Św. Krzyża w Opolu²³ (il. 8 A).

Porównanie technologii i technik malowania wymienionych obrazów pozwala na umieszczenie ich w jednej szkole czy warsztacie. Jedyne Matka Boska z Opolu różni się nieco od pozostałych, lecz raczej pod względem stylistycznym i chronologicznym niż technologicznym. Technologie te są zgodne z opisanymi przez J. Nykła i J. Gadomskiego²⁴.

Pod względem formalnym obraz z Pustelnika wydaje się najbliższy obrazom: z Wojkowic Kościelnych²⁵ (il. 11), z Kęt²⁶ (il. 10) i z Jazowska²⁷ (il. 12). Kolor, kompozycja i ornamentyka są tu najbliższe. Obraz można umieścić w grupie porównywanych wyżej sześciu obrazów, datując go wstępnie na 1460 r. Tła w większości obrazów są wtórne, tak że nie mogą być analizowane.

Napis w aureoli Matki Boskiej z Pustelnika (REGINA COELI LAETARE ALLA QUIA QUEM MERUISTI PORTARE), mimo że nie pierwotny, powtarza zapewne

¹⁹ Por. przypis 13. Obraz o wymiarach 112×70,2 cm, datowany na 1475 r.

²⁰ Por. przypis 9. Konserwację obrazu przeprowadziły w 1980 r. mgr M. Wodzińska, mgr A. Romanowiczowa z Pracowni Konserwacji Malarstwa Muzeum Narodowego w Warszawie. Obraz datowany na lata 1440–1460.

²¹ Konserwację obrazu przeprowadziła w 1968 r. mgr Zofia Stawowiak. Obraz o wymiarach 113×68 cm (3 deski) datowany przez J. Gadomskiego na ok. 1457 r. (*Gotyckie malarstwo*, op. cit., s. 127).

²² Por. przypis 15. Obraz o wymiarach 119,5×87 cm.

²³ Konserwację obrazu przeprowadził w 1983 r. adiunkt M. Paciorek z Wydziału Konserwacji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie. Obraz o wymiarach 129×92 cm, datowany przez ks. S. Baldy na 1480 r. (*Matka Boska Opolska*, Opole 1984, s. 14); por. także T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Śląska Opolskiego*, Kraków 1974, s. 122.

²⁴ Por. przypis 18.

²⁵ Matka Boska z Dzieciątkiem, Wojkowice Kościelne, d. pow. będziński, kościół Św. Marcina i Doroty, wymiary 104×70 cm, konserwowany w 1956 r. przez Karola Bąbrowskiego; datowany: 1 ćwierć XV w. (*Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*) i ok. 1472 r. (J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo*, op. cit., s. 127). Zniszczony podczas pożaru w 1985 r. Obecnie konserwowany przez autorkę.

²⁶ Por. przypis 21.

²⁷ Matka Boska z Dzieciątkiem, Jazowsko, kościół parafialny, datowany przez J. Gadomskiego na ok. 1457 r. (*Gotyckie malarstwo*, op. cit., s. 127, fot. 69).



A



B

6. „Matka Boska z Dzieciątkiem” z kościoła Św. Marka w Krakowie: A – malowidło (fot. H. Gujda, 1980 r.); B – fotografia rysunku kompozycyjnego na folii (rys. M. Sokół-Augustyńska, 1980 r., fot. J. Gawłowski, 1985 r.)

6. "Our Lady and the Child" from St Mark's Church in Cracow: A – painting; B – photo of the compositional drawing on foil

tekst i układ liter napisu zniszczonego. Łączy się on z nieliczną grupą obrazów z zachowanymi napisami (o tym samym brzmieniu). Są to obrazy: z kościoła Św. Marka w Krakowie²⁸, z Kończyce Małych (d. pow. cieszyński)²⁹, z Czudca (woj. rzeszowskie)³⁰, z Bytomia³¹, z Muzeum Malarstwa Zachodnioeuropejskiego w Kijowie³².

Celowo nie podejmuję tu wyczerpujących rozważań ikonograficznych i stylistycznych, dotyczących szczegółów datujących obraz (jak ornamenty, brosza, modelunek szat, modelunek oczu, włosów, kolor itp.). Wywody takie w odniesieniu do Madonn „Piekarskich” częściowo przeprowadzili już autorzy cytowanych prac – B. Dąb i T. Mroczo oraz J. Gadomski. Synteza problemu, tj. sprawa genezy, rozprzestrzenienia, uszeregowania w czasie zachowanych zabytków winna stanowić odrębne opracowanie.

Wszyscy badacze dzieł sztuki wiedzą doskonale, jak niezwykle ważne jest porównywanie ze sobą autentycznych obiektów zabytkowych. Obojętne, czy będziemy je nazywać oryginałami, czy obiektami autorskimi, autentykami czy obiektami pierwotnymi – prawdą jest, iż w celu zidentyfikowania nieznanego obiektu, należy go odnieść do analogii dokładnie rozpoznanych, określonych, sprawdzonych, usystematyzowanych.

Identyfikacja dzieł sztuki – tutaj mam na myśli tylko malarstwo – na tym właśnie polega. Porównywanie

jednak ze sobą obrazów w sposób bezpośredni, bliski, napotyka najczęściej olbrzymie, tzw. obiektywne trudności. Podstawową trudnością jest rozrzucenie dzieł sztuki z tego samego czasu, ośrodka czy warsztatu, a wreszcie tego samego autora – po całym świecie. Najczęściej też, porównywanie obrazów w sposób bezpośredni, poza okazjonalnymi wystawami autorskimi czy tematycznymi, jest niemożliwe. Z konieczności zastępuje się tę możliwość wykonywaniem jak najwierniejszej i najpełniejszej dokumentacji, która jednak zawsze jest w pewnym sensie niedoskonała, cząstkowa, obciążona mniejszym lub większym błędem. Doskonalenie metod fotograficznych powiększeń makro- i mikroskopowych zmierza do jak najwierniejszego oddania koloru, faktury materii, szczegółów obrazu. Nic jednak nie zastąpi oryginału w jego autentycznym wymiarze i formie.

²⁸ Por. przypis 13.

²⁹ Matka Boska z Dzieciątkiem, Kończyce Małe, kościół parafialny (T. Dobrowolski, *Sztuka województwa Śląskiego*, Katowice 1933, s. 58, il. 56).

³⁰ Matka Boska z Dzieciątkiem, Czudca, kościół parafialny (*Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, woj. rzeszowskie, nowa seria II, s. 1, s. 16, flg. 117).

³¹ T. Mroczo, B. Dąb, op. cit., fot. 15.

³² Por. przypis 17.



A



B

7. „Matka Boska z Dzieciątkiem” z Wrocieryża: A – po usunięciu przemalowań (fot. M. Paciorek, 1985 r.); B – fotografia rysunku kompozycyjnego na folii (rys. M. Paciorek, 1985 r., fot. J. Gawłowski, 1985 r.)

7. "Our Lady and the Child" from Wrocieryż: A – after removal of repaintings; B – a photo of the compositional drawing on foil



9. „Matka Boska z Dzieciątkiem” z Błędowa (fot. PIS, 1977 r.)

9. "Our Lady and the Child" from Błędów



A



B

8. „Matka Boska z Dzieciątkiem” z Opola: A – malowidło (fot. M. Paciorek, 1983 r.); B – fotografia rysunku kompozycyjnego na folii (rys. M. Paciorek, 1983 r., fot. J. Gawłowski, 1985 r.)

8. "Our Lady and the Child" from Opole: A – painting; B – a photo of the compositional drawing on foil



10. „Matka Boska z Dzieciątkiem” z Kęt (fot. J. Gawłowski, 1984 r.)

10. "Our Lady and the Child" from Kęty



11. „Matka Boska z Dzieciątkiem” z Wojkowic Kościelnych (fot. W. Wolny, 1960 r.).

11. "Our Lady and the Child" from Wojkowice Kościelne



12. „Matka Boska z Dzieciątkiem” z Jazowska, w czasie konserwacji (fot. A. Wawryniewicz, 1965 r.)

12. "Our Lady and the Child" from Jazowsko, during conservation

Jedną z metod dokumentacji, służącej do wiernego utrwalenia przynajmniej jednego elementu malowidła, jakim jest rysunek kompozycyjny, pozostaje forma odwzorowania go na kalce w skali 1 : 1. Skala – podkreślam – ma tu znaczenie zasadnicze. Taki rysunek wykonywany teraz najczęściej na folii poliestrowej, niekurczliwej i posiadającej doskonałą przejrzystość, jest bardzo ważnym czynnikiem w metodzie, którą można nazwać metodą „bezpośrednich porównań”. Nie jest ona nowa, lecz stosowana od wielu dziesiątków lat przez konserwatorów dzieł sztuki i dokumentalistów. Pragnę tu przypomnieć, że prof. J. E. Dutkiewicz zwracał wielką uwagę i wytrwale wpajał swoim studentom konieczność wykonywania dokumentacji w skali 1 : 1. Ten wymóg utrzymał się na Wydziale Konserwacji Dzieł Sztuki w Krakowie i niejednokrotnie przyniósł doskonałe efekty.

Konserwator w swej praktyce ma niepowtarzalną możliwość kontaktu z dziełem sztuki od tzw. kuchni, czyli może zapoznać się z technologią i techniką powstawania obrazu, jego historią, przeobrażeniami, zniszczeniami itp. W tym wypadku rysunek w skali 1 : 1 wy-

konany z malowidła i np. zdjęcia rentgenowskiego daje nieoceniony materiał do dalszych studiów formalnych czy ikonograficznych.

Wyżej opisane prace konserwatorskie przy obrazie Matki Boskiej z Pustelnika stworzyły okazję dla dokonania porównań rysunków w skali 1 : 1 i wyciągnięcia płynących stąd wstępnych wniosków. Liczba zachowanych przedstawień Matki Boskiej z Dzieciątkiem typu „Piekarskiego” jest od dawna zastanawiająca i podnoszona przez wielu badaczy. Zagęszczenie występowania nasila się wokół ośrodków powstawania tzn. Krakowa i Śląska. Jednak sporadyczne egzemplarze pojawiają się i w dalszej odległości. W samym Krakowie istnieje kilka przykładów, a w najbliższej okolicy – wiele. Zinventaryzowanych zostało dotychczas kilkadziesiąt wizerunków tego typu, mniej lub bardziej widocznych spod przemalowań lub plastycznych sukienek. W czasie konserwacji obrazu z Pustelnika wykonałam rysunek w skali 1 : 1 z malowidła i jego zdjęcia rentgenowskiego. Rysunek ten porównałam z rysunkiem (też w skali 1 : 1) wykonanym z obrazu „Matka Boska z Dzieciątkiem” z kościoła Św. Marka w Kra-



13. Porównanie nałożonych na siebie rysunków z obrazów z Pustelnika i kościoła Św. Marka w Krakowie wykazuje ogólną zgodność kompozycyjną przy zróżnicowaniu osi (fot. J. Gawłowski, 1985 r.)

13. A comparison of overlapping drawings from the pictures from Pustelnik and from St Mark's Church in Cracow shows a general compositional conformity with differences in the axis

14. Porównanie rysunków z obrazów z Pustelnika i Wrocierzyża wykazuje ogólną zgodność kompozycyjną przy zróżnicowaniu osi i odległości pomiędzy elementami (fot. J. Gawłowski, 1985 r.)

14. A comparison of the drawings from the pictures from Pustelnik and Wrocierzyż shows a general compositional conformity with differences in the axis and distances between elements



15. Porównanie rysunków z obrazów z Pustelnika i Opola wykazuje ogólną zgodność kompozycyjną przy zróżnicowaniu osi i odległości pomiędzy elementami (pionowe rozciągnięcie kompozycji z Opola) (fot. J. Gawłowski, 1985 r.)

15. A comparison of drawings from the pictures from Pustelnik and Opole shows a general compositional conformity with differences in the axis and distances between elements (vertical stretching of the composition from Opole)



16. Porównanie rysunków z obrazów z Wrocieryża i kościoła Św. Marka w Krakowie wykazuje dużą zgodność kompozycyjną przy nieznacznym zróżnicowaniu osi (fot. J. Gawłowski, 1985 r.)

16. A comparison of the drawings from the pictures from Wrocieryż and St Mark's Church in Cracow shows a high compositional conformity with slight differences in the axis

17. Porównanie rysunków z obrazów z Wrocieryża i Opola wykazuje ogólną zgodność osi kompozycji przy zróżnicowaniu kierunków i odległości między elementami (fot. J. Gawłowski, 1985 r.)

17. A comparison of the drawings from the pictures from Wrocieryż and Opole shows a general conformity of the axis of the composition with differences in directions and distances between elements

kanie³³. Okazało się, że rysunek kompozycyjny jest niemal identyczny, jedynie oś kompozycji została przesunięta o 4° w stosunku do analogicznej osi obrazu z Pustelnika.

To zastanawiające doświadczenie skłoniło mnie do sprawdzenia kilku jeszcze dostępnych obrazów tego typu (wszystkich po konserwacji). Były to malowidła: Matka Boska z Dzieciątkiem z Błędowa, obecnie w kościele Opatrzności Bożej w Warszawie³⁴ (il. 9), Matka Boska z Dzieciątkiem z kościoła Św.Św. Katarzyny i Małgorzaty w Kętach³⁵ (il. 10), Matka Boska z Dzieciątkiem z kościoła Św. Marcina w Wrocieryżu³⁶ (il. 7 A), Matka Boska z Dzieciątkiem z katedry Św. Krzyża w Opolu³⁷ (il. 8 A).

Z braku dokumentacji w skali 1 : 1 w wypadku obrazów z Błędowa i Kęt, przykładałam rysunek na kalce z obrazu z Pustelnika do oryginałów. W efekcie okazało się, że zasadniczy rysunek kompozycyjny wszystkich sześciu obrazów jest niemal identyczny, tylko w obrazie z Opola kompozycja została jakby „rozciągnięta” w pionie, co wynikało z dostosowania do innego formatu podobrazia.

Występujące różnice w kierunkach (np. ręki Matki Boskiej) czy odległościach między elementami (krótszy lub dłuższy tors Dzieciątka lub Matki Boskiej), a także w nachyleniu osi całej kompozycji (zmiana kąta osi

np. w obrazie z kościoła Św. Marka) świadczą o tym, że szablon czy patron zbudowany był z ruchomych części, składających się z pewnych stałych elementów, którymi artysta mógł swobodnie operować zależnie od wymiarów i proporcji zamawianego obrazu. Do takiego wniosku skłania analiza przytoczonych malowideł. Niemniej jednak jego potwierdzenia trzeba szukać w przebadaniu możliwie największej liczby obiektów tego typu.

W tej sytuacji chciałabym postawić ostrożną hipotezę, iż większość tych obrazów malowana była z jednego szablonu uwzględniającego „zasięg kompozycji” (sylwetkę obydwu postaci). Najlepszym dowodem na to jest zróżnicowanie „osi” obrazu na przykładzie „Matki Boskiej z Dzieciątkiem” z kościoła Św. Marka, gdzie być może (przypadkowo lub w sposób zamierzony) krzywo przyłożono patron do przygotowanego podobrazia (il. 13). Mylącą sprawą jest fakt, że powierzchniowo malarskie poszczególne obrazy różnią się dość znacznie: widać inny sposób kładzenia farby,

³³ Por. przypis 13.

³⁴ Por. przypis 20.

³⁵ Por. przypis 21.

³⁶ Por. przypisy 15 i 22.

³⁷ Por. przypis 23.

inną ornamentykę, kolor, szczegóły (np. rzęsy czy brwi „w jodełkę”), wreszcie poziom wykonania.

Nasuwają to jednoznaczny wniosek, że były to wytwory różnych artystów, w różnym czasie (około stu lat?), lecz w obrębie jednego warsztatu (?). Trudno sobie bowiem wyobrazić, aby „patron”, mógł krążyć (być wypożyczany) pomiędzy różnymi warsztatami (?), choć nie można tego wykluczyć.

Fakt, że obrazy różnią się między sobą i to znacznie „na zewnątrz”, a mają wspólny rysunek głęboko pod farbą, świadczyłby jeszcze i o tym, że nie były one kopiowane (w dosłownym tego słowa znaczeniu), lecz powielane czy powtarzane.

Zgodnie z obowiązującym kanonem, modą czy zamówieniem inwestora, zachowując wspólny rysunek były one inaczej malowane lub wykańczane. Różnice są tak znaczne, iż wolno tu chyba mówić o zamienionym zróżnicowaniu, a nie o kopiowaniu. Obrazy można by nazwać „wersjami warsztatowymi” tego samego rysunku kompozycyjnego. Wydaje się prawdopodobne, że istniał jakiś „patron” nie wiadomo z czego i jak wykonany, który przechowywany był przez dziesiątki

lat i powielany w obrębie jednego warsztatu. Traktując tę informację jako początek dalszych prac, obejmujących przebadanie możliwie największej liczby tego typu przedstawień pod każdym kątem, poszukiwania archiwalne, wykonanie dokumentacji w jednakowych warunkach itp. Wydaje się, że najlepszym sposobem na wykonanie prac porównawczych byłoby urządzenie wystawy tematycznej „Matka Boska z Dzieciątkiem typu «Piekarskiego» na terenie Polski”, zgromadzenie możliwie największej liczby obiektów dałoby niepowtarzalną szansę dla badaczy. Metoda porównań bezpośrednich mogłaby wówczas przynieść decydujące ustalenia. W tym celu, zwracam się do wszystkich, którzy konserwowali obrazy Matki Boskiej z Dzieciątkiem typu „Piekarskiego” o udostępnienie dokumentacji i rysunków w skali 1:1 (o ile były wykonywane), gdyż miałyby to zasadnicze znaczenie dla dalszych badań nad tym zagadnieniem.

*doc. Małgorzata Schuster-Gawłowska
Wydział Konserwacji Dziej Sztuki
ASP w Krakowie*

THE CONSERVATION OF THE PAINTING DEPICTING "OUR LADY AND THE CHILD" FROM PUSTELNIK

In 1983–1985 the picture on wood depicting Our Lady and the Child in Hodegetna's style, described on this territory as "Piekarski" type was subjected to conservation. The picture belongs to a parish church of StSt Catherine and Stanislaus in Pustelnik in the province of Siedlce. Designed on a plane of an upright rectangle measuring 104.3×71.2 cm, painted in a distemper technique on linden wood, it has been repainted several times over centuries. The author of the painting is unknown; still, certain stylistic and technological details make it possible to ascribe it to the school of Little Poland, or – to be more precise – to a Cracovian one, and date it back to 1460.

The source information revealed so far does not imply how and on whose initiative and when the painting came from Cracow to Mazovia, which makes it difficult to study its history.

The conservation of the painting changed its colouring to some extent. Repainted several times, after the removal of subsequent coatings, the picture showed its 15th century form. Prior to conservation the condition of the painting was poor. The boards were unstuck and cracked behind the repaintings, attacked by wood-eaters; the mortar was brittle and scaling. Painting's stratigraphy was complicated and consisted of 27 technological and 5 chronological layers.

As found out on the basis of the examination, the technique and technology of the painting are in accordance with analogous examples of the 15th century art of Little Poland.

A number of chemical, physical, dendrological examinations were made including identification of pigments, binding agents, mortars, wood, photographs in white light, IR, UV, X-ray and colour photographs.

On the basis of the interpretation of stratigraphy, technology, condition and history of the painting a programme for conservation work has been worked out, taking into account its future use (in the church which is now under construction).

The conservation consisted in removing all coatings (except the groundwork); it covered technical conservation of the underpainting (impregnation, gluing, filling) and the painting itself as well as the colour making-up of missing parts in the painters' layer and gildings. It also included the designing of a suitable frame resembling preserved genuine Gothic framings.

As a result of the above conservation practice a Gothic painting, dating back to ca 1460, having high artistic and historic values, was uncovered. The painting enriches a well-known group of pictures of Our Lady of "Piekarski" type. According to the present knowledge, this is the farthest north-going example in the country representing the school of Little Poland.

A stylistic analysis of the uncovered painting should become a subject of a separate study for a specialist, i.e. art historian. Nonetheless, certain suggestions and analogies can be drawn even now: the painting seems to be the closest to depictions from Wojkowie Kościelne, Jazowsk, Kęty and St. Mark's Church in Cracow.