

Romana Zdziarska

Malowidła ściennie w kościele św. Anny w Warszawie i ich konserwacja

Ochrona Zabytków 42/3-4 (166-167), 207-237

1989

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.

ROMANA ZDZIARSKA

MALOWIDŁA ŚCIENNE W KOŚCIELE ŚW. ANNY W WARSZAWIE I ICH KONSERWACJA *

W Polsce po drugiej wojnie światowej przeprowadzono liczne prace konserwatorskie malowideł ściennych z różnych okresów. Wobec prawie całkowitego zniszczenia pałaców i dworów w związku z reformą rolną, głównym przedmiotem prac były i są malowidła w kościołach oraz w nielicznych kamienicach mieszczańskich, w których dekoracje wnętrz nawarstwiały się przez wieki, stanowiąc źródło informacji o poziomie artystycznym tej chyba najbardziej narodowej, bo wykonywanej w większości przez miejscowych artystów, gałęzi sztuki. Mimo złożoności problemu i pojawiających się w toku prac najróżniejszych zagadek, konserwatorzy malowideł ściennych nie zawsze wspierani byli naukową pomocą historyków sztuki, a własną dokumentację, siłą rzeczy, zgodnie z fachowym przygotowaniem ograniczali do sprawozdań z przebiegu robót i zagadnień głównie technicznych.

Ten stan rzeczy wywołany został co najmniej trzema przyczynami. Po pierwsze, powstanie i rozwój tej nowej gałęzi konserwatorstwa nastąpił dopiero w okresie wojennym, gdy liczba historyków sztuki wskutek działań wojennych znacznie się zmniejszyła. Po drugie, Akademia Sztuk Pięknych i funkcjonujące przy nich Wydziały Konserwacji Zabytków początkowo nie doceniały konieczności kształcenia humanistycznego swych absolwentów. Po trzecie, konserwacja zabytków od 1951 r., ściśle związana z Pracowniami Konserwacji Zabytków, wobec zmniejszających się kredytów na sztukę sakralną dość szybko stała się niemal wyłącznie domeną mecenatu kościelnego, zazwyczaj nadzorowanego przez konserwatorów wojewódzkich i miejskich. Nie obojętny jest też dla losów malarstwa ściennego fakt, że inne pracownie zajmowały się całokształtem odbudowy i konserwacji zabytków, a inne losami pozostałości malarstwa ściennego. Wobec czego pracownie architektoniczne w ramach PKZ w bardzo niewielkim stopniu mogły uwzględniać zagadnienia związane z malarstwem ściennym, pracownie prywatne i samodzielni architekci pracujący na zlecenie kościoła dążyli przede wszystkim do efektu finalnego, nie inicjując żadnych badań starych tynków. Zwracając uwagę na brak opracowań naukowych poprzedzających i wytyczających główne kierunki

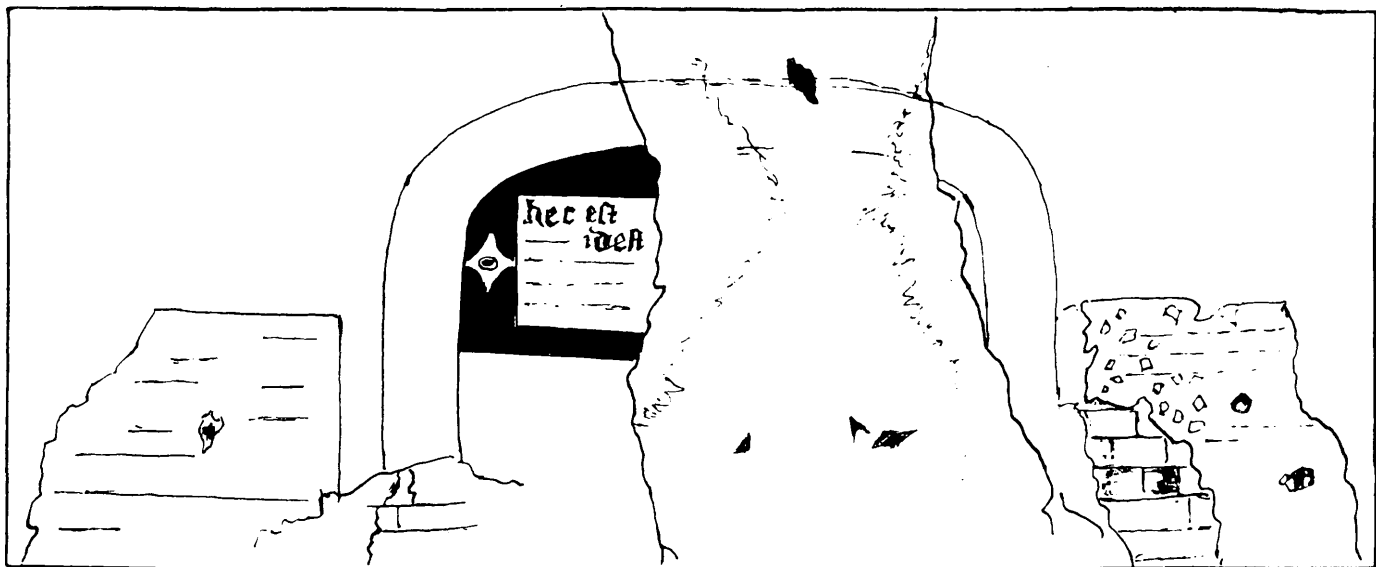
konserwacji i rekonstrukcji malarskich dekoracji ściennych, należy obiektywnie stwierdzić, że malarze konserwatorzy, zwłaszcza twórczy fachowo, uzdolnieni artystycznie i posiadający umiejętność wczucia się w styl i atmosferę przedstawień z różnych epok, stworzyli u nas podwaliny pod dalszy rozwój tej trudnej dyscypliny. Na tym tle reprezentatywne i modelowe są prace Konstantego i Władysławy Tiuninów zasługujące na monograficzne ujęcie, a w szczególności ich ostatnie wielkie osiągnięcie, jakim stało się wykonanie w ciągu ośmiu lat konserwacji i rekonstrukcji późnobarokowych malowideł w kościele Św. Anny w Warszawie.

Zanim jednak przedstawiony zostanie przebieg i analiza tych prac, konieczne jest poświęcenie kilku zdań tak reliktom świadczącym, iż pod obecną polichromią znajdowały się malowidła z poprzednich epok, jak też wzmiankom archiwalnym o ich istnieniu.

Kościół oo. Bernardynów, fundacja księżny Anny Bolesławowej z 1454 r., najpewniej od początku swego istnienia był wewnątrz ozdobiony malowidłami ściennymi. Wprawdzie dotychczas nie stwierdzono, by zachował się jakiś relikw z epoki gotyku, jednakże za tą tezę przemawiają następujące fakty. Zakon bernardynów związany z aglomeracjami miejskimi chętnie przyjmował do swego grona artystów i rzemieślników różnych profesji, dając im szansę indywidualnej lub zespołowej pracy na rzecz zgromadzenia. Przy czym znamienity jest fakt, że poważny procent wśród nich stanowili malarze działający już w drugiej połowie XV w.¹ Pierwsi bernardyni przybyli do Warszawy z Krakowa, w którym do dziś zachowało się kilkadziesiąt średniowiecznych i renesansowych malowideł ściennych — świeckich i kościelnych. Ponadto kościół Św. Anny pozostawał pod szczególnym mecenatem książąt mazowieckich, skutecznie rywalizującym z mecenatem królewskim aż do I ćwierci XVI w. Mimo tych oczywistych przesłanek gotyckie mury świątyni nie zostały przebadane pod tym

* Temat ten poruszono po raz pierwszy w art.: R. Zdziańska, *Freski w kościele Św. Anny i ich konserwacja (I)*, „Stolica” 1985, nr 40, ss. 19–20; (II) *ditto*/1985, nr 41, ss. 19–20, omawiając warsztat Walentego Zebrowskiego.

¹ Archiwum Prowincji Bernardynów, Kraków — dalej APBK — W-19. *Catalogus Fratrum mortuorum Ordinis Bernardinorum de obs. Beati Francisci in Provincia Polona 1453–1654*: Franciszek z Poradowa, Franciszek z Sieradza, twórca malowideł w Warcie, Bydgoszczy, Kobylinie, Skępem i Opatowie, kaplicy klasztornej w Krakowie i kościoła Św. Agnieszki, tamże, Franciszek z Węgieł, Protazy, Jan Smolka najznakomitszy miniaturzysta XV w., który stworzył nową szkołę malarstwa miniaturowego w Polsce. Patrz także: O. Norbert Golichowski, *Artyści bernardynscy przed nową epoką. Materiały do historii oo. bernardynów w Polsce...*, Kraków 1899, s. 416.



1. Malowidła XVI w. — rozmieszczenie napisów
1. Arrangement of 16th cent. signs

kątem ani w okresie optymalnego ich zachowania i zapoczątkowanych tu odkryć gotyckich elementów architektonicznych przez inż. Jana Łukasika w latach międzywojennych, ani też po drugiej wojnie światowej, gdy przynajmniej w pierwszej fazie prac konserwatorskich zaistniały wyjątkowo sprzyjające warunki do tego rodzaju poszukiwań.

Mimo zniszczeń wojennych świątynia Św. Anny, jak się okazało, zachowała wiele ciekawych relikwów świadczących o szczególnej predylekcji bernardynów do bogatego dekorowania wnętrz. Najstarszy fragment malowideł znany był wprawdzie autorowi monografii kościoła Św. Anny, D. Kaczmarzykowi², ale wiadomość o nim, ujęta w jednym wierszu, nie zawierała autopsyjnych danych, ani też postulatów konserwatorskich, choć oczyszczenie i utrwalenie tych kilku metrów kwadratowych nie sprawiłoby najmniejszych trudności w trakcie prowadzonych tu prac w latach 1972–1980. Fragment ten znajduje się na pierwszym polu czołowym pięcioprzęsłowego krzyżowego sklepienia w korytarzu, a dokładniej w dawnym krużganku łączącym budynek klasztorny od strony skarpy wiślanej z nie istniejącym obecnie budynkiem przy Krakowskim Przedmieściu³.

„*Hec est*” i „*id est*”, które mogłyby wskazywać, iż mamy dekoracji ściennych w kościele Św. Anny dzięki życzliwości i pomocy obecnego rektora kościoła, ks. T. Malackiego, udało mi się po zdjęciu wiszącego tam obrazu z XVII w., który przedstawia św. Franciszka, oczywiście wstępnie z nawarstwień kurzu zachowany relikw malowidła i spowodować wykonanie jego dokumentacji fotograficznej. W obecnym stanie zachowania można wstępnie stwierdzić, że jest to fragment z wielowierszową inskrypcją malowaną czarną farbą na białym tynku, wykonaną techniką suchego fresku na cienkiej zaprawie pokrywającej mur. Kompozycja składa się w partii centralnej ze spłaszczonego łuku, obecnie koloru szarego, spod którego przebija czerwień, stanowiącego ramę dla tablicy poziomej z 5-wierszowym napisem, po obu zewnętrznych stronach łuku poniżej napisu głównego znajdują dwa teksty z tego samego okresu, również na tablicach — prawy 10-wierszowy, bardzo zniszczony przez nacięcia tynku pod nowe malowidło, lewy wy-

rażnie ukazuje kształt prostokątnej tablicy pionowej, liczącej obecnie ponad 10 wierszy. Ich treść ze względu na fragmentaryczność zachowania, nie jest możliwa do rekonstrukcji. Przy czym czytelniejszy fragment centralny, składający się z tablicy na czarnym tle ozdobionej z boku późnogotyckim kaboszonem, zawiera zwroty: „*Hec est*” i „*id est*”, które mogłyby wskazywać, iż mamy tu doczynienia z jakimś wersem z Pisma Św. Z kolei wyłączenie czarno-biała tonacja kompozycji oraz ewokowany czarnym tłem kształt niszy nasuwają przypuszczenie, iż ta partia muru zawiera krypty grobowe zakonników, co jest możliwe ze względu na dość znaczną grubość muru, a także fakt, iż tu właśnie znajdowała się najstarsza krypta grobowa pod budynkiem klasztornym⁴. Nie jest wykluczone, że te trzy tablice upamiętniają panującą w Warszawie epidemię w 1522 r.⁵ Charakter napisu jest późnogotycki, minuskułowy z brachyografią i kontrakcją. Krojem liter przypomina najbardziej teksturę rozpowszechnianą wówczas w Polsce w Biblii Gutenberga⁶. Te cechy napisu mogłyby wskazywać na jego powstanie w drugiej połowie XV w., jednakże w tym czasie nie było tu jeszcze murowanego korytarza klasztornego, ani też tej ściany kościoła. Trzyprzęsłowa nawa oraz korytarz, przypuszczalnie pozostałość krużganków, wzniesione zostały po pożarach w latach 1514, 1515, najpewniej w latach drugiej kadencji

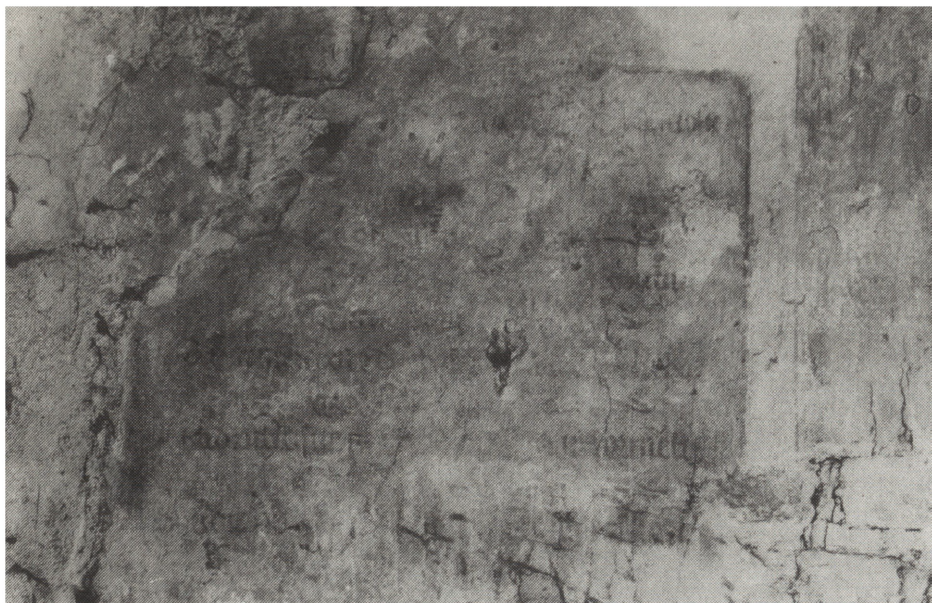
² D. Kaczmarzyk, *Kościół Św. Anny*, Warszawa 1984, ss. 70–71; wiadomość o inskrypcji włączył do rozważań nad wystrojem wnętrza kościoła Św. Anny sprzed 1657 r.

³ Przebudowa na odwach dokonana była przez P. Aignera w latach 1820–1821. Korytarz ten stanowi fragment krużganków klasztornych wzmiankowanych przez A. Jarzębskiego.

⁴ Patrz: Przekrój przez kaplicę, prezbiterium i budynek klasztorny w skali 1:10, wyk. Leokadia Rosochacka, 30 VII 1943 r., Instytut Historii Sztuki PAN.

⁵ OF W.Fr. Murawiec, *Bernardyni Warszawscy. Dzieje klasztoru Św. Anny w Warszawie 1454–1864*, Kraków 1973, ss. 87, 96, 100. Powołuje się na APBK rękopis W-20 *Incipit Cathalogus mortuorum... per Innocentium a Costen ad.A. 1531*: Innocenty z Kościana żył w latach 1522–1545.

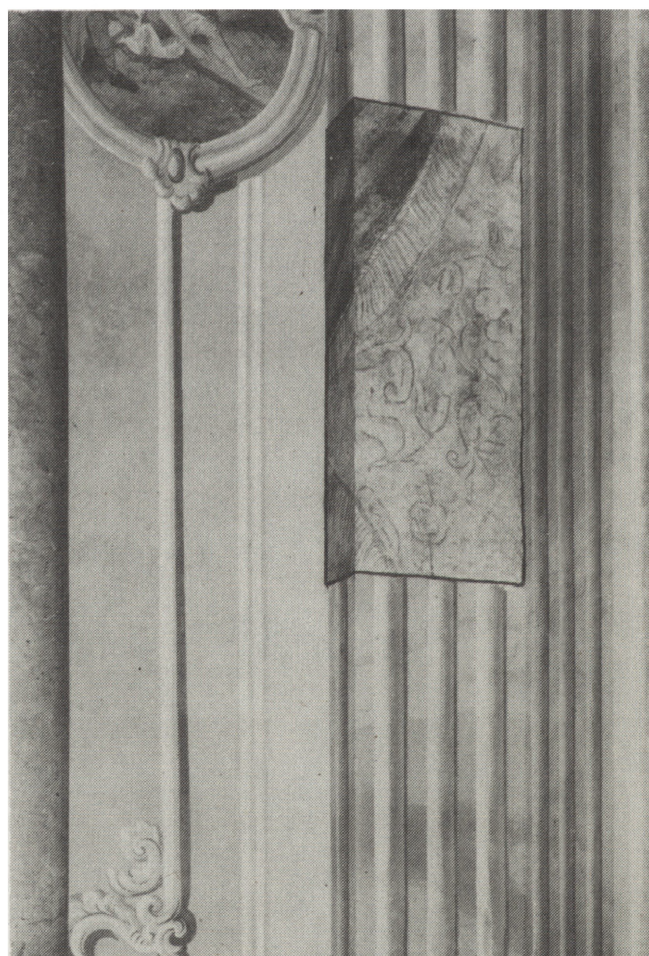
⁶ Wl. Semkowicz, *Paleografia łacińska*, Kraków 1951, s. 433, ryc. 143.



2. Korytarz klasztorny — trzy fragmenty napisów z początku XVI w. na ścianie południowej (fot. A. Stasiak)
2. Cloister corridor — three fragments of signs from beginning of 16th cent. on southern wall



3. *Widok Warszawy z wieży kościoła Św. Anny namalowany ok. 1630 r. w absydzie świątyni (fot. J. Szandmirski)*
 3. *View of Warsaw from tower of St. Anne's Church, painted ca. 1630 in sanctuary's apse*



4. *Malowidła z lat 1663–1667 na północnej ścianie w pierwszym przęśle nawy głównej (fot. A. Stasiak)*
 4. *Paintings from 1663–1667 on northern wall of first span of nave*

o. Jana Komorowskiego na stanowisku gwardiana i prefekta budowy, tzn. między 1515 a 1533 r. Takie globalne daty prac budowlanych zanotowane zostały w Archiwum Bernardynów⁷. O tym, że w tym czasie kościół powiększył się o nawę i korytarz, przekonuje nas także analiza wymiarów cegieł poszczególnych jego partii⁸. Jeżeli więc zgodnie z uwarunkowaniami architektonicznymi przyjmiemy, że znaleziona w korytarzu inskrypcja pochodzi z okresu po 1515 r., a z historycznymi, że powstała w latach 1522–1533, to jej charakter w stosunku do czasu powstania jest nieco anachroniczny. Również użyty tu kaboszon nawiązuje kształtem do dekoracji występujących u nas raczej w końcu XV w.⁹. Ale być może ocena powyższa po konserwacji będzie musiała ulec rewizji. Jest to obiekt unikatowy w Warszawie, mający znaczenie artystyczne, kulturowe i historyczne, a ocalał jedynie dlatego, że zasłaniał go XVII-wieczny obraz. Znacznie gorszy los spotkał malowidła w 4 dalszych polach czołowych omawianego tu korytarza. Jeszcze do 1954 r. były one również pokryte starym tynkiem, na którym w czasie wykonywania robót

restauratorskich ukazały się zarysy dekoracji kwiatowo-roślinnej o charakterze i kolorycie typowym dla wczesnego renesansu. Fakt ten potwierdził naoczny świadek ich istnienia inż. Aleksander Król, podając jednocześnie, że w splotchach występowały wici akantu i kwiaty przypominające dzwonki, a ogólna tonacja malowideł była

⁷ W.Fr. Murawiec, op. cit.

⁸ Prezbiterium wzniesione zostało z cegieł o wymiarach 29×9–10 cm (wozówka) i 12,5×9–10 (główka), dobudowana nawę i korytarz z cegieł znacznie mniejszych typowych w Warszawie dla początku XVI w. — 26,5–27×7,5–8 (wozówka) oraz (główka) 11,5–12×7,5 cm. W obu partiach występuje polski wąż muru, w którym na przemian użyte są wozówka i główka. Por. także: T. Rudkowski, *Badania nad rozmiarami cegły średniowiecznego Wrocławia*, Wrocław 1955; patrz także badania Zdzisława Tomaszewskiego pod kierunkiem St. Zaryna (w ramach Komisji Badań Dawnej Warszawy). Zbiory Muzeum Historycznego m. Warszawy.

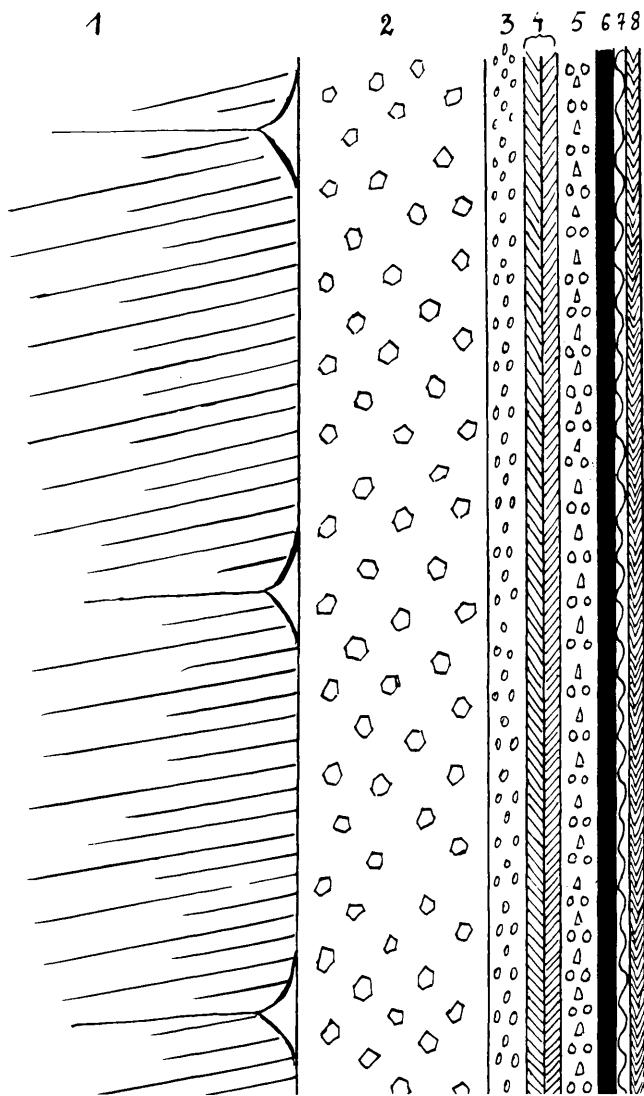
⁹ Czego m.in. dowodzi rama obrazu przedstawiającego Matkę Boską z Dzieciątkiem uznanego przez M. Walickiego za dzieło krakowskiego artysty cechowego z 1470 r. Zob. M. Walicki, *Malarstwo polskie XV w.* Warszawa 1938, s. 94, il. 69.



5. Rozwarstwienie tynków na północnej ścianie nawy głównej: 1 — tynk z polichromią W. Żebrowskiego; 2 — tynk z polichromią z lat 1663–1667; 3 — tynk z polichromią z lat 1670–1677 (fot. K. Tiunin)

5. Stratification of wall plaster layers on northern wall of nave: 1 — plaster with W. Żebrowski's frescoes; 2 — plaster with frescoes from 1663–1667; 3 — plaster with frescoes from 1670–1677

zielono-niebieska. Niestety, wobec zbyt powolnej reakcji Konserwatora Zabytków m.st. Warszawy malowidła zostały całkowicie zbite przez pracującą na tym odcinku ekipę murarską¹⁰. W tej sytuacji jedyne zachowane w Warszawie malowidła z tego okresu to niewielki fragment w kościele Augustianów z 1532 r. dokumentujący istnienie tu kaplicy Św. Anny, a autorem ich był zapewne Józef Broda, zakonnik, syn malarza Konstantego¹¹. Zachodzi pytanie, czy inskrypcja o charakterze jeszcze gotyzyzującym i wczesnorennesansowa dekoracja roślinna mogły powstać równocześnie. Pełna odpowiedź na nie mogłaby być sformułowana jedynie w wypadku stwierdzenia, że wykonane one były na tej samej warstwie tynku. Jednakże teoretycznie i praktycznie ma-



6. Rozwarstwienie polichromii w kościele Św. Anny — odrys z dokumentacji K. i W. Tiuninów: 1 — cegła gotycka; 2 — tynk ostry, 2–4 cm, XVII w.; 3 — sztablatura z XVII w.; 4 — dwie warstwy polichromii z XVII w.; 5 — dość ostry tynk położony przez W. Zebrowskiego, 6 — warstwa oryginalnej polichromii W. Zebrowskiego z XVIII w.; 7 — przemalówka M. Zaleskiego z połowy XIX w.; 8 — przemalówki A. i J. Strzaleckich z końca XIX w. i początku XX w.

6. Stratification of frescoes in St. Anne's Church — sketch from documentation of W. and T. Tiunin: 1 — Gothic brick; 2 — rough plaster, 2–4 cm, 17th cent.; 3 — 17th cent. brickwork; 4 — two layers of 17th cent. frescoes; 5 — quite rough plaster laid by W. Zebrowski; 6 — layer of original frescoes by W. Zebrowski from 18th cent.; 7 — repainting by M. Zaleski from mid 19th cent.; 8 — repaintings by A. and J. Strzalecki from end of 19th cent. and beginning of 20th cent.

lowidło to mieści się w początkowym okresie XVI w.¹² Nieobojętny jest również dla datowania typ zachowanego w tym korytarzu sklepienia, które łączy konstrukcją krzyżową z płaskimi, szerokimi gurtami o wspornikach zakończonych stylizowanym płatkim kwiatu akantu. Takie właśnie płaskie gurdy wchodzą do repertuaru architektonicznego kształtowania we wczesnym renesansie. Tak więc reasumując rozważania nad datowaniem architektury i dekoracji tej części klasztoru, można uznać, że powstały one mniej więcej równocześnie.

Zagadnienie możliwości istnienia malowideł z XV i XVI w. w prezbiterium i nawie kościoła mimo badań sondazowych przeprowadzonych przez K. i W. Tiuninów nie zostało rozwiązane¹³. Należy przypuszczać, że od 1505 r., gdy w prezbiterium (obecnej absydzie) pochowano o. Ładysława z Gielniowa, pierwszego poetę piszącego w języku polskim, bernardyni otaczający troską jego grób, dokładali starań, by nadać temu miejscu jak najwspanialszy wygląd. W 1522 r. tu właśnie w marmurowym sarkofagu spoczęła księżna Anna Mazowiecka, żona Konrada Rudego, pozostawiając bernardynom na kontynuację budowy kościoła 1000 florenów, a ich patronami były także jej dzieci, ostatni Piastowie w linii mazowieckiej — Janusz i Stanisław oraz ich siostra Anna, której portret wykonany przez Bernardino Giannottiego de Zanobi Romanusa zdobi do dziś wejście z kruchty do nawy¹⁴. Poziom rzeźby wskazuje niewątpliwie na to, że i malarstwo zapewne jej dorównywało. Pierwsza i jedyna wiadomość o wystroju tego wnętrza pochodzi jednak dopiero z drugiej połowy XVI w. i wiąże się z uroczystym umieszczeniem szczątków o. Ładysława w sarkofagu w 1572 r. przez bpa St. Karnkowskiego w obecności Zygmunta Augusta i jego siostry Anny Jagiellonki, kolejnej opiekunki i donatorki warszawskiego klasztoru Bernardynów. Kościół musiał wówczas wyglądać wspaniale, skoro dodatnią o nim opinię wyraził w swym diariuszu z 1595 r., sekretarz legata papieskiego Gaetana — Giovanni Paolo Mucante. Należy przypuścić, że całą oprawę dekoracyjną, a więc zarówno malowidła ściennie, jak i obrazy, na tę okazję wykonał malarz warszawski Adam Stańczyk, syn Stanisława z Nowego Miasta, również malarza. Mamy o nim wzmianki źródłowe począwszy od 1573 r., kiedy to złożył przysięgę na obywatelstwo m. Warszawy¹⁵ i za-

¹⁰ D. Kaczmarzyk, op. cit., podaje niepełną wiadomość.

¹¹ R. Zdziarska, *Kościół i klasztor Augustianów w Warszawie. Dzieje architektury ze szczególnym uwzględnieniem okresu baroku*. Warszawa 1969, rkps, t. I, s. 110, KUL; ta sama, *Mieszkańskie malowidła ściennie Starej Warszawy*. „Stolica” 1985, nr 7, ss. 4, 5, 22.

¹² Dowodem może być charakter iluminacji inskrypcji Pontyfikału Erazma Ciolka datowanego na lata 1505–1510, czy też twórczość, jak dotąd uważanego za najwybitniejszego malarza tego okresu, Stanisława Samostrzelnika, a głównie jego *Zywyoty arcybiskupów gnieźnieńskich z lat 1530–1535*. B. Przybyszewski, *Stanisław Samostrzelnik*. „Biuletyn Historii Sztuki” 1951, nr 2/3, ss. 47–87.

¹³ K. i W. Tiuninowie, *Dokumentacja konserwatorska polichromii kościoła Św. Anny*, rękopis i fot., 8 t. Opis przebiegu prac złożony w 3 egz. po ich zakończeniu: 1 — w kościele Św. Anny, 2 — w Urzędzie Konserwatorskim m.st. Warszawy, 3 — w Pracowniach Konserwacji Zabytków w Warszawie.

¹⁴ R. Zdziarska, *Nieznaný portret Anny Mazowieckiej z początku XVI w.* „Stolica” 1984, nr 26, ss. 21, 22. W opracowaniu naukowe ujęcie tematu.

¹⁵ Archiwum Główne Akt Dawnych. Stara Warszawa. Advocataia et Scabinalia (1447–1637) 526 f. 176: „Adam Malarz olim Stanislaw pictoris de N. Civitate filius 1573 feria 3 post Dominicam — składa przysięgę na obywatelstwo m. Starej Warszawy”. Jest on identyczny z Adamem Stańczykiem cytowanym poniżej.

pewne od tego czasu był mistrzem cechowym.

Ponadto znamy treść jego testamentu spisane go w 1596 r. oraz inwentarza dóbr sporządzonego po jego śmierci w tymże samym roku¹⁶. Te dwa dokumenty przynoszą dane o twórczości artystycznej Adama związanej z bernardynami warszawskimi. W testamencie swym na pierwszym miejscu zeznał, że „*miał na robotę zadatku naprzód od jej Mci pani Leczickiej [kasztelanowej łęczycyckiej] na malowanie kaplicy Bernardynów złotych czterdzieści polskich, a z tych pieniędzy wydał na farbę lazurową trzydzieści i stolarzowi Jakubowi dał złotych półczwarta, mularzowi czterdzieści groszy z tychże pieniędzy. Item od pana Lewickiego zadatku na ołtarz złotych cztery. Item od Pana Kuklińskiego na efigies do kamienia złotych cztery*”. Z tego tekstu wynika, że Adam

¹⁶ Adam, malarz po raz pierwszy i jedyny wymieniony został w aktach Starej Warszawy jako Adam Stańczyk w 1579 r. w związku z kupnem domu położonego między domem Macieja Skrzyпка i „Maczyńskim” za 910 zł. (St. W-wa. Advoc. et Scab. 541, f. 133'). Zarówno wysoka cena, jak i określenie domu sąsiedniego, który najpewniej należał do Dominika Maczino syna Dominika, kamieniarza królewskiego wskazuje, iż kupiony wówczas dom Adama znajdował się przy Rynku Starego Miasta. Po pożarze, w latach 1579–1582, Adam zwolniony był od czynszu miejskiego. Zapewne wówczas nabył dom przy ul. Freta, gdzie mieszkał jego czeladnik Maciej Dydyński i niewątpliwie mieściła się pracownia malarska. 29 września 1596 r. Adam Stańczyk w swej kamienicy przy Rynku sporządził testament w obecności Jakuba Mirosławskiego i Pawła Mariani przysięgłych ławników Starej Warszawy: „...Item zeznał co miał na robotę zadatek naprzód od Jej Mci Pani Leczickiej na malowanie kaplicy u Bernardynów złotych czterdzieści polskich



7. Malowidło podokienne z końca XVII w. w chórze kościelnym (fot. A. Stasiak)
7. Painting below window from end of 17th cent. in church choir

prowadził zarówno roboty związane z dekoracją malarską ścian, jak też wykonywał obrazy olejne. Jego też pędzla musiał być obraz ukazujący o. Ładysława nad kamienną płytą przedstawiającą jego postać. Wiadomo skądinąd¹⁷, że dziełem Adama był obraz św. Anny do Ołtarza Wielkiego oraz najpewniej tryptyk przedstawiający dzieje bł. Ładysława. Powstały one dzięki staraniom ówczesnego kustosa klasztoru warszawskiego, o. Mikołaja z Buska¹⁸. Należy przypuszczać, że malowidła ściennie w prezbiterium były raczej skromne, bo — jak wynika z kronik bernardyńskich — znajdował się tu przy ścianie ołtarza głównego sięgającego sklepienia sarkofag bł. Ładysława, nad nim tryptyk, obok ołtarz tegoż błogosławionego — po stronie południowej, a po północnej nagrobek księżnej Anny Mazowieckiej, ponadto po obu stronach stalle zakonne. Taki stan inwentarza wynika z akt procesu beatyfikacyjnego z 1632 r.¹⁹. Zakup większej ilości farby lazurowej i złotej u Hieronima z Wrocławia za „złotych kilkanaście według rejestru” zgadzałby się z opisem prezbiterium przekazany przez kronikarza o. Ludwika Zbąszyńskiego w 1645 r., który informuje, że sklepienie pokryte było lazurem, partie ścian między zębami utrzymane w tonacji woskowej. Można by więc dopatrzeć się analogii między charakterem malowideł w prezbiterium, wykonanych zapewne przed 1572 r., a koncepcją dekoracji kaplicy wydedukowaną z charakteru materiałów malarskich. Zawarty w testamencie

i stolarzowi Jakubowi dał złotych półczwarta, mularzowi czterdzieści groszy z tychże pieniędzy. Item od Pana Lewickiego zadatku na ołtarz złotych cztery. Item od Pana Kuklińskiego na Effigies do kamienia złotych cztery. Item posłałem na robotę dwu uczniów do Mniszewa do Pana Lipskiego [...] Item od Pani Nadarzyńskiej wziąłem zadatku na ołtarz trzech złotych polskich. Item od Pana Brzezińskiego dwa czerwone złote zadatku, miałem tablicę robić. Item zeznał, że czyni wolnych dwóch chłopców Stanisława i Matisa, którzy u mnie się uczą i spuszcza ich na Towarzyszy. Długi co mu winni — u Pani Grabińskiej złotych dwanaście od malowania. Item od czapnika Wojciecha na Nowym Mieście długu złotych dwadzieścia osiem [...] Długi, co komu winien [...] Panu Szturmowi złotych cztery albo pół piąta, Item Imć Pani Odolińskiej według rejestru. Item Panu Hieronimowi z Wrocławia złotych kilkanaście za farby i złoto według rejestru. Item Panu Janowi Dewkonti czerwony złoty”. (Stara Warszawa 11, f. 67). Dwa tygodnie później Adam Stańczyk zmarł. W spisie pozostałych po nim rzeczy w dniu 15 października 1596 r. zanotowano m.in. „...obrazy rozmaite: obraz wielki Salvator Mundi, item obraz effigies B. Mariae Virginis na płótnie... item krucyfiks na płótnie [...] Item obraz Pana Chrystusa w Ogrójcu [...] Item obraz Władysława i Aleksandra Królów. Item sztuka malowania do ołtarza, item dwie sztuki malowane do ołtarza” (ibidem). Pracownię jego prowadził dalej Mateusz Dydyński, który w 1606 r. został mężem Agnieszki wdowy po Adamie Stańczyku, (St. W-wa. Adv. et Scab. 543 1604–1612, f. 245, 443). Patrz także: Witold Kieszkowski, „Adam malarz warszawski”, w: PSB, t. I, s. 20.
¹⁷ J. Baranowski, *Z dziejów rodów patrycjuszowskich m. Warszawy*, Warszawa 1915, ss. 99, 96, 98.
¹⁸ W. Fr. Murawiec, op. cit., ss. 33, 35.
¹⁹ APBK, S-wa, 1, Akta procesu beatyfikacyjnego błogosławionego Ładysława 1632–1637, f. 770–773, 776.



8. Oryginalne malowidło W. Zebrowskiego w absydzie kościoła Św. Anny (fot. J. Szandomirski)

8. Original painting by W. Zebrowski in apse of St. Anne's Church

Adama Stańczyka zwrot „na malowanie kaplicy Bernardynów” o. Fr. Murawiec identyfikuje słusznie z nie istniejącą kaplicą Bractwa Św. Anny i Św. Franciszka, powołując się na dwa dowody, widok kościoła na panoramie miasta z Konstytucji Sejmowej, przedstawiającej sytuację z ok. 1586 r., na którym od północnej strony kościoła przy kruchcie widoczny jest niewielki wolno stojący budynek o dwuspadowym dachu, oraz na opis kościoła o. Ludwika Zbąszyńskiego²⁰. Po śmierci malarza Adama Stańczyka prace przy ołtarzu głównym kontynuował Piotr, malarz z Krakowskiego Przedmieścia, notowany w aktach miejskich w 1601 r. Być może jest to Piotr Cybulski ławnik Starej Warszawy i właściciel kamienicy przy ul. Piwnej w latach 1594–1612²¹. Do budowy nowego ołtarza, już w pełni barokowego, który oddzielił chór zakonny od prezbiterium, przystąpiono po 1630 r. w związku z ponownie podjętymi staraniami o beatyfikację o. Ładysława. Obok zapisu archiwalnego zachowały się też dowody rzeczowe w prezbiterium w postaci odkrytych w latach 1974–1976 przez K. i W. Tiuninów resztek malowideł ściennych na centralnej ścianie prezbiterium przedstawiających fragment Starej Warszawy (fot. 3). Jest to więc fragment wchodzący zapewne w skład większego programu ikonograficznego, który, niestety, nie zachował się. Niewątpliwie przedstawia zabudowę staromiejską widzianą z wieży bernardyńskiej znajdującej się

wówczas na osi fasady kościoła. Malowidło wprowadzić dość schematyczne i częściowo zniszczone po obu stronach, ukazuje na pierwszym planie mury obronne, na drugim kamienice ul. Zamkowej, na trzecim zaś ponad nimi zróżnicowane zwieńczenia czterech wież kościelnych — Augustianów, Paulinów, Jezuitów i kościoła Św. Jana oraz najokazalszy kopułowy hełm wieży zegarowej Zamku Królewskiego. Widok ten jest zgodny z nie znanym dotychczas opisem Starej Warszawy z pierwszej połowy XVII w., który zachował się w Archiwum oo. Bernardynów w Krakowie oraz z panoramą Christiana Melicha z ok. 1625 r. znajdującą się w Muzeum Historycznym m. Warszawy. W obu sąsiadujących lunetach znajdowały się przedstawienia słońca i księżyca. Obecny koloryt malowidła, niewątpliwie wielobarwnego, wskutek zniszczeń ograniczony jest do czarnego obrysu z kreskowanym cieniowaniem. Najprawdopodobniej barwy położone na suchym tynku uległy zniszczeniu wskutek późniejszych przemalówek. Widok Warszawy namalowano tu dlatego, że o. Ładysław był uznawany od chwili swej śmierci za patrona miasta, a także dlatego, że w 1628 r. miał miejsce w Warszawie pożar, zaś w latach 1629–1630 epidemia, a uratowanie się od tych klęsk bernardyni wiązali z modłami do o. Ładysława²². Ta dekoracja była najprawdopodobniej przygotowana jako oprawa dla procesu beatyfikacyjnego przygotowywanego w Warszawie w latach 1632–1637. Jaki wystrój miało wówczas wnętrze kościoła, nie wiadomo.

Następna odnaleziona polichromia pochodzi dopiero z drugiej połowy XVII w. Z dokumentacji K. i W. Tiuninów wynika, że pokryta nią była cała nawa aż do gzymsu. Na pierwsze jej ślady natrafiono już w 1913 r., po raz drugi zaś w 1960 r. odnaleziono ją na pierwszym pilastrze pierwszego przęsła nawy, gdy prace sondażowe prowadził tu konserwator St. Komorowski. Jednakże zagadnienie to dogłębnie przebadali dopiero Tiuninowie, którzy na podstawie wielu odkrywek stwierdzili, że mamy tu do czynienia z dwiema warstwami polichromii oraz że zachowały się one fragmentarycznie w całej nawie, a sięgały pod gzyms sklepienia. Niezwykle ważne dla datowania pierwszej warstwy jest stwierdzenie w dokumentacji, że tynk, bardzo mocny i drobnoziarnisty o doskonale wygładzonej powierzchni przypominającej raczej sztabaturę, wykonany został równocześnie z barokowym wystrojem sztukatorskim nawy głównej w postaci profilowanych gzymsów oraz wazonów kwiatowo-owocowych po obu stronach górnych okien. Można stąd wyciągnąć wniosek, że pierwsza warstwa polichromii XVII-wiecznych musiała powstać zgodnie z da-

²⁰ W. Fr. Murawiec, op. cit., ss. 33; APBK Warszawa 34, s. 78; K. Sroczyńska, J. Jaworska, *Widoki Zamku Królewskiego w Warszawie*. Warszawa 1985, s. 42 — analizując panoramę miasta z Konstytucji Sejmowych autorki podały, że wieża kościoła Św. Jana ukończona została w 1586 r., można więc sądzić, że kaplica Bractwa Św. Anny i Św. Franciszka przy kościele Św. Anny musiała być ukończona przed tym rokiem.

²¹ AGAD, St. Warszawa. Ekonomiczne St. W-wy, Miscelanea luźne 1570: „*Petrus Pictor et scabinus Officien. Vars. 1580*”; St. W-wa: Acta Offici Consularis Varsaviensis 15/1601–1604: „*1601 feria 2 post Dominikam quadragesimalem invocavit*”; „*Piotr malarz syn Bartłomieja Muratora zezwala na intromisję do części spadkowego domu po ojcu swym na Krakowskim Przedmieściu*”; St. W-wa, Adv. et Scab. 1568–1596 f. 534: „*Piotr Cybulski Malarz płacił czynsz od domu na ul. Św. Marcina od 1594 r.*”; Tenże sam wymieniony w Kontrybucji Sapieżyńskiej w 1612 r. przy ul. Piwnej. Patrz: *Źródła do dziejów Warszawy. Rejestry podatkowe i taryfy nieruchomości 1510–1770*. Warszawa 1963, s. 43.

²² W. Fr. Murawiec, op. cit., s. 58.

nymi archiwalnymi między 1663 a 1667 r., gdy po zniszczeniach z czasów szwedzkich wojen nastąpiła restauracja i przebudowa świątyni w duchu barokowym. Jej głównym protektorem był Jan Wielkopolski, kasztelan wojnicki od 1662 r., starosta warszawski od 1663 r. i syndyk klasztoru Bernardynów, zmarły 10 stycznia 1668 r.²³ Ukoronowaniem tej przebudowy, która *de facto* rozpoczęła się już w 1660 r.²⁴, była dekoracja sztukatorska na sklepieniu nawy głównej, poświęcona apologetyce fundatora i rodu Wielopolskich. Według opinii zakonników sztukaterie te jako zbyt ciężkie spowodowały pęknięcie sklepienia. W rzeczywistości przyczyną katastrofy było osiadanie skarpy. Miała ona miejsce niecałe trzy miesiące po śmierci fundatora, 19 maja 1668 r.²⁵ Należy przyjąć, że nowa dekoracja musiała powstać między 1670 r., kiedy to wymurowano filary wzmacniające nawę główną, a 1677 r., gdy przystąpiono do wyposażania wnętrza w ołtarze, ambonę i organy. Najprawdopodobniej zniszczone poważnie malowidła z czasów Wielopolskiego nie nadawały się do uzupełnień. Przystąpiono więc do pokrycia ścian nową dekoracją malarską w gruncie rzeczy niewiele różniącą się od pierwszej, jak to można stwierdzić na podstawie najlepiej zachowanych fragmentów, które widoczne są na pierwszym przęśle nawy spod fresków Żebrowskiego (fot. 4). Rozwarstwienie tynków wykonane przez K. i W. Tiuninów (fot. 5 i 6) udowadnia, że w nawie głównej bezpośrednio na cegle gotyckiej położona została warstwa ostrego tynku o grubości 2–4 cm, mającego charakter podrzutki. Stało się zapewne tak dlatego, że stare tynki spalone w 1658 r. musiały być przynajmniej częściowo zbite, stąd znaczne różnice w grubości podrzutki. Ta podrzutka wyrównana została drobnoziarnistą szlichcą, bardzo dobrze zatartą, felcowaną, o gładkiej powierzchni, stanowiącej płaszczynę, na której powstały dekoracje malarskie sprzed 1668 r. towarzyszące owej ciężkiej sztukaterii. Były to motywy ciężkich opon o charakterze kotarowym z frędzlami, podwiązanych na końcach sznurami w węzły i spływających szerokimi fałdami ku dołowi. Użyty tu kolor charakteryzuje się jaskrawym zestawieniem intensywnie zielonej kotary z ugrowym paskiem na tle ostrej czerwieni — typowym dla pełnego baroku. Zastosowanie motywu tkaniny do malarskiej dekoracji wnętrza było zgodne z duchem epoki, która lubowała się w obiciach ścian wzorzystymi materiałami. Nie mamy jednak pewności mimo bardzo licznych odkrywek na obu ścianach i pilastrach nawy (w prezbiterium, absydzie i kaplicy bł. Ładysława śladów z tego okresu nie znaleziono), czy prócz kotar stosunkowo skromnych i raczej utrzymanych w jednej barwie, nie występowały tu sceny figuralne. Wprawdzie D. Kaczmarzyk podaje, że na obu ścianach były motywy przypominające woluty oraz nieokreślone kompozycje²⁶, nie ma jednak o nich mowy w dokumentacji Tiuninów, która powstała *in statu nascendi* prac konserwatorskich i najwidoczniej nie pozwoliła na żadne konkretne określenie formy. Ponadto trzeba zaznaczyć, że Kaczmarzyk nie uwzględnił faktu odkrycia dwóch warstw malowideł przez K. i W. Tiuninów, a kolorystykę i charakter ich podał globalnie tak jakby występowały w jednej warstwie. Drugie malowidło, wykonane na nałożonej szlichcie na pierwszą warstwę powstałe zaledwie kilka lat później, czyli w latach 1670–1677, operowało także motywami tkaniny, lecz w kolorystyce było znacznie spokojniejsze. Czerwona bliska kraplakowej kotara przełamana brązowymi cieniami fałd nałożona tu została na jasno zieloną gładką oponę z dekoracją roślinną, składającą się

z motywów liści i kwiatów jedynie obrysowanych kolorem ugrowym. Przy czym obie warstwy zostały wykonane temperą, a więc techniką nietrwałą i do tego słabo powiązaną ze sztablaturą, a nie freskową, jak to błędnie podał Kaczmarzyk²⁷.

²³ W.D. Bryndza Nacki, *Poczet imienny Senatorów i Ministrów Królestwa Polskiego*. Warszawa 1937, s. 66; APBK W-wa 2, f. 315.

²⁴ APBK W-wa 2, f. 183.

²⁵ APBK W-wa 6, f. 316. Katastrofa objęła nie tylko sklepienie, ale i fundamenty kościoła, które musiano podbić i obmurować od zewnątrz i od wewnątrz oraz podnieść poziom posadzki dla wyrównania zewnętrznej powierzchni. Być może przyczyną osiadania gruntu były jakieś prace budowlane poniżej skarpy lub znajdująca się na tym terenie cegielnia eksploatowana w związku z pracami budowlanymi w kościele. Wiadomo także, że zagrożony był wówczas klasztor od strony wschodniej. Problem ten pojawia się w aktach bernardyńskich jeszcze raz w 1684 r. w związku z obsuwaniem się skarpy klasztoru Karmelitanek Bosych. Występujący wówczas jako rzeczoznawca i niewątpliwie inżynier wzmacniający skarpe Tylman z Garmen uznał, że przyczyną ruchów tektonicznych były znajdujące się tu źródła i wody podskórne. Jemu też należałoby przypisać projekt wykonanych murów oporowych skarpy. W metryce Koronnej 9 sierpnia 1672 r. otrzymał serwitariat królewski od Michała Korybuta Wiśniowieckiego z powodu doświadczenia w sztuce architektonicznej tak na czas pokoju, jak i wojny. M. Kor (1677–82), f. 593.

²⁶ D. Kaczmarzyk, op. cit., s. 127.

²⁷ Tamże, s. 126.



9. Iluzjonistyczny ołtarz bł. Rafała z Proszowic w prezbiterium kościoła Św. Anny — przemalówki M. Zaleskiego z zaznaczeniem kolorów (fot. K. Tiunin)

9. Illusionistic altar of Blessed Rafal of Proszowice in chancel of St. Anne's Church — repaintings by M. Zaleski with colours marked

Pozostałe ślady drugiej polichromii XVII-wiecznej wskazują na fakt, że filary nie były podkreślone architektonicznie, lecz również ozdobione kotarami, zapewne dla scalenia kompozycji wnętrza. Koncepcję utrwalenia obu warstw polichromii z XVII w. zawdzięczamy K. i W. Tiuninom, którzy konserwując malowidła Żebrowskiego z połowy XVIII w. podjęli decyzję pozostawienia dokumentu naukowego do badań teoretycznych. Pod koniec XVII w. bernardyni odbudowawszy kościół po katastrofach, ponownie powrócili do sprawy beatyfikacji o. Ładysława. Nie nabrała ona wprawdzie żywszych rumieńców, choć już od 1660 r. ustanowiony został prokurator procesu, o. Cyprian Górski. Złożyły się na to m.in. trudności finansowe, w jakich znalazła się polska prowincja bernardynów. Mimo to w kościele Św. Anny nadal dokładano starań w kierunku ożywienia kultu o. Ładysława. W latach 1670–1680 odbudowano dawną kaplicę Kryskich przeznaczając ją wyłącznie na sanktuarium o. Ładysława. Parę lat później w związku z wyposażeniem jej wnętrza pojawia się tu malarz włoski, niewątpliwie należący do zespołu Franciszka Giorgioli, twórcy i kierownika prac malarsko-sztukatorskich w bernardyńskim kościele w Czerniakowie. Zapis archiwalny zachowany w księgach bernardynów czerniakowskich brzmi: „*In Capella beati Ladislai ad eiusdem altari imposita est nova imago efficie Ilius satis affabre et eleganter depincta a quondam Italo de mandato Celsissimi Principis SRM Stanislai Lubomirski*”²⁸. Wiadomość pochodzi z 1695 r., jednakże ołtarz ku czci Ładysława powstał w 1691 r.²⁹, a użyty przez kronikarza termin „*quondam*” wskazuje, że mogło to mieć miejsce nawet pod koniec lat osiemdziesiątych. Zwrot „*dość kunsztownie i elegancko namalowany obraz przedstawiający błogosławionego Ładysława*” świadczy o wysokiej ocenie dzieła, z którą dość rzadko spotykamy się w kronikach bernardyńskich, a zazwyczaj ma on swe pełne uzasadnienie. Wobec tego, że nie podano imienia malarza, nie wiemy, który z trzech zatrudnionych w Czerniakowie artystów był autorem obrazu. Zapewne jednak dzieło

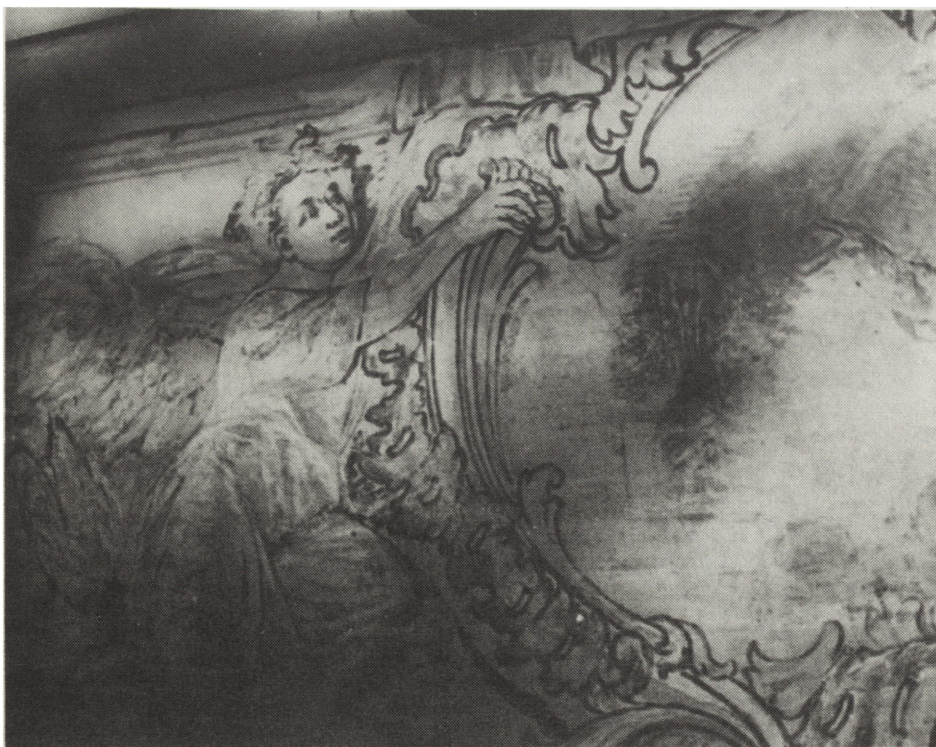
zlecono samemu Francesco Giorgioli lub jego współpracownikowi Bartolomeo Rusca, przypuszczalnie autorowi cyklu obrazów przedstawiających historię św. Antoniego. Być może zresztą, że i Carlo Giuseppe brat Franciszka poza sztukaterią parał się też malarstwem.

Fundatorem obrazu w Warszawie był Stanisław Lubomirski, prawdopodobnie wówczas powstała także dekoracja freskowa i sztukatorska kaplicy Ładysława z Gielniowa; brat Francesca, Karol Józef był przecież także sztukatorem. Wysunięta tu hipoteza nie ma jak dotychczas potwierdzenia archiwalnego wobec zaginięcia przeważającej części ksiąg warszawskich, jak też nie przeprowadzonych badań sondażowych sprawdzających, czy pod freskami Żebrowskiego w kaplicy istnieją jakieś starsze malowidła. Nie podjęto tego typu badań w czasie pierwszej powojennej konserwacji w latach 1947–1953 ze względu na brak dokumentacji, jak również w czasie pełnej fachowej konserwacji K. i W. Tiuninów z uwagi na konieczność ratowania najlepiej zachowanych autentycznych fresków z połowy XVIII w. Jedynym dowodem, jak mogła wyglądać dekoracja ornamentalna pochodząca z tego samego czasu, jest odkryty przez Tiuninów pod trzema oknami absydy roślinno-owocowy ornament wieńczący malowany trójfazowy gzyms. Wydaje się jednak, że jest on nieco późniejszy i dlatego jego charakter nie nosi cech typowych dla warsztatu Giorgiolic. Słusznie chyba domyślili się w swej dokumentacji Tiuninowie, że mógł on pełnić funkcję uzupełniającą górną partię stali, oczywiście nie obecnych, a wcześniejszych, niewątpliwie znacznie wyższych, lecz najwidoczniej nie posiadających zwieńczenia odpowiadającego gustowi późnobarokowemu (fot. 7).

Wobec braku danych archiwalnych, a także potwierdzających je odkrywek malarskich, należy uznać, że kościół Św. Anny aż do połowy XVIII w. ozdobiony był

²⁸ APBK W-wa 1, f. 399; W-wa 12, s. 79.

²⁹ APBK, W-wa 2, f. 185.



10. Prezbiterium kościoła Św. Anny — przemalówki Zaleskiego (fot. K. Tiunin)
10. Chancel of St. Anne's Church — repaintings by M. Zaleski



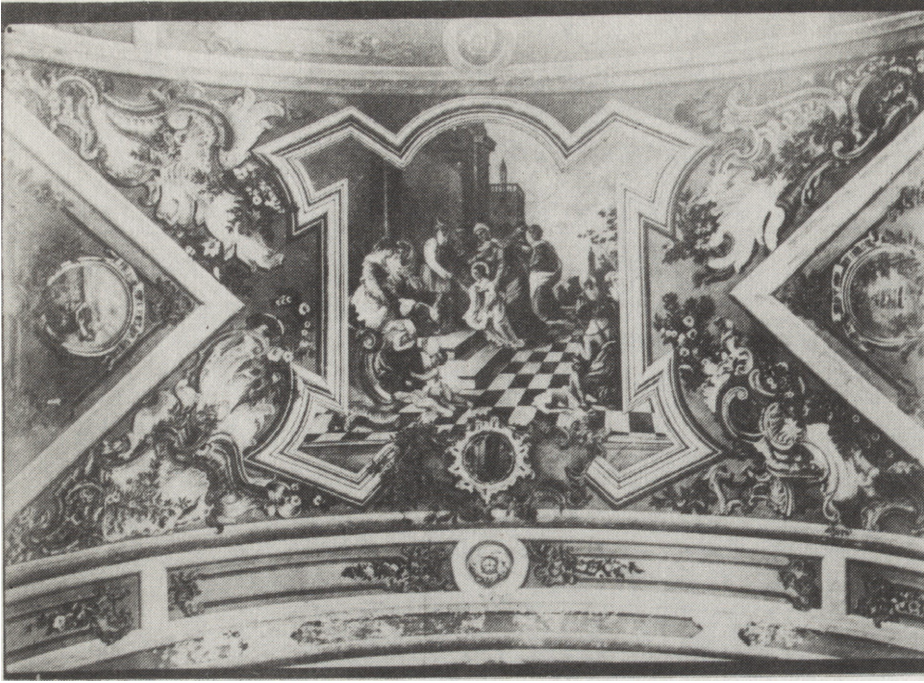
11. Malowidło W. Żebrowskiego na ścianie południowej w nawie głównej kościoła Św. Anny po usunięciu przemalówek (fot. J. Szandomirski)

11. Painting by W. Żebrowski on southern wall in nave of St. Anne's Church after removal of repaintings

malowidłami z końca wieku XVII. Zasadnicze zmiany we wnętrzu związane z podjętym po raz trzeci procesem beatyfikacyjnym nastąpiły dopiero po 1726 r., a przybrały na sile w końcowym jego stadium w latach 1746–1748. W tym czasie w kościele Św. Anny pracował pięcioosobowy zespół stolarzy artystycznych i rzeźbiarzy zakonnych pochodzących z Warmii, którzy wykonali ołtarze, ambonę, konfesjonały, stalle i ławki oraz meble do zakrystii. Zapewne przed 1746 r., lub co najmniej w tymże roku, powstał program teologiczno-ikonograficzny malowideł ściennych najważniejszych dla tego typu uroczystości, a autorem jego był o. Mateusz Roznerski³⁰. Tak więc niewątpliwie zgodnie z jego ideą w absydzie przedstawiono Matkę Boską Anielską i św. Franciszka, w otoczeniu wielkich postaci aniołów, w prezbiterium i nawie na sklepieniach pięcioobrazowy cykl ilustrujący sceny z życia św. Anny i Matki Boskiej, w żaglach sklepienia symbole zapowiadające przyjście na świat Odkupiciela, a poniżej nad oknami sybille i proroków z towarzyszącymi im kartuszami, na których widnieją teksty przepowiedni zanotowane w Starym Testamencie. Całość koronują dwa boczne ołtarze iluzjonistyczne poświęcone bł. Rafałowi z Proszowic i bł. Janowi z Dukli, którzy uzupełniają cztery figury rzeźbione błogo-

ślawionych bernardyńskich ze św. Kapistranem z Alkantarą na czele w głównym ołtarzu. Szczególnie bogata treść przedstawieniowa przewidziana została w kaplicy bł. Ładysława, gdzie w 1747 r. ustawiono nowy późnobarokowy ołtarz z alegorycznymi rzeźbami Jana Jerzego Plerscha. Partię kopuły imitującą niebo wypełniono przedstawieniem Boga Ojca, Chrystusa Zmartwychwstającego z krzyżem w ręku oraz Matki Boskiej i klęczącego poniżej bł. Ładysława, kompozycję tę wokół gzymsu dołem zamyka poczet świętych polskich rozpoczynający się od św. Wojciecha. Obejmujący łącznie 35 postaci. Treść tej

³⁰ O.K. Grudziński, O. Mateusz Roznerski, *Słownik polskich pisarzy bernardyńskich* pod red. ks. prof. E. Wyczawskiego. Warszawa 1984; APBK Constitutiones..., f. 124: „Pater Matheus Roznerski S.T. Lector P.G. Minister et Famatus Prov. Pater, qui revertans Skępa Varsaviam miliari a Varsavia apoplexa tactus, opem B. Ladislai inclinans (Cuius canonisationem procuraverat capellaque exornat) mortuus est. Hic Pater pro Custos Votum contribuit in capitulo generali valsoltantus, ex quo redux electus est in Ministrum Promotorem in capitulo Skępe celebrato. Totum Varsaviensem: pictura, altari-bus, fenestris, confessionalia, capellumque B. Ladislai argenteo, marmore, pictura et, quid apparet condecoravit, tantum ecclesiam novium posuit, multaque bona Ecclesiae et Conventui contribuit”.

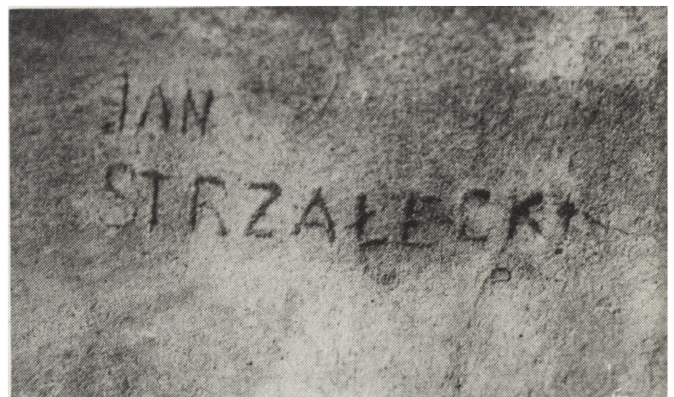


12. Sklepienie nawy głównej kościoła Sw. Anny — przemalówki A. i J. Strzaleckich (fot. B. Trylińska, 1942)
12. Vaulting of nave in St. Anne's Church — repaintings by A. and J. Strzalecki

13. Sklepienie kaplicy bł. Ładysława — przemalówka A. i J. Strzaleckich oraz J. Tęczyńskiego (fot. E. Kozłowska, 1947)
13. Vaulting of chapel of Blessed Ladislaus — repainting by A. and J. Strzalecki and J. Tęczyński



14. Sklepienie kaplicy bł. Ładysława: A — podpis Antoniego Strzaleckiego; B — podpis Jana Strzaleckiego (fot. K. Tiunin)
14. Vaulting of chapel of Blessed Ladislaus: A — signature of Antoni Strzalecki; B — signature of Jan Strzalecki





15. Kopuła kaplicy bł. Ładysława — przemalówki A. i J. Strzaleckich oraz J. Tęczyńskiego (fot. J. Szandomirski)

15. Dome of chapel of Blessed Ladislaus — repainting by A. and J. Strzalecki and J. Tęczyński

16. Kaplica bł. Ładysława — przemalówki A. i J. Strzaleckich i J. Tęczyńskiego (fot. E. Kozłowska, 1947)

16. Chapel of Blessed Ladislaus — repainting by A. and J. Strzalecki and J. Tęczyński



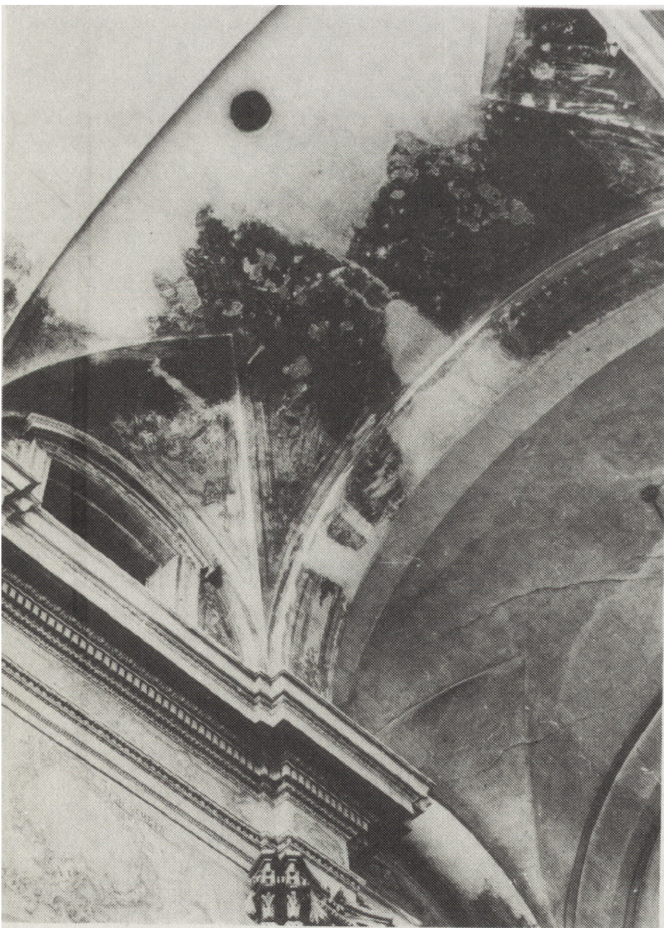
kompozycji wyraża się łacińskim napisem, który w polskim tłumaczeniu brzmi: „*królowa w koronie świętych Królestwa Polskiego. Na całej ziemi rozchodzi się ich glos. Psalm 18*”. Naprzeciw ołtarza usytuowany został obraz główny przedstawiający podniesienie szczątków bł. Ładysława w 1572 r. zgodnie z tym, jak opisana została ta uroczystość w kronikach bernardyńskich. Na ścianie południowej pierwsza scena — to Anna z Radziwiłłów, żona Konrada Rudego III modląca się do bł. Ładysława jako opiekuna Mazowsza, obok cud przywrócenia słuchu bratu Elzearowi Babskiemu przez Matkę Boską i bł. Ładysława w 1693 r. Te trzy obrazy zostały zaopatrzone w łacińskie podpisy. Na ścianie północnej zaś w dekoracyjnym kartuszu data powstania kościoła — 1454 r. oraz widok jego fasady w 1673 r. U góry na osi północ-południe naprzeciw siebie umieszczone zostały — personifikacje Polski i Litwy. Tak przedstawiała się koncepcja o. Roznerskiego ukazująca w nawie głównej patronkę kościoła Św. Annę, w absydzie Matkę Boską Anielską patronkę bernardyńców polskich oraz św. Franciszka, w kaplicy dzieje nowego błogosławionego zakonu bernardyńców, jego apologetykę i dokumentację historyczną do kościoła Św. Anny oraz procesu beatyfikacyjnego. Z jej treści można wywnioskować, że dekoracja malarska kaplicy powstała później niż nawy i przypadła na lata 1750–1753, bowiem 11 lutego 1750 r. papież Benedykt XIV zatwierdził orzeczenie Kongregacji Rytów uznające Ładysława z Gielniowa za błogosławionego, a 14 lipca 1753 r. nadał mu tytuł patrona Polski i Litwy. Biorąc pod uwagę te dwie ważne daty, trudno sobie wyobrazić, by tak karny zakon, który ponad 200 lat czekał na upragnioną beatyfikację, pozwolił sobie przed oficjalnym jej uznaniem na przedstawienie Ładysława na tle nieba ponad wszystkimi świętymi. Najpewniej też ostatnim pociągnięciem pędzla wykonane zostały w 1753 r. personifikacje Polski i Litwy. W miesiąc później 14 sierpnia bernardyni obchodzili równocześnie dwa święta ku czci bł. Ładysława z Gielniowa, patrona Polski i Litwy oraz trzechsetną rocznicę przybycia zakonu do Polski. Pierwszy etap prac malarskich przypadł na okres między 1746 a 1750 r. Datę *ab quem* można wydedukować z dwóch faktów — ukończonego już wówczas wystroju rzeźbiarsko-stolarskiego oraz nadziei związanych z przesłaniem do Rzymu pełnej dokumentacji do przeprowadzenia procesu, datę *ad usquam* wyznacza zanotowana w Aktach Bernardyńskich i szeroko opisana w prasie uroczysta msza św. ku czci bł. Ładysława odprawiona w dniu 3 sierpnia 1750 r., celebrowana przez sufragana łuckiego, bpa Szeptyckiego. Potwierdzają ją też odkryte za dwoma ołtarzami trzeciego przęsła malowidła brata Walentego Zebrowskiego, które musiały powstać najpewniej na krótko przed ustawieniem tu ołtarzy. Zdącono je ukończyć na uroczystość — więc artysta malarz został zwolniony z pokrycia tych partii ścian freskami, pozostawiając rysunek i kompozycję nie ukończoną. W sumie więc wykonanie dekoracji malarskiej kościoła i kaplicy zabrało pięcioosobowemu zespołowi Walentego Zebrowskiego ok. 8 lat. Ze freski te wyszły spod pędzla wymienionego tu bernardyna, wiadomo było od XIX w. dzięki zasłużonemu historykowi, J. Bartoszewiczowi³¹. Jednakże zagadnienie jego twórczości nie stało się przedmiotem monograficznego opracowania pod kątem sztuki, a wszyscy ci, którzy pisali o nim artykuły czy wzmianki w kata-

³¹ J. Bartoszewicz, *Kościół warszawskie i ich wizerunki*. Warszawa 1950, s. 106.



17. Sklepienie kaplicy bł. Ładysława — konserwacja z lat 1947–1953 (fot. J. Szandomirski)

17. Vaulting of chapel of Blessed Ladislaus — conservation of 1947–1953



18. Stan polichromii na sklepieniu prezbiterium w 1972 r. (fot. K. Tiunin)

18. Condition of frescoes on vaulting in chancel in 1972

logach sztuki, nie wspominają ani słowem o warsztacie. Wystarczy jednak bacznie rzucić okiem na poczet świętych polskich namalowany w kopule kaplicy bł. Ładysława, by po jego lewej stronie ujrzeć autoportret mistrza z paletą i pędzlami w ręku oraz portrety czterech jego pomocników. Nazwiska trzech można na podstawie materiałów archiwalnych rozwiązać bezbłędnie — są to Liboriusz Staniszewski, zmarły w Warszawie w 1756 r., Michał Thiem, zmarły w tym samym roku i Piotr Chawałkiewicz, najmłodszy z nich, zmarły w 1781 r., klęczący poniżej całej grupy, zapewne wówczas początkujący pomocnik malarski. Autoportret artysty, ujęty z profilu, ukazuje twarz o wyrazistych rysach, dużym nosie i wydatnej brodzie, głowę odróżniają od pozostałych długie proste włosy, przycięte równo nad wysokim czołem i spadające pod kaptur. Mistrz stoi w pozycji *en trois quarts* po środku grupy, prowadząc dyskurs z dwoma zakonnikami, z których jeden wskazuje na klęczącego brata Chawałkiewicza. Postać czwarta wylaniająca się zza pleców Żebrowskiego to malarz o nie znanym mi nazwisku przypominający najbardziej autoportret artysty malarza bernardyńskiego znajdujący się na stallach w absydzie, po stronie południowej. Nie jest wykluczone, że mógł nim być Antoni Słaboszewski, który zmarł w Kaliszu w 1744 r., najprawdopodobniej w młodym wieku³². Był on malarzem sztalugowym, mógł wykonać obrazy ołtarzowe, jednakże to ostatnie nazwisko należy traktować hipotetycznie wobec braku bliższych danych archiwalnych. Wiadomo nam jedynie, że był on wcześniej współpracownikiem Żebrowskiego w Kadynach.

Żebrowski malując siebie i swoich współpracowników musiał niewątpliwie zrobić to za zgodą swoich władz zakonnych. Zezwolono mu na uwiecznienie jego warsztatu niewątpliwie w nagrodę za zasługi położone dla zakonu nie tylko przy dekoracji kościoła Św. Anny. Po raz pierwszy swój autoportret przedstawił na sklepieniu kościoła Bernardynów w Warcie, gdzie siedzi przed sztalugami, malując obraz Matki Boskiej, jako jeszcze stosunkowo młody człowiek. Na autoportrecie warszawskim wygląda na mężczyznę między 40 a 50 rokiem życia. Jak wiadomo, pochodził z Lubawy na Warmii, był szlachcicem z Łomżyńskiego, a ród jego pieczętował się herbem Jasieńczyk³³. Do zakonu wstąpił w 1737 r. i po rocznym nowicjacie, dnia 16 IX 1738 r. w Poznaniu, został bratem. Nie ma jednak pewności, czy tu właśnie wykonał swoją pierwszą dekorację ścienną. Po śmierci, w 1765 r. w Kaliszu, wskutek upadku z rusztowań, aż dwa razy wpisano jego nazwisko do ksiąg bernardyńskich z wymienieniem prac artystycznych, a było to wyjątkowe wyróżnienie, przysługujące jedynie wybitnym członkom zakonu. Zapis szerszy brzmi: „*Frater Valentinus*

³² APBK, *Memoria Patrum et Fratrum Mortuorum Ordinis Minorum Regulares Observantiae sub regiminis APP Joannes Nepomucenis Modliborski*. Varsovia 1793, f. 112, 185, 245, 664, 685; *Klasztory bernardyńskie w Polsce i w jej granicach historycznych*. Red. ks. prof. E. Wyczawski OFM. Kalwaria Zebrzydowska 1985, s. 198 — W. Żebrowski wykonał polichromię w Łęczycy w latach 1762–63; s. 325 — w Skępem w latach 1750–52; s. 443 — Liboriusz Staniszewski współpracownik W. Żebrowskiego we Wschowej; s. 105 — Antoni Słaboszewski współpracownik Żebrowskiego w Kadynach koło Elbląga w latach 1743–1744; s. 249 — przed 1741 r. powstały freski na sklepieniu w Ostrzeszowie (ob. kościół ss. Nazaretanek) — zdaniem autorki niniejszej pracy najpewniej również dzieło W. Żebrowskiego.

³³ E. Zernicki-Szeliga, *Der Polnische Adel und die demselben hinzugetretenen andersländlichen Adelsfamilien*. General Verzeichniss. Hamburg 1900, t. 2, s. 574 — najstarsza wiadomość pochodzi z 1403 r.

*Zebrowski laicus pictor optimus et Religiosus exemplaris, laboriosissimus, qui ecclesiam Ovesensem Virginem cistercium, Nostras: Wschowiensem chorum et organa ac ecclesiam Posnaniensem, totam ecclesiam Varsaviensem, altaria, chorum et sacristiam, Ecclesiam Ostromiensem, chorum et altarium Calisiensem totam ecclesiam altarium, chorum et sacristiam jucundissimo depinxit penicillo. Cadens ex architecturas pectus fregit et oscubuit Callisy d. 15 May*³⁴. W tekście tym na uwagę zasługują dwa określenia — „malarz najznakomitszy” i „namalował najwdzięczniejszym pędzlem”. Jeżeli kolejność wymienionych tu prac jest zgodna z rzeczywistością, to pierwszą jego realizacją byłaby dekoracja dla cystersek w Owińskach, być może powstała jeszcze przed wstąpieniem do zakonu bernardynów, następną chór i organy we Wschowie, kościoły w Poznaniu, Warszawie i Ostrołęce oraz chór i organy w Kaliszu. Jest to jednak niepełna lista jego dzieł, ponieważ w zapisie drugim wymieniona jest ponadto jeszcze Warta³⁵. O.W. Fr. Murawiec uzupełnia ten wykaz o Skępe, a prof. E. Wyczawski o Łęczycę³⁶. Tak więc mamy osiem dzieł potwierdzonych archiwalnie, ale nie uporządkowanych chronologicznie. Gdyby wszystkie się zachowały, można by pokusić się o nakreślenie linii rozwojowej twórczości Żebrowskiego, bo niewątpliwie w ciągu 28 lat swojej pracy artystycznej musiał się rozwijać, czego choćby dowodem może być porównanie warszawskiego kościoła z kaliskim. Przy czym nie ulega wątpliwości, że praca w Warszawie miała miejsce po Owińskach, Poznaniu, Wschowie i zapewne Warcie, gdzie dzieło w ogólnych założeniach i szczegółach najbardziej jest podobne do warszawskiego. W każdym razie, gdy o. Roznerski sprowadzał do Warszawy brata Żebrowskiego i jego warsztat, musiał naocznie przekonać się o zaletach jego malarstwa, wiedział też, że wywiąże się on doskonale z powierzonego mu trudnego i terminowego zadania. I trzeba przyznać, że Żebrowski potrafił skomplikowaną tematykę przedstawić twórczo i interesująco, a równocześnie w sposób zrozumiały dla widza nawet dzisiaj, o czym niewątpliwie świadczą relikty jego malarstwa zachowane w tym kościele, a odkryte przez Tiuninów. Zdolności swoje i inwencję ujawnił tak w budowaniu scen, jak też portretowym przedstawieniu postaci, a także w dekoracjach rocaille’owo-roślinnych, w szczególności zaś w pejzażach. Iluzjonistyczna architektura jest u niego znacznie słabsza — po prostu artysta niezbyt dobrze znał prawa perspektywy, choć mimo to wprowadzając sześć zróżnicowanych nisz do nawy głównej kościoła Św. Anny, stworzył większą przestrzenność tego wnętrza. Najważniejsze są przedstawienia figuralne o tematyce historycznej, a szczególnie dwa — podniesienie szczątków bł. Ładysława i modlitwa księżny Anny Mazowieckiej. W scenie głównej artysta przedstawił Zygmunta Augusta, Annę Jagiellonkę, biskupa Karnkowskiego, brata Fabiana Orzeszkowskiego, poetę, autora epitafium ku czci bł. Ładysława, kardynałów Comendoniego, legata papieskiego w Polsce i Vincenso Porticusa przyslanego na tę uroczystość z Rzymu. Na pierwszym planie obok zwłok Ładysława po prawej klęczą trzej błogosławieni zakonu bernardynów — Szymon z Lipnicy, Jan z Dukli i Rafał z Proszowic, po lewej zaś prowincjał bernardynów polskich o. Hieronim z Łekna oraz o. Mikołaj z Buska promotor ówczesnego procesu beatyfikacyjnego. Wszystkie te postacie łącznie z pokazanym tłumem dworzan mają cechy portretowe. Czy Żebrowski posługiwał się tu jakimś materiałem ikonograficznym, czy tylko modelami z natury, nie wiemy. Twarz Zygmunta Augusta ma

jednak pewne cechy ogólne zbieżne z nagrobkiem warszawskim, przy czym król wziął udział w tej uroczystości w niecałe trzy miesiące przed śmiercią, wobec czego twarz mogła być postarzała³⁷. Nie ma natomiast wątpliwości, że Żebrowski musiał widzieć jakiś portret księżny Anny z Radziwiłłów Konradowej, bo przedstawił ją z profilu, któremu nadał wyraźnie grecki nos, a taki, właśnie miała jej młodsza córka Anna, o czym można się przekonać na podstawie płaskorzeźby nad środkowym portalem krużganka.

Stroje wszystkim postaciom dawał Żebrowski XVIII-wieczne. W kompozycjach figuralnych na sklepieniu i kopule poprawnie rozwiązał barokową perspektywę. Stosowane przez niego elementy dekoracyjne do tych scen to dwojakiego rodzaju ramy rokokowe składające się z dość luźno komponowanych układów rocaille’owo-roślinnych dominujących w całym wnętrzu, które można nazwać w pełni malarskimi i malowane na sklepieniu nawy głównej i prezbiterium ciężkie, owalne, profilowane, finezyjnie powycinane ramy typu architektonicznego wprowadzone tu dla podkreślenia wagi tematu. Ani w pierwszym, ani w drugim wypadku artysta nie naśladował gotowych wzorników. Jego wkład do późnego baroku to nieokiełznana fantazja, która zachowała szacunek dla architektury, wypowiadający się w podkreśleniu gurtów, fryzu, podniebień łuków kolebkowych spokojną dekoracją linearną, zaakcentowaniu filarów iluzjonistycznymi pilastrami, stanowiącym antytezę w stosunku do wibrujących mięsistych splotów liścia-sto-rocaille’owych, którym towarzyszą zazwyczaj delikatnie malowane róże, ulubiony kwiat artysty. Jakby z nieco innego świata pochodzą w tym kościele zakomponowane na jego północnej ścianie, rozjaśniające ją, obrazy pejzażowe w kolorze niebieskim, różowym i jasnozielonym. Ich perspektywa jest bardzo dobra, a fantastyczna architektura i ruiny także — trzeba przyznać, że rzadko w takiej właśnie formie pojawiają się pejzaże w barokowym malarstwie sakralnym i, być może, jest to dowód na to, że artysta przed wstąpieniem do zakonu wykonywał jakieś dekoracje pałacowe. Ogólna tonacja malowideł kościoła Św. Anny jest delikatna, pastelowa, świetlista, przeważa w niej tak ulubiony w późnym baroku róż, ugier, jasny niebieski i ciepła zieleń. Polichromia całej absydy, nawy głównej i prezbiterium wykonana została *al secco*, tzn. na suchym tynku barwnikami mieszanymi z mlekiem wapiennym. Jedynie do wykańczania różnych elementów artysta używał tempery, a dotyczy to głównie partii dekoracyjnych roślinnych i architektonicznych, wszędzie tam, gdzie zachodziła potrzeba wzmocnienia kolorów. Kaplica zapewne ze względu na swoje znaczenie, a także możliwość położenia tu nowego narzutu, została pomalowana *al fresco*, a kolory pogłębiono freskiem suchym. Obok podstawowej bieli w postaci mleka wapiennego przy malowaniu Żebrowski stosował wszystkie typowe dla późnego baroku pigmenty, a więc kolory ziemne — ugray, umbrę i czerwień, czerń kostną, lapis lazuli i inne.

³⁴ *Memoria Patrum et Fratrum...*, op. cit., f. 208.

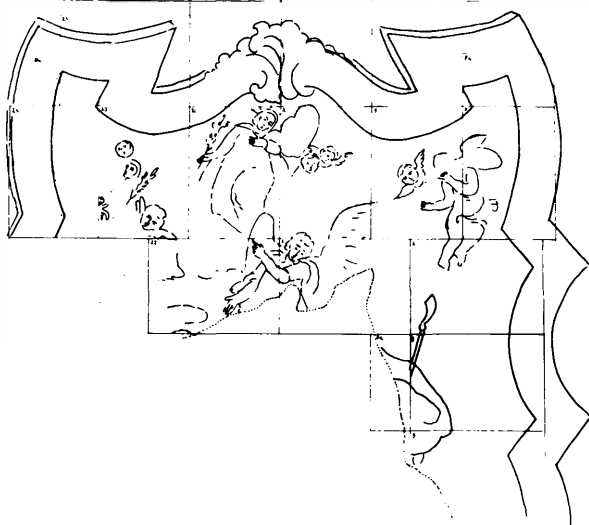
³⁵ Tamże, f. 287: „1765 15 Majus Fr. Valentinus Zebrowski Laicus Pictor depictis Ecclesiae Vars., Vart., Vschov., Caliss, et Ostrolenc: Calisiae”.

³⁶ W. Fr. Murawiec, op. cit., s. 46; *Kościół oo. Bernardynów w Skempem*. „Tygodnik Ilustrowany” 1860, nr 15; *Klasztory bernardyńskie*, op. cit., s. 198.

³⁷ Wł. Dworzaczek, *Genealogia. Tablice*. Instytut Historii PAN, pod red. T. Manteuffla. Warszawa 1959. Zygmunt August zmarł 7 VII 1572 r., a podniesienie szczątków bł. Ładysława miało miejsce 13 IV tegoż roku; miał więc 52 lata.



19. Odkryty przez Tiuninów w trakcie prac konserwatorskich aniołek w zagłębieniu sklepienia prezbiterium (fot. J. Szandomirski)
19. Angel in arch of chancel vaulting, discovered by the Tiunins during conservation work



20. Kartusz do rekonstrukcji sceny „Najświętsza Maria Panna i św. Anna w chwale” w prezbiterium (fot. K. Tiunin)
20. Cartouche for reconstruction of scene „Our Lady and St. Anne in Glory” in chancel

Dzieło Żebrowskiego nie jest dynamiczne, nie ma też w nim ekstazy cechującej wiele kompozycji z tej epoki. Jest to malarstwo pełne powietrza, światła, narracyjne, odznaczające się rokokową lekkością i delikatnością o cechach typowych dla polskiego warsztatu bernardyńskiego, dla którego dokumentacja teologiczno-ikonograficzna i historyczna miały większe znaczenie niż zagadnienia formalne. W niektórych partiach dekoracji architektonicznych (np. fryz i gury) przejawia zainteresowanie formą klasycyzującą, ma więc w sobie również coś z widzenia „przełomowego”, wychodzącego nieśmiałym krokiem poza rokoko.

Nie wdając się dłużej w ocenę twórczości W. Żebrowskiego i jej źródeł inspiracji, stanowiących odrębny temat, trzeba przypomnieć, że dekoracja XVIII-wieczna w kościele Św. Anny nie dotrwała w pierwotnej formie do naszych czasów. W XIX w. przeszła ona trzy, mówiąc łagodnie, renowacje. Pierwszą wykonał Marcin Zaleski (1796–1877), prof. Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Wprawdzie miał on duże osiągnięcia w malarstwie sztalugowym w zakresie wedyty i widoków wnętrz, a także jako dekorator teatralny, ale trudno jego malowidła w kościele Św. Anny zaszczerować wyłącznie do prac konserwatorskich, jak to uczyniła w katalogu do monograficznej wystawy artystki Zofia A. Nowak³⁸. Otóż mimo zapewnień „Kuriera Warszawskiego” z 1848 r. malowidła nie zostały „do pierwszego stanu zwrócone”. Prace renowacyjne wykonał M. Zaleski w latach 1843–1846, a pomagał mu w nich Ludwik Krudaszewski i mimo swej kultury i dużego pietyzmu zmienił malowidła Żebrowskiego. Ile zmienił, przekonuje nas dokumentacja konserwatorska K. i W. Tiuninów. Przede wszystkim nie liczył się z techniką autentycznej polichromii, operując przemalówkami wykonywanymi półtłustą temperą, przy czym sam rysunek utrwalal na tynku farbą olejną, kładąc go bezpośrednio na suchym fresku Żebrowskiego. Formalnych przeobrażeń malowideł Żebrowskiego nie można tłumaczyć jedynie faktem, iż „wskutek zacieków dachu częściowo odpadły tynki i wobec tego domalowano i przemalowano wiele obrazów”, a jak to w sprawozdaniu z prac podaje bez komentarza D. Kaczmarczyk³⁹. Ingerencja Zaleskiego miała głównie charakter formalny w zakresie przedstawień figuralnych i architektury iluzjonistycznej oraz kolorystyczny, niewątpliwie pogłębiający barwy, a niekiedy je zmieniający, jak to miało miejsce np. w wypadku półzagiętków sklepiennych, które pokryte zostały kolorem niebieskim, czy też fryzu przemalowanego na zielono. Prace obu artystów dzieliło 100 lat, w czasie których malowidła Żebrowskiego uległy zabrudzeniu, a w latach trzydziestych XIX w. zawilgoceniu. Rokokowa forma i jej pastelowa tonacja nie były modne w latach czterdziestych XIX w. (neorokoko pojawia się u nas dopiero na początku lat pięćdziesiątych), ponadto najpewniej straciły one światłocieniowe impasty wykonane temperą przez Żebrowskiego, a więc techniką na spoiwie białkowym lub żółtkowym, bardzo wrażliwą na wilgoć i zacieki. Wprawdzie nie mamy dokumentacji opisowej z przeprowadzonych wówczas prac Zaleskiego, ale artysta pozostawił nam widok nawy głównej kościoła od drugiego przesła po prezbiterium i okno szczytowe, z którego wynika, że uszanował zastosowane przez Żebrowskiego kanelowane pilastry ze smugami białoniebieskimi i również nieco klasycyzujący fryz na gzym-

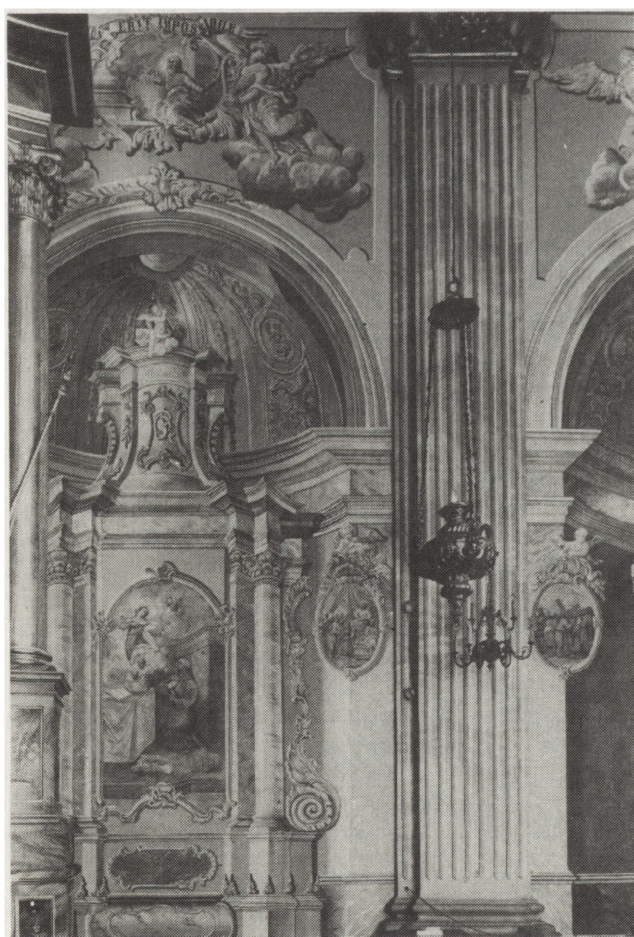
³⁸ Z. Nowak, *M. Zaleski 1796–1877*. Wystawa monograficzna. Warszawa marzec 1983 — marzec 1984, s. 170.

³⁹ D. Kaczmarczyk, op. cit., s. 205.



21. Fragment sklepienia prezbiterium po konserwacji. Scena „Chwała św. Elżbiety i św. Joachima” (fot. J. Szandomirski)

21. Fragment of chancel vaulting following conservation, scene „Glory of St. Elizabeth and St. Joachim”



22. Iluzjonistyczny ołtarz bł. Rafała z Proszowic w prezbiterium po konserwacji (fot. W. Wolny)

22. Illusionistic Altar of Blessed Rafal from Proszowice in chancel after conservation

sowaniu, zachował kształt rokokowych kartuszy w zagłębieniach, owalną, zróżnicowaną formę ram zawierających obrazy z historią św. Anny na sklepieniu, malowidła na łuku tęczowym, sentymentalne krajobrazy na ścianie północnej.

Z dokumentacji Tiuninów wynika, że nie znaleźli oni śladów przemalówek Zaleskiego w absydzie i kaplicy bł. Ładysława. Zastanawiające jest jednak, że w umowie na to dzieło, którą podpisał arch. J. Lessel, jako budowniczy miasta Warszawy, 11 X 1843 r. wymieniony jest nie tylko kościół, ale i kaplica, jak to podaje według ustnej informacji D. Kaczmarzyk, a za nim Z. Nowak⁴⁰, na podstawie nie istniejącego od 1944 r. dokumentu, który znajdował się w Archiwum Akt Dawnych w Warszawie. Jeżeliby umowa zgodna była z cytowaną treścią dokumentu, musiałyby być temperowe przemalówki w kaplicy. Być może następny budowniczy warszawski, A. Kropiwnicki, zgodnie z życzeniem gwardiana o. Morańskiego zgodził się na zmianę programu prac lub po prostu zabrakło pieniędzy na remont kaplicy, gdyż przeznaczono je na drogi neogotycki witraż, który zlecono także M. Zaleskiemu. Na ścianie szczytowej prezbiterium koło okna nad ołtarzem widoczne są nie dokończone malowidła, najpewniej uzupełniane przez Zaleskiego, a malowane przez Zebrowskiego, przedstawiające dwie postacie aniołów (fot. 8).

Jaki więc był wkład Zaleskiego do malarstwa Zebrowskiego? Po pierwsze jako malarz architektury, doskonale znający perspektywę wewnątrz, zmienił cieniowanie w architekturze iluzjonistycznej bernardyna by nadać jej poprawność zgodną z zamierzonym ujęciem sześciu nisz w trzech przęsłach. Pozwolił też sobie na inną bardziej skrótową korekturę perspektywy ołtarzy iluzjonistycznych w prezbiterium. Przekomponowując ołtarz po północnej stronie, w górnej jego partii skrótowo literami

⁴⁰ Z. Nowak, op. cit., s. 20.



23. Wykonywanie odrysu przez kalkę fragmentów anioła z chorągwią w absydzie (fot. R. Rzepecki)

23. Making a sketch through carbon paper of fragments of angel with banner in apse

zaznaczył C.R.Ż., jeżeli odczytamy je jako czarny, różowy i żółty byłby to dowód, że pozostawił dla siebie czy współpracownika notatkę odnośnie kolorystyki architektury, która w takim wypadku nie odbiegałaby w gamie od oryginału. Nie wiemy jednak, czy dotyczyło to także natężenia barw (fot. 9). Tiuninowie nie odnaleźli niczego więcej poza olejnym rysunkiem Zaleskiego na widocznym słabszym rysunku Żebrowskiego o innym dukcie linii i tych właśnie trzech liter. Nie ma natomiast wątpliwości, że Zaleski przemaalowywał twarze w duchu XIX-wiecznym, zmieniał pozycje rąk i nóg aniołków podtrzymujących kartusze w nawie głównej (fot. 10 i 11). Była to więc korektura wynikła z nawyków zawodu profesorskiego i odmiennego widzenia kompozycji. Należy jednak w świetle zachowanych dość skąpych materiałów stwierdzić obiektywnie, że Zaleski nie pozwalał sobie na wprowadzanie nowych nie istniejących postaci u Żebrowskiego lub też postaci historycznych, choć sam interesował się tego typu malarstwem. Niestety, obraz przedstawiający wnętrze kościoła Św. Anny zaginął w czasie wojny. Nie istnieją też inne prace polichromiczne Zaleskiego. Nie można więc wypowiedzieć się autorytatywnie o wynikach renowacji dokonanej przez tego artystę w świątyni bernardyńskiej. Największą zagadką stanowi zastosowana przez niego

kolorystyka. Można jedynie teoretycznie założyć, że musiała ona być intensywniejsza, natomiast, na ile zgodna z oryginałem, nie wiadomo. W swych obrazach wędrownych był mistrzem perspektywy opartej na szkicu z natury i zdjęciach dagerotypowych, operującej światłocieniem. Dominuje w nich barwa brązowa i ciemna zieleń, ożywiona czerwienią, niebieskim, fioletem lub intensywną żółcią raczej o odcieniu pomarańczowym. Mimo niemożności rozdzielenia warstwy malowideł Zaleskiego od położonej na niej warstwy Strzałeckich, z dokumentacji opisowej Tiuninów wynika, że Zaleski przyczynił się do zmian formalnych XVIII-wiecznych fresków.

Zupełnie inny charakter miała następna renowacja malowideł Żebrowskiego, która przypadła na lata 1885–1888, 1898–1908 oraz 1912–1913 podjęta przez przedsiębiorstwo dekoracyjne założone przez Antoniego Strzałeckiego seniora (1815–1898), następnie kontynuowana od początków lat dziewięćdziesiątych przez jego syna Antoniego Jana przy współpracy z bratem Janem Michałem (1844–1934)⁴¹.

⁴¹ D. Kaczmarzyk, op. cit., s. 25, podaje błędnie, że kościół restaurowali bracia Jan i Antoni Strzałeccy.

Ojciec, jak podała H. Fruba, był⁴² uczniem Józefa Alouziniego i Michała Godeckiego, syn również pobierał naukę u artystów klasy średniej takich, jak Ksawery Kaniewski, Aleksander Kamiński i Chrystian Breslauer. Obaj zostali malarzami cechowymi, uzyskując w tej organizacji najwyższy stopień — mistrza, przy czym Antoni Jan przejawiał szczególną predylekcję do tematyki historycznej, niewątpliwie zrodzoną pod wpływem kolekcji dzieł sztuki zgromadzonych przez ojca. Mimo że nie studiowali w żadnej akademii sztuk pięknych, nie odbyli żadnej zagranicznej podróży artystycznej, od 1897 r. uczyli w otwartej w Warszawie, z inicjatywy cechu, szkole malarsko-dekoracyjnej przy ul. Zielnej 6. Osiemdziesięcioletni Antoni był jej wizytatorem, a wykładowcami — Antoni Jan, Jan Michał oraz ich brat stryjeczny Aleksander. Należy więc przypuszczać (ponieważ cała dokumentacja spłonęła), że tych właśnie dwóch Strzaleckich wchodziło w skład zarządu przedsiębiorstwa. Wprawdzie Antoni miał jeszcze dwóch synów Aleksandra Apolinarego i Wandalina, ale ponieważ nie ma wzmianek o ich malarskim przygotowaniu, mogli być zatrudnieni w przedsiębiorstwie w innym charakterze. Do warsztatu Antoniego i Antoniego Jana należeli niewątpliwie malarze: Jan Tęczyński (podpisany na sklepieniu kopuły kaplicy bł. Ładysława), Michał Kordas, Jan Wardas, Jan Wagner, W. Ostrowski, K. Kosmy, F. Sławkowski i nie znany z imienia Seibold⁴³, a także dwóch malarzy pracujących tu w 1905 r., których nazwisk za ołtarzem bł. Ładysława nie mogli już odczytać Tiuninowie. Tiuninom zawdzięczamy także jeszcze jedno nazwisko malarza ściennego z tegoż warsztatu, Karola Rajczewskiego, który mając już lat 90 przyszedł w latach siedemdziesiątych do kościoła, by podziwiać ich pracę. Ponadto znane są dwa nazwiska rzeźbiarzy Józefa Gadeckiego i Romana Lubowieckiego. Pełny skład rzemieślników zatrudnionych przez Strzaleckich nie został dotychczas odtworzony, mimo że powstało kilka poświęconych im prac⁴⁴, a także od drugiej połowy XIX w. pisała o nich prasa codzienna i periodyki. W przeciwieństwie do Zaleskiego Strzałeccy dokonali przemalówki dzieła Żebrowskiego na zmianę temperą tłustą lub klejówką, w partiach figuralnych i ornamentalnych używając też obficie farby olejnej. Technologicznie jeszcze więc bardziej odeszli od oryginału, zmieniając go zasadniczo nie tylko formalnie, ale i ikonograficznie. Wszystkie sceny figuralne na sklepieniu ujęte zostały plastycznie w duchu XIX w. bez najmniejszego szacunku dla późnego baroku (fot. 12). Okrągłe stereotypowe twarze, nieruchome postacie, ciężkie suknie, anioły z wielkimi skrzydłami, wypełnienie pól neorokokową dekoracją, zagęszczenie scen przez wprowadzenie nowych postaci, ciemny, a zarazem ostry koloryt spowodowały, że polichromia Żebrowskiego utraciła logikę kompozycyjną, lekkość i świetlistość. W poważnym stopniu ograniczony został ruch typowy dla malarstwa późnobarokowego, kompozycje po przemalówkach Strzaleckich nabrały charakteru statyczno-teatralnego, a sceny przytłumiła ciężka architektura lub ornament. Zmiany dotyczyły nie tylko ogólnych założeń malarstwa późnobarokowego, ale i prawie wszystkich jego detali. Afunkcjonalność przejawiała się nawet w takich kompozycjach, jak postacie aniołków podtrzymujących kartusze inskrypcyjne na ścianach prezbiterium i nawy, które po przemalowaniu przez Strzaleckich ujęte w zmienionych pozycjach mają już niemal luźny związek z kartuszami. Nie uszanowano też akcentów architektonicznych podkreślających wysokość kościoła, zakrywając iluzjonistyczne kanelowane

pilastry Żebrowskiego szarym marmoryzowaniem. Wszystkie sceny Męki Pańskiej pędzla Żebrowskiego przestały istnieć. Strzałeccy zbili tynki i na nowo namalowali olejno inne obrazy. Stosunkowo najmniejsze zmiany nastąpiły w pejzażach na północnej ścianie kościoła, które zostały przyciemnione. Natomiast w obu ołtarzach iluzjonistycznych w prezbiterium domalowano ozdobne wazony oraz podobnie jak w Stacjach Męki Pańskiej olejne obrazy przedstawiające bł. Rafała z Proszowic i bł. Jana z Dukli. Absyda, jeżeli nie liczyć domalowanej w partii sklepienia postaci anioła i zlikwidowanych aniołów z szarfą oraz przemalowanych aniołów na ścianie, zachowała dawną treść ikonograficzną. Prawie pełnemu przeobrażeniu pod względem formalnym, ideologiczno-religijnym i historycznym uległy malowidła kaplicy bł. Ładysława z Gielniowa począwszy od sklepienia, a skończywszy na obrazach dolnych (fot. 13). Zapewne na życzenie ówczesnego proboszcza i rektora ks. Henryka Fiatowskiego zagubiona została koncepcja ikonograficzna o. Roznerskiego, a główne przedstawienie ukazujące pierwotnie Matkę Boską Królową Korony Polskiej wśród świętych polskich zamieniono na koronację Matki Boskiej przez Trójcę Świętą. Poniżej postaci Boga Ojca w miejsce barokowego anioła Antoni Jan i Jan Michał Strzałeccy oraz ich współpracownik Jan Tęczyński namalowali swoje autoportrety, a pod nimi wydrapali w tynku imiona i nazwiska (fot. 14). Przemalowali też wiele postaci w orszaku świętych. Zupełnie zmienili twarze bernardyńskich artystów-malarzy z bratem Żebrowskim na czele odbierając im cechy portretowe. Zniknęły też z lunet symbole czterech kontynentów, a w ich miejsce pojawiły się popiersia czterech ewangelistów (fot. 15). Niebo starannie oczyszczone z barokowych, wdzięcznych aniołków zostało niemal wybrukowane drobnymi obłoczkami przypominającymi kocie łby. W scenie podniesienia szczątków bł. Ładysława, nie licząc się z historycznym przedstawieniem W. Żebrowskiego dokumentującym wydarzenie z 1572 r., Strzałeccy wprowadzili na miejsce Zygmunta Augusta i Anny Jagiellonki — Sobieskiego i Marysieńkę, zamalowali też biskupa Karnkowskiego współczesną im postacią arcybiskupa Popiela, dodali postać aktualnego rektora kościoła św. Anny, ks. Fiatowskiego, w miejsce jednego z błogosławionych zakonników bernardyńskich w Polsce. Tu także uwieczniony został nie żyjący już od kilku lat Antoni Strzałecki w ujęciu *en face*⁴⁵ (fot. 16). Ze ściany południowej zniknęła Anna Mazowiecka, dobrodziejka warszawskich bernardyńskich, popierająca żarliwie kult bł. Ładysława, a na jej miejscu do bł. Ładysława modlili się znów Sobieski z małżonką na prostym kłęczniku, przez który przerzucona była jakaś pluszowa tkanina. W cudzie Elzeara Babskiego przemalowano wszystkie twarze i sza-

⁴² H. Fruba, *Antoni Jan Strzałecki*. Rocznik Warszawski 1981, ss. 239–62.

⁴³ D. Kaczmarzyk, op. cit., ss. 195–205, błędne dane dotyczące konserwacji malowideł zawiera również: H. Szwanowska, *Przewodnik po kościele św. Anny w Warszawie*. Warszawa 1980, ss. 10, 16, 51–56.

⁴⁴ A. Mulczyńska-Pawlak, *Malarska działalność Walentego Żebrowskiego*. „Studia Muzealne”. Warszawa 1968, z. 6, ss. 111–112; M. Witwińska, *Rokokowa polichromia w kościele św. Anny*. „Kronika Warszawy” 1972, nr 1/9, ss. 55–56; ta sama, *Jeszcze o polichromii Walentego Żebrowskiego*. „Kronika Warszawy” 1975, nr 3/22, ss. 51–52; patrz też przypis 42.

⁴⁵ Porównaj foto. E. Kozłowskiej z portretem płaskorzeźbionym na epitafium w kościele Wizytek w Warszawie. Antoni Strzałecki zmarł 8 stycznia 1898 r., epitafium ufundował jego syn Antoni Jan.



A

24. Sklepienie absydy po konserwacji. A — scena centralna; B — archanioł Michał (fot. A. Stasiak)



B

24. Vaulting of apse following conservation: A — central scene; B — Archangel Michael

ty, bł. Ładysław przedstawiony został z książką w ręku, barokowa ława, na której siedział, zamieniona na prostą skrzynię, iluzoryczna architektura o jednym filarze i dwóch wnętrzach — na celę o jednym oknie, usunięto też dekoracje rocaille'owe. Wszystkie kartusze z inskrypcjami ujęte zostały w uproszczone obramienia, pozbawione elementów późnobarokowych. Aktywność Strzaleckich do zaciemnienia, zgęszczania i przeobrażania nie ominęła całej dekoracji roślinnej kaplicy, nawet tak ważny przekaz, jak fasada kościoła z 1673 r., został przez nich upiękaszony różnymi uzupełnieniami.

Tak więc wobec całkowitego braku szacunku i zrozumienia nie tylko dzieła sztuki, ale i dokumentu historyczno-kultowego związanego z dziejami Polski sprawnie działający warsztat Strzaleckich dokonał totalnej jego zagłady. Praca ta nie spotkała się ze zbyt ostrą krytyką opinii publicznej na łamach prasy i czasopism. Nie istniała przecież wówczas żadna metoda konserwatorska, nie było w Warszawie bernardynów zlikwidowanych przez zaborcę po powstaniu styczniowym, nie miał więc kto czuć nad kościołem Św. Anny i kultem błogosławionego Ładysława z Gielniowa. Ponadto wprowadzenie nowych postaci historycznych, a zwłaszcza króla Jana Sobieskiego, działało jako czynnik podnoszący ducha narodowego. Wymieniony tu wcześniej malarz Rajczewski, jak zanotowali Tiuninowie, opisał, jaką metodą pracowali Strzalecty. Zatrudniony był w ich

warsztacie w 1912 r. w kościele Św. Anny jako malarz ścienny. Wówczas już Antoni Jan nie prowadził tu osobiście robót, zajmowali się tym jego dwaj synowie, a w szczególności najstarszy Zygmunt (1873–1946), który przejął przedsiębiorstwo po ojcu i kierował rzemieślnikami⁴⁶. I etap prac polegał na zdejmowaniu kalek z oryginału, II — na opracowywaniu koncepcji Zebrowskiego przez Strzaleckich, III — na reperacji ścian i ich skrobaniu, IV — na nanoszeniu na ściany nowych kompozycji metodą przepruchy i wreszcie następowało malowanie, którego ważniejsze partie wykonywali sami Strzalecty.

Gdyby w 1939 r. nie spłonęła cała dokumentacja znajdująca się w ich domu przy ul. Topiel, o ile łatwiejszą pracę nad przywróceniem oryginału Zebrowskiego mieliby konserwatorzy powojenni. Jeszcze jedno zniszczenie przyniosła renowacja absydy dokonana w latach 1912–1913 przez Kazimierza Kowalskiego i Feliksa Koneckiego. Trudno dziś ustalić, czy z ich inwencji zmienne zostało przedstawienie obrazujące Matkę Boską Anielską patronkę polskiej prowincji bernardynów na Niepokalane Poczęcie NMP, czy też istotnie, jak to zeznali przed Komisją Konserwatorską Towarzystwa Opieki

⁴⁶ H. Fruba, op. cit.



25. Sklepienie nawy głównej po konserwacji (fot. A. Stasiak)
25. Vaulting of nave following conservation



26. Fragment północnej ściany nawy głównej po konserwacji (fot. J. Szandomirski)
26. Fragment of northern wall of nave following conservation

nad Zabytkami Przeszłości, powtórzyli oni wiernie pierwowzór, a jeżeli tak, należałoby tę jeszcze jedną dewastację dopisać do nazwiska Strzaleckich. Jednakże zeznania Kowalskiego i Koneckiego są pełne sprzeczności, gdyż mówiąc o odtwarzaniu wierzchniego malowidła zaznaczyli, że dawniejsze było tak zniszczone, że nie można go było restaurować. W okresie II Rzeczypospolitej inż. Jan Łukasik⁴⁷ główny architekt kościoła Św. Anny opracował projekt rewaloryzacji kościoła wraz z uporządkowaniem otoczenia i dokonał wielu odkryć gotyckich partii architektury, a interesując się również wewnątrz, pierwszy natrafił na fragmenty polichromii z XVII w. w nawie głównej. Jednakże żadnych prac konserwatorskich w zakresie malarstwa ściennego wówczas nie podjęto. Zachowały się jedynie uwagi inż. arch. St. Szyllera w protokóle TOnZP zawierające motywację podjętej decyzji: „W niektórych miejscach odnaleziono jeszcze trzecią warstwę malowideł utrzymaną w stylu barokowym o ciemnej barwie. Postanowiono jej nie odsłaniać, pozostawiając sprawę do kompetentniejszych czasów”.

W tym stanie świątynia przetrwała 1939 r. i całą okupację. Z powstania warszawskiego też wyszła stosunkowo obronną ręką. Ucierpiał jedynie dach, który został spalony zapewne już po sierpniu 1944 r. Fakt ten zadecydował, że malowidła na sklepieniu nawy zostały zniszczone w 90% i odpadły wraz z tynkiem.

Stan zachowania obiektu, a także i malowideł uległ poważnemu pogorszeniu w latach 1947–1949 w czasie budowy Trasy W-Z, gdy wskutek głębokiego wykopu tunelu nastąpiło odwodnienie i gwałtowne osiadanie skarpy, które pociągnęło za sobą bardzo silne popękanie murów świątyni — głównie środkowej partii absydy, prezbiterium i ściany północnej nawy głównej. Jednocześnie z dramatyczną walką o zachowanie architektury, w 1947 r. rozpoczęły się w kościele prace mające na celu uratowanie malowideł ściennych w absydzie i kaplicy bł. Ładysława z Gielniowa. Wykonywały je przez sześć lat dwie konserwatorki pod kierownictwem prof. Marconiego — Zofia Morawska-Knothe i Janina Prószyńska-Gulbinowa. Trzeba zaznaczyć tu, że prof. Marconi, wybitny specjalista od malarstwa sztalugowego, nie specjalizował się w zagadnieniach związanych z konserwacją malowideł ściennych. Podjętą więc pracę w kościele Św. Anny traktowano jako konieczną akcję ratunkową i eksperyment w zakresie szukania metody w nowej dziedzinie. Niestety, obie konserwatorki nie pozostawiły dokumentacji opisowej swojej pracy, również niewiele w tym czasie wykonano fotografii. Dyspo-

⁴⁷ J. Łukasik, *Kościół akademicki Św. Anny*. „Arkady” 1938, nr 8, s. 578; tamże, nr 10, s. 518; B. Trylińska, *Kościół Akademicki w nowej szacie*. w: *X lat pracy 1928–1938*. Warszawa 1938.



27. Scena „Podniesienia szczątków bł. Ładysława” po konserwacji (fot. J. Szandomirski)
27. Scene „Elevation of Remains of Blessed Ladislaus” following conservation



28. Scena „Cud przywrócenia słuchu o. Elzearowi Babskiemu” w kaplicy bł. Ładysława, po konserwacji (fot. J. Szandomirski)
28. Scene „Miracle of Restoration of Hearing to Father Elzear Babski” in chapel of Blessed Ladislaus following conservation

ujemy jedynie zdjęciami mgr E. Kozłowskiej, które ilustrują dwie fazy — przed rozpoczęciem prac, a więc tę z przemałowkami Strzałeckich, i po ich zakończeniu. Sam proces konserwatorski nie został utrwalony na negatywie. Ten materiał, jak też uwagi w dokumentacji Tiuninów z lat 1979–1980, pozwalają na odtworzenie tylko ogólnego charakteru i wyników prac. W obu pomieszczeniach usunięte zostały przemałowki z XIX w., jednakże nie w pełni. Po pierwsze dlatego, że autorki tej konserwacji nie dysponowały żadną dokumentacją historyczno-ikonograficzną, po drugie zastosowana przez nie metoda zmywania przemałówek wodą nie tylko nie dała oczekiwanego rezultatu, ale — jak się okazało po 26 latach — była szkodliwa. Wszystkie malowidła bowiem zszarzały i straciły czytelność. Nie usunięto też w kaplicy malowanych tłustą temperą popiersi czterech ewangelistów, mimo że ukazały się pod nimi napisy *Afryka*, *Ameryka*, *Azja* i *Europa*. Pozostawiono część dekoracji z XIX w. oraz anioły o wielkich skrzydłach, a strefa nieba nie została przebadana pod kątem możliwości występowania tam wdzięcznych fruujących aniołków i główek wychylających się zza chmur. W absydzie między Chrystusem a Matką Boską uszanowano anioła z XIX w. domalowanego przez Strzałeckich, natomiast nie odnaleziono dwóch aniołów podtrzymujących szarfę z napisem. Cała konserwacja ograniczyła się głównie do

sklepienia (fot. 17), ściany zamalowane zostały ugrowo-szarym kolorem, najwidoczniej po to, by nie różniły się zbyt od poszarzałego malowidła sklepiennego i pozostawiono na nich nawet ornamenty odbijane szablonem. W zakresie technologicznym przyjęta metoda zmywania wodą przemałówek klejowych od przeszło pół wieku zakurzonych doprowadziła z jednej strony do bardzo poważnego pogorszenia oryginału, z drugiej nie dała żadnego wyniku w tych partiach, które zostały przemałowane tłustą temperą. Oryginał zaś nasycyony głęboko wsiąkającym brudem stracił kolor i swoją ostrość. Liczne ubytki autentycznej polichromii uzupełnione zostały gipsem za pomocą szpachli, jednakże bez koniecznego wygładzania. Samą zaś rekonstrukcję potraktowano bez głębszej analizy autentyku. Użycie w partiach rekonstruowanych półtłustej tempery doprowadziło w stosunkowo krótkim czasie do ich silnego pociemnienia.

Jak więc wynika z powyższych danych, na niedostatecznych rezultatach pierwszych prac powojennej konserwacji zaważyły dwa czynniki: niewłaściwa metoda technologiczna odrębna od techniki oryginału — mimo braku efektów — stosowana przez sześć lat i nieznaną jakość zagadnień formalnych i ikonograficznych związanych z kościelnym malarstwem późnobarokowym. Jednakże była to pierwsza tego typu praca obu konserwa-

torek na rusztowaniach, niewątpliwie przekraczająca ich siły i możliwości zawodowe, a wykonywana z pełnym poświęceniem i zapałem. Obie były już wówczas w wieku zaawansowanym, a w trakcie prac zmarła starsza z nich, Zofia Morawska-Knothe. W tym czasie zresztą dopiero rodziła się w Polsce twórcza metoda konserwacji malowideł ściennych. Cechowała ona działalność K. i W. Tiuninów. Zanim jednak Tiuninowie przystąpili do prac nad malarstwem w kościele Św. Anny, dwukrotnie podejmowano tu badania sondażowe. Po raz pierwszy w 1960 r., po raz drugi w latach 1970 i 1971 pod kierownictwem artysty malarza Stanisława Komorowskiego na zlecenie ks. rektora T. Uszyńskiego. W pierwszym etapie pracowała tu St. Szubarga z PKZ, która odkryła znaną już od 1913 r. warstwę malowideł z XVII w., w drugim zaś zatrudniona była Iwona Strzałecka z Wydziału Konserwacji Akademii Sztuk Pięknych, przy czym roboty prowadzone były na tej samej ścianie północnej kościoła nad wejściem do kapliczki Pana Jezusa Miłosiernego powstałej w zamurowanym przejściu z kaplicy bł. Ładysława do nawy. Wobec braku dokumentacji nie wiemy, jaki miały one charakter. Na tych dwóch epizodach wszelkie poczynania zatrzymały się, ponieważ nie było jeszcze wówczas żadnej konkretnej koncepcji, co należy odsłonić i jaką metodą zakonserwować.

W pełni fachowa tak pod względem technicznym, jak i formalno-artystycznym konserwacja malowideł ściennych w kościele Św. Anny nastąpiła w latach 1972–1980. Objęła ona całe wnętrze kościoła doprowadzając w efekcie do scalenia architektury z jej wystrojem polichromicznym, a autorami tej gigantycznej pracy trwającej osiem lat byli artyści malarze i konserwatorzy Konstanty i Władysław Tiuninowie⁴⁸, patronował jej zaś z ramienia kościoła ks. rektor Tadeusz Uszyński. Inicjatorką tych prac konserwatorskich była niewątpliwie inż. arch. Beata Trylińska, która opiekowała się kościołem od 1939 r., w latach 1947–1949 walcząc o jego istnienie, a potem aż do swej śmierci w 1973 r., doglądając wszelkich poczyniń związanych z jego remontami i konserwacją⁴⁹. Ona to właśnie jako z jednej strony przedstawicielka Urzędu Konserwatorskiego m.st. Warszawy, a z drugiej władz kościelnych, znając dorobek konserwatorski Tiuninów, zwróciła się do nich wiosną 1972 r. z prośbą, by podjęli się tego trudnego zadania. Niebawem powstała pierwsza dokumentacja fotograficzna wykonana przez Tiuninów (fot. 18), opinia i opis stanu zachowania polichromii w prezbiterium i nawie głównej, będące podstawą do podjęcia prac konserwatorskich. W listopadzie po postawieniu rusztowań przeprowadzone zostały pierwsze sondáže odkryw-

⁴⁸ Dorobek artystyczny K. i W. Tiuninów opracowany został w kwietniu 1986 r. na podstawie danych uzyskanych bezpośrednio od tych konserwatorów (zob. aneks).

⁴⁹ Inż. arch. Beata Trylińska od 1928 r. współpracowała z inż. Janem Łukasikiem, pełniąc nadzór budowlany nad odkrytymi przez niego gotyckimi partiami kościoła Św. Anny (absyda, portal, skarpy północne nawy oraz projektując centralne ogrzewanie, radiofonizację, wystrój wnętrza, oświetlenie wewnętrzne i zewnętrzne). Jako zastępca inż. Łukasika prowadziła remont generalny wnętrza kościoła Św. Anny w latach 1938–1939. Po zniszczeniach w 1939 r. podjęła samodzielny remont dachów z ekipą studentów. Od 1940 r. pełniła funkcję głównego architekta kościoła Św. Anny (inż. Jan Łukasik zm. w 1942 r.). W okresie okupacji czuwała ponadto nad treścią i formą artystyczną Grobów Wielkanocnych podnosząc ich rangę narodowo-wyzwoleńczą. W 1942 r. wykonała dokumentację fotograficzną malowideł sklepienia nawy głównej, która stała się podstawą powojennej rekonstrukcji przeprowadzonej przez Tiuninów.



29. Księżna Mazowiecka Anna z Radziwillow, modląca się do bł. Ładysława jako opiekuna Mazowsza (J. Szandomirski)
29. Mazovian Princess Anna of the Radziwills in prayer to Blessed Ladislaus as guardian of Mazovia

kowe dotyczące przemalówek autentyku wraz z określeniem stosowanych w różnych okresach technik malarskich. Wyniki tych prac przedstawione zostały Komisji Konserwatorskiej, w której wzięli udział z ramienia Ministerstwa Kultury i Sztuki rzeczoznawcy — G. Pilecki, Z. Łoskot i R. Bielecki, Urząd Konserwatorski m.st. Warszawy reprezentował inż. M. Kuźma, Urząd Konserwatorski Wojewódzki — mgr W. Kochanowski, Kurię Arcybiskupią — księża K. Lisek i J. Dąbrowski, Rektorat — ks. T. Uszyński i ks. W. Niewęglowski oraz główny kierownik robót i opiekun kościoła inż. arch. Beata Trylińska.

Podjęto decyzję usunięcia przemalówek i odkrycia malowideł Żebrowskiego bez względu na stan ich zachowania. Zgodnie z propozycją Tiuninów zaakceptowano także metodę i technikę uzupełniania ubytków, sugerując równocześnie, by wzorcem dla tego typu prac stały się malowidła Żebrowskiego w Warcie i Ostrołęce. Ten ostatni wzór Tiuninowie po przebadaniu obu obiektów i wykonaniu dokumentacji fotograficznej zmuszeni byli odrzucić ze względu na znaczne późniejsze przemalówki zniekształcające formę Żebrowskiego. Prace w kościele Św. Anny rozpoczęli od sklepienia prezbiterium (fot. 19 i 20), przechodząc kolejno do gzymsu, ścian i pilastrów. Ta partia kościoła została ukończona wczesną jesienią 1974 r. (fot. 21 i 22). W październiku tegoż roku podjęte zostały badania wstępne malowideł w absydzie, również poczynając od sklepienia, które zakonserwowano, rów-



30. Symbole Europy i Azji po konserwacji (fot. J. Szandomirski)
30. Symbols of Europe and Asia following conservation

nocześnie uzupełniając ubytki (fot. 23 i 24). Dnia 7 lutego 1975 r. odbyło się drugie posiedzenie Komisji Konserwatorskiej w takim samym składzie. Zabrakło w niej jednak zmarłej w 1973 r. inż. arch. Beaty Trylińskiej. Do składu komisji wszedł J. Majcherowicz, Urząd Konserwatora m.st. Warszawy reprezentowała mgr Barbara Kaczyńska. Komisja ta zaakceptowała wyniki prac oraz przyjętą metodę i technikę rekonstrukcji.

Na ścianach kościoła odkryto elementy malowideł z XVII w. W końcu 1974 r. J. Szandomirski wykonał dokumentację fotograficzną pierwszego przęsła nawy głównej. Pierwszym przebadanym fragmentem była polichromia na łuku tęczowym, a następnymi ściany. Po sondażach obu ścian, gdzie ustalono występowanie fragmentów warstwy polichromii z XVII w., prace przetrwano na okres wykonywania nowych narzutów na sklepieniu, po czym malarze przystąpili do rekonstrukcji malowideł sklepiennych w oparciu o fotografie wykonane przez inż. arch. Beatę Trylińską w 1942 r. i ikonografię M. Zaleskiego. Po zakończeniu prac konserwatorskich na łuku tęczowym i rekonstrukcji malowideł na sklepieniu pierwszego przęsła nawy, dnia 18 czerwca 1975 r. po raz trzeci zebrała się Komisja Konserwatorska, by zapoznać się z ich wynikami, przy czym Urząd Konserwatora m.st. Warszawy reprezentował dr L. Krzyżanowski.

Dalsza faza robót objęła gzyms, ścianę północną i południową. Od wiosny 1976 r., po wykonaniu dokumentacji fotograficznej przez J. Szandomirskiego, w drugim i trzecim przęsle nawy głównej przez cały rok do marca 1977 r. trwały prace rekonstrukcyjne na sklepieniu. W przerwie letniej przesunięto rusztowania do drugiego przęsła i wzniesiono podobne w przęsle trzecim. Od jesieni 1977 r. do początków lutego 1978 r. zakończono rekonstrukcję malowideł sklepiennych trzeciego przęsła, to znaczy ostatniego (fot. 25).

Dalsze prace koncentrowały się na ścianie zachodniej kościoła. W tej fazie odkryta została jedyna zachowana autentyczna rozeta na pasie dekoracyjnym gurtu sklepiennego. W maju 1978 r. tę część prac ukończono i nastąpił demontaż rusztowań. Kolejność prac w etapie następnym była nietypowa — objęto nimi bowiem całą południową ścianę drugiego i trzeciego przęsła. Za

ołtarzem trzeciego przęsła odkryta została autentyczna polichromia Żebrowskiego nienaruszona przemalówkami, tu także potwierdziło się występowanie fragmentów polichromii z XVII w. W lipcu 1978 r. rozpoczęły się prace na ścianie północnej. W ich trakcie za ołtarzem trzeciego przęsła nawy odkryto oryginalny rysunek Żebrowskiego i fragment polichromii XVII-wiecznej. Prace kontynuowane były z krótką przerwą spowodowaną mrozami, od jesieni 1978 do wiosny 1979 r. (fot. 26). W kwietniu 1979 r. rozebrano ostatnie rusztowania, a w maju — po zakończeniu prac w dolnej partii nawy — kościół oddany został do użytku w związku z przyjazdem Papieża Jana Pawła II do Polski.

Kaplica bł. Ładysława stanowiła ostatni etap prac konserwatorskich, który rozpoczął się na początku października 1979 r., a zakończył w listopadzie 1980 r. Mimo zachowania w największym procencie autentycznej polichromii XVIII-wiecznej z powodu przemalówek i uprzednich zabiegów konserwatorskich prace te nastęrczyły bardzo wiele problemów i trudności, zwłaszcza w partii kopułowej (fot. 27–34).

Przedstawione tu kalendarium omawia jedynie chronologię i ogólny charakter prac wykonanych w ciągu ośmiu lat. W tym czasie, nie licząc krótkich przerw letnich, konserwatorzy spędzali na rusztowaniach od 10 do 12 godzin dziennie, przy czym ogólna powierzchnia wykonanych przez nich prac wynosi ok. 2860 m², tzn., że w ciągu godziny wykonywali konserwację bądź nowe malowidła na sklepieniu (obejmujące ogółem 684 m²) na powierzchni ok. 0,12 m². Liczby te⁵⁰ mówią o tempie robót, a przyjrawszy się ich efektowi można tylko wyrazić pełny podziw i uznanie dla wysokiego poziomu i doskonałej techniki pracy. Tiuninowie traktowali równorzędnie trzy zasadnicze problemy konserwatorskie: dokumentację fotograficzną wszystkich etapów pracy, którą według ich wskazówek wykonał J. Szandomirski, dokumentację opisową, którą prowadzili w trakcie prac konserwatorskich malowideł oraz prace techniczne i dba-

⁵⁰ Dokumentacja konserwatorska Tiuninów. Akta luźne dotyczące rozliczeń z PKZ: prezbiterium 565 m², absyda 233 m², pierwsze przęsło nawy głównej 557 m², drugie przęsło nawy głównej 575,32 m², trzecie przęsło nawy głównej 612,82 m², kaplica bł. Ładysława 380 m².

łość o trafne utrwalenie formalne wszystkich szczegółów i całokształtu kompozycji Żebrowskiego. Stosunkowo najmniej trudności nastręczało odtworzenie gamy kolorystycznej, która dzięki istnieniu autentycznych fragmentów, tak uzupełnianych ubytkach, jak i partiach rekonstruowanych, ma jednolity charakter zgodny z twórczością tego artysty i epoką, w której tworzył.

W momencie przystąpienia do prac konserwatorskich stan malowideł był następujący: w największym procencie autentyczna polichromia zachowała się w kaplicy bł. Ładysława z Gielniowa i w absydzie kościoła, mimo niefachowej pierwszej powojennej konserwacji. Wprawdzie częściowo uporano się wówczas z usunięciem przemalówek Strzałeckich, to jednak wobec zastosowania nieodpowiedniej techniki pozostały znaczne partie z XIX w. Nastąpiło też silne zabrudzenie, zszarzenie i przyciemnienie ogólnej gamy kolorystycznej, a także zatarcie ostrości samego rysunku. Przy czym trzeba stwierdzić obiektywnie, że najwięcej zastrzeżeń wzbudzało wówczas sklepienie kaplicy i nieudolnie zrekonstruowane partie aniołów oraz szaro-ugrowa klejówka na ścianach absydy. Stan prezbiterium był znacznie gorszy. Sklepienie pierwszego przęsła nad ołtarzem pozbawione było całkowicie polichromii, ponieważ w związku z katastrofą w latach 1947–1949 przemurowano je i pokryto nowymi tynkami. Jedynie na ścianie szczytowej po obu stronach okna widniały dwa silnie przemalowane w duchu dziewiętnastowiecznym anioły. Nieliczne resztki polichromii zachowały się też nad gzymsem. W drugim przęsle prezbiterium, także częściowo pokrytym nowymi tynkami, „majażyły” na pozostałej okopconej powierzchni sklepienia resztki czerniałej polichromii, natomiast w obu przęsłach północną i południową ścianę pokrywały malowidła Strzałeckich, występujące także nad gzymsem i w dolnych partiach okien. W pierwszym przęsle nawy głównej na łuku tęczowym u dołu, a także w dolnych partiach lunet sklepiennych, można było dojrzeć także resztki przemalowanej polichromii. Pokrywała ona też ściany oraz pilastry w całym wnętrzu nawy, tzn. do wysokości gzymisu i fragmentarycznie ponad nim. Natomiast sklepie-

nia silnie okopcone i popękane pozbawione były malowideł; pokryto je bowiem tynkiem położonym w 1950 r. W trzecim przęsle na ścianie południowej poniżej okna widniała wielka atramentowa plama, którą zrobili hitlerowscy żołnierze po sierpniu 1944 r., niszcząc całkowicie ten fragment malowideł. Taki oplakany stan silnie zabrudzonego wnętrza dopełniały jeszcze dwie sondażowe odkrywki malowideł z XVII w. w pierwszym przęsle na ścianie północnej.

Podjęte przez Tiuninów prace rozpoczęły się od badań, na podstawie których ustalili występowanie w prezbiterium i nawie głównej fragmentarycznie zachowanych polichromii Żebrowskiego z XVIII w., trzykrotnie przemalowanych w I i II połowie XIX w. i na początku XX oraz powojennej konserwacji w absydzie i kaplicy z pozostawionymi fragmentami przemalówek z przełomu XIX i XX w. Przed rozpoczęciem konserwacji udowodniono istnienie trzech warstw malowideł i różnych technik ich nakładania, a w trakcie postępu prac także i różnice techniczne występujące w polichromii Żebrowskiego. Tak więc w absydzie, prezbiterium i nawie głównej kościoła autentyczne malowidła Żebrowskiego wykonane były techniką suchego fresku, łatwą do rozpoznania i niedającą się zmyć wodą. Ponadto były one uzupełnione temperą dla wzmocnienia kolorów. W kaplicy bł. Ładysława artysta zastosował fresk na mokrym tynku, uzupełniając kolor freskiem suchym z użyciem mleka wapiennego. Przy czym wykonane partie „dziennie” były bardzo duże, a sposób ich wykańczania bardzo dokładny, co oczywiście, jak wyżej już podano na podstawie badań archiwalnych, świadczy niezbitnie o pracy zespołowej. Marcin Zaleski przy pierwszej przemalówce posługiwał się temperą półtłustą. Strzałeccy używali tempery tłustej i farb olejnych, konserwatorki Z. Morawska-Knothe i J. Prószyńska-Gulbinowa uzupełniły ubytki malowideł kaplicy bł. Ładysława i absydy temperą półtłustą z dodatkiem pokostu. Przy czym obie przemalówki Zaleskiego i Strzałeckich kładzione były bezpośrednio na freskach Żebrowskiego i ze względu na używane w temperze spoiwo białkowe lub żółtkowe — ściśle ze sobą związane, a więc wymagające usunięcia

31. Oczyszczony z przemalówek fragment malowidła na sklepieniu kaplicy bł. Ładysława, stan w latach 1979–1980 (fot. J. Szandomirski)

31. Fragment of painting on vaulting of chapel of Blessed Ladislaus cleaned of repaintings, condition in 1979–1980





32. Odkrywanie metodą kompresów autoportretu W. Zebrowskiego na sklepieniu kopuły kaplicy bł. Ładysława, faza pierwsza (fot. J. Szandomirski)

32. Uncovering by means of compresses of W. Zebrowski's self-portrait on dome vaulting in chapel of Blessed Ladislaus — first phase

metodą chemiczną. Zatem wobec decyzji pełnego odkrycia polichromii Zebrowskiego problemem podstawowym stało się wynalezienie najodpowiedniejszego sposobu, który doprowadziłby do usunięcia tych dwóch przemalówek. Najbardziej skuteczne okazały się kompresy wapienno-lugowe. Zanim jednak je zastosowano, przez miesiąc prowadzono wiele prób technicznych, których celem było określenie procentowego stosunku ługu i papki wapiennej oraz skutecznych terminów stosowania kompresów. Okazało się, że skład tej mieszaniny musi być dostosowany do charakteru przemalówek. Przeciętnie jednak stosowano od 10 do 20 dkg ługu na 10 litrów gęstej śmietany wapiennej, tylko w wypadkach koniecznych zwiększano ilość ługu maksymalnie do 30 dkg zmieniając elastycznie czas potrzebny dla uzyskania efektu finalnego z kilkunastu minut do 2 godzin. Kompresy narzucano za pomocą kielni. Stanowiły one cienką warstwę, nie grubszą, niż 1 cm, przy czym musiały mieć odpowiednią gęstość, aby, po pierwsze, dobrze trzymały się opracowywanej partii tynku, po drugie, co jest niemniej ważne, aby olejna farba nie spłynęła wraz z nimi na znajdujące się poniżej malowidła. Główną ich funkcją było bowiem wchłanianie olejnych przemalówek i oczyszczanie malowideł Zebrowskiego z późniejszych naleciałości. Metodą tą oczyszczano także malowidła w kaplicy i absydzie z przemalówek temperowych z lat 1947–1953, ponieważ próby ich czyszczenia chlebem i wodą nie dały wyników. Dopiero po zastosowaniu kompresów polichromia nabrała świetlistości i odzyskała koloryt. W wielu partiach kościoła i kaplicy dzięki tej właśnie technice ukazywał się fresk Zebrowskiego oraz kontury późniejszych wariantów kompozycyjnych, np. w architekturze iluzjonistycznej w nawie głównej i prezbiterium, w postaciach aniołków, które nagle odkrywano z trzema parami nóg i rąk oraz z innym układem szat i innym kształtem głów. Ze wszystkich faz odkrywek wykonane były fotografie, które stanowią pełną dokumentację potwierdzającą słuszność stosowanej metody. Po skończonym ługowaniu każda partia była wielokrotnie zmywana czystą wodą za pomocą gąbki, co miało na celu oczyszczenie malowidła z resztek papki wapiennej i ługu

oraz zabezpieczenie go przed ewentualną krystalizacją ługu. W wyniku tych zabiegów malowidła uwolniono od wszelkich przemalówek i odkryto autentyczną polichromię Zebrowskiego.

Drugi etap konserwacji polegał na uzupełnianiu partii brakujących. Przy większych ubytkach najpierw nakładano drobnoziarnistą szlichtę wapienną, mniejsze fragmenty kitowano również zaprawą wapienną, w skład której wchodziło wapno i piasek. Malowidła na ścianach dla odróżnienia od autentyku rekonstruowano techniką temperową na spoiwie jajkowym, stosując kreskę. Punktowanie wykonywano „od ręki” w oparciu o znajomość form stosowanych przez Zebrowskiego, przy czym konserwację rozpoczynano zazwyczaj od drobnych fragmentów. Prace konserwatorskie Tiuninów były tak samo rzetelne, jak i ich dokumentacja opisowa i fotograficzna ukazująca wszystkie fazy i wyniki stosowanych przez nich zabiegów. Tym bardziej więc zdumiewające są opublikowane przez D. Kaczmarzyka sądy w małej monografii kościoła Św. Anny. D. Kaczmarzyk chwalać pierwsze prace konserwatorskie z lat 1947–1953, bezpodstawnie i bez zapoznania się z dokumentacją oraz wynikami prac Tiuninów, wypowiedział się negatywnie o wręcz wzorcowej pod kątem fachowości i twórczej w zakresie technicznym pracy Tiuninów. Ocena konserwacji kaplicy bł. Ładysława stanowi dostateczny dowód ujawniający nieetyczną postawę autora, który mimo kontaktów zawodowych z konserwatorami w kościele Św. Anny, bezpodstawnie stwierdził, że malowidło w kopule wskutek nieostrożnego zmywania ługiem (a więc nie wiedząc nic na temat tej jedynej skutecznej techniki) zatraciło osiemnastowieczną formę artystyczną, kolorystykę i tematykę, a jego obecny wygląd jest w przeważającej części koncepcją obojga konserwatorów. Ponadto również tylko fantazja mogła mu podyktować zarzut, iż „kanele na pilastrach malowane drobnymi pociągnięciami lukowymi w odcieniu niebieskawym z białymi blikami zostały przez Tiuninów zatarte przez podłużne cieniowane szare pasy”. D. Kaczmarzyk widział odkryte przez Tiuninów kanele pilastrów spod warstwy niebieskiego marmoryzowania oraz znajdujący się pod

nimi podkład w typie graficznym mający charakter pomocniczy. Owe więc łukowe pociągnięcia nie były w „*kolorze niebieskawym z białymi blikami*”, lecz namalowane kreską czarną, co zresztą znalazło swój wyraz w dokumentacji fotograficznej Tiuninów. Autor nie wie, jaką techniką, jakie partie kościoła malował W. Żebrowski. Nie był też w stanie zorientować się, jaką wartość przedstawia rekonstrukcja malowideł sklepiennych, głównie ograniczając ją do schematu i układu kompozycyjnego Strzaleckich i stwierdzając bez analizy porównawczej, że „*Tiuninowie malowidła te uzupełnili według własnej koncepcji*”⁵¹. Tymczasem rekonstrukcja fresków na sklepieniu stanowi oddzielne, bardzo ważne zagadnienie. Podstawą do jej odtworzenia były, jak już wspomniano, fotografie wykonane przez inż. B. Trylińską w 1942 r., fotografia z zaginionego obrazu Marcina Zaleskiego przedstawiającego wnętrze kościoła oraz odkrytki autentycznych fragmentów malowideł na ścianie szczytowej prezbiterium, gdzie odsłonięto dwie postacie aniołów, a na sklepieniu główkę aniołka i prawie jego skrzydło oraz postać aniołka w dekoracyjnym rokokowym obramieniu na polu żagla. Te autentyczne elementy polichromii Żebrowskiego posłużyły także do rekonstrukcji ram obrazowych, które, jak się okazało, w swoim zasadniczym kształcie pokrywały się z ramami ukazanymi przez Zaleskiego i przemalówką Strzaleckich, a więc były ramami namalowanymi przez Żebrowskiego. Ponadto artysta użył analogicznych ram na sklepieniu kościoła Bernardynów w Warcie, a polichromia ta jest podobnie, jak i warszawska, w podwójny sposób potwierdzona autorsko — zapisem w archiwum prowincjonalnym i autoportretem Żebrowskiego. W oparciu o znajomość form używanych przez Żebrowskiego, właściwych temu artyście, Tiuninowie odrzucili w rekonstruowanej kompozycji XIX-wieczny bardzo bogaty ornament, przytłaczający obrazy, a wprowadzili aniołki naśladujące rzeźby stiukowe i rokokowe ramki zgodnie z fragmentarycznymi odkrywkami. Układ kompozycji figuralnej utrzymali na podstawie dokumentacji fotograficznej, z czasów Strzaleckich. Wprowadzili jedynie niewielkie korekty w architekturze, starając się jednak szczegółom i całości nadać wyraz formalny zgodny z cechami malowidła Żebrowskiego. Elementy podkreślające architekturę na gurtach powtórzono na podstawie widocznych wielu fragmentów na sklepieniu, rekonstruując paski z dekoracją ornamentalną. Zagadkę stanowiły jedynie malowane zworniki na gurtach. Wobec braku autentycznych fragmentów określających ich kształt, formę ich w postaci rozetki zapożyczono z kościoła w Ostrołęce. Dopiero po zakończeniu prac rekonstrukcyjnych w ostatnim prześle nawy artyści znaleźli w lunecie ten element. Była to kompozycja przedstawiająca kwiat lilii otoczony wieńcem laurowym, a więc symbol czystości, który wiązał się ideologicznie z cyklem przedstawiającym sceny z życia św. Anny i Matki Boskiej. „*Szkoda, że do tego fragmentu nie można było sięgnąć wcześniej*” zapisali skrupulatnie w swojej dokumentacji na początku lutego 1978 r. Wykonując rekonstrukcję technicznie nawiązali suchym freskiem do Żebrowskiego, jedynie do podkreślania elementów, używali tempery, posługiwali się jednak zawsze

zaprawą z mleka wapiennego bez żadnego spoiwa. Powtórzyli też stosowane przez niego pigmenty naturalne i kolorystykę pastelową. Po namalowaniu fresku ten został wielokrotnie spryskany wodą, dzięki czemu farba głęboko wsiąkła w tynk i malowidło przeobraziło się w prawdziwy fresk mokry, o wielkiej trwałości, który — zdaniem K. Tiunina — będzie mógł przetrwać co najmniej 500 lat czyszczony jedynie chlebem.

Analizując przebieg robót konserwatorskich i ich wyniki, trzeba też podkreślić, że stosunek konserwatorów tak do malowideł wcześniejszych, jak i przemalówek dziewiętnastowiecznych i współczesnej konserwacji przybrał również charakter dokumentalny. A więc dla każdej fazy pozostawiono świadomie jakiś niewielki fragment, będący dowodem jej istnienia i mogący być przedmiotem badań naukowych. Siedemnastowieczna polichromia w dwóch fazach ukazana została na północnej ścianie pierwszego przesła nawy oraz w absydzie, gdzie za konsolą z obrazem Matki Boskiej znajduje się widok Warszawy z 1630 r. Najbardziej autentyczne, bo bez przemalówek i dziewiętnastowiecznych konserwacji polichromie Żebrowskiego zachowano za ołtarzami trzeciego przesła nawy, przy czym jeden fragment ukazuje nam rysunek kompozycyjny Żebrowskiego, drugi zaś to wykonany przez niego suchy fresk. Tak więc obok malowideł pokrywających całe ściany kościoła i część jego sklepienia, które uwolniono od wszelkich późniejszych naleciałości, uszanowany został autentyczny w jego najczystszej postaci.

Stanowisko odmienne uzasadnione poziomem, metodą i techniką pracy, zajęli Tiuninowie w stosunku do przemalówek Zaleskiego i Strzaleckich.

Na Zaleskim, który w stosunkowo niewielkim stopniu odchodził od oryginału, często bazowali przy konserwacji i rekonstrukcjach polichromii Żebrowskiego. Niekiedy były to partie wiernie powtórzone za Żebrowskim, jak np. ramki rokokowe dokoła aniołków w żaglach sklepienia nawy lub fryz na gzymsowaniu, który został odtworzony na podstawie olejnego obrazu Zaleskiego, najpewniej powtarzającego oryginał, który pierwotnie wykonany temperą w obrysach zanikł na gipsowym podkładzie. Posługiwano się także i obrazem Zaleskiego przedstawiającym wnętrze kościoła. Robiono to wtedy, gdy rysunek kompozycji na murze był mało czytelny. Dowodem tego jest rekonstrukcja górnej partii łuku tęczowego przedstawiająca dwa aniołki stojące z kartuszem i dwa siedzące na spiralnych wolutach, przy czym rekonstrukcja ta jest dobrze zharmonizowana z zakonserwowaną dolną partią tegoż łuku, gdzie zachowało się oryginalne malowidło Żebrowskiego. Przemalówki Strzaleckich usunięte zostały w całości z polichromii Żebrowskiego jako zniekształcające pierwotną formę i jej kolorystykę. Są jednak dwa wyjątki wynikające z przyczyn obiektywnych, jak zniszczenie polichromii Żebrowskiego olejną przemalówką Strzaleckich. Miało to miejsce w obydwóch obrazach iluzjonistycznych ołtarzowych w prezbiterium oraz w obrazach Stacji Męki Pańskiej w nawie. Zachowano te malowidła, wychodząc z założenia, że wobec braku oryginału (zapewne zniszczonego przez Strzaleckich) stanowią one dokument pośredni, częściowo zapewne powtarzający koncepcję Żebrowskiego. Ponadto w trzecim prześle nawy pozostawiono za kolumną północnego ołtarza niewielki fragment z przemalówką Strzaleckich, ważny z punktu widzenia prac konserwatorskich oraz będący świadkiem zmian formalnych i technicznych. Wreszcie kolor to zagadnienie bardzo pieczołowicie przebadane przez Tiun-

⁵¹ D. Kaczmarzyk, op. cit., ss. 104–218. Można by tę książeczkę pominąć milczeniem, ale ukazała się ona przecież nakładem PWN, otrzymała dotację Urzędu Stołecznego m. Warszawy i jest wydawnictwem popularno naukowym, które trafia do rąk szerokiego kręgu odbiorców, a pełna jest błędów, także i w zakresie interpretacji źródeł archiwalnych, a układ treści jest chaotyczny.



33. Fragmenty sklepienia kopuły kaplicy bł. Ładysława — po konserwacji (fot. J. Szandomirski)

33. Fragment of dome vaulting in chapel of Blessed Ladislaus following conservation

ninów, a wszelkie zmiany w tym zakresie znalazły swoje odbicie w szczegółowej dokumentacji. Warto jednak zaznaczyć, że zmiany te dotyczyły nie tylko ogólnego pociemnienia barw, ale też ich dowolnego traktowania w XIX w., czego przykładem może być m.in. przemalówka pól żaglowych sklepienia z koloru różowego na zielony.

Poza konserwacją i rekonstrukcją malowideł oczyszczono sztukaterie z nadmiernych pobiał, uzupełniono też w nich ubytki, całość zaś pokryto rozcieńczonym pokostem i pomalowano białą farbą emulsyjną przelamaną naturalną umbrą. Do tego samego rodzaju zagadnień należało zamalowanie okna szczytowego prezbiterium farbą emulsyjną zróżnicowaną na poszczególnych szybkach natężeniem koloru, dzięki czemu światło wnętrza nie jest zbyt agresywne, lecz łagodnie wydobywa kompozycję i kolor. Pozostaje wyjaśnić jeszcze jedno zagadnienie, czy Tiuninowie dodali coś od siebie do polichromii Żebrowskiego. Otóż tak, ale są to tylko dwie partie, których uzupełnienie podyktowane było koniecznością wobec niezachowania się autentyku. Uzupełnione więc zostały polichromicznie dwie męsy ołtarzowe, zapewne uprzednio wykonane z drewna, po-



34. Fragment sklepienia kopuły kaplicy bł. Ładysława po konserwacji; pośrodku, z paletą Walenty Żebrowski, z prawej jego strony Staniszewski i Thiem, z lewej — Słaboszewski (?), poniżej — Chawalkiewicz (fot. J. Szandomirski)

34. Fragment of dome vaulting in chapel of Blessed Ladislaus following conservation; in centre (with palette) Walenty Żebrowski, on his right Staniszewski and Thiem, left — Słaboszewski, below — Chawalkiewicz

nieważ były to ołtarze o funkcji sakralnej poświęcone bł. Rafałowi z Proszowic i bł. Janowi z Dukli, przy czym w tej partii ołtarzy malowidła polichromiczne nie zachowały się, natomiast widoczne były ślady po przystawionych mensach. Również nie znaleziono żadnych polichromii w dolnym pasie nawy, który zazwyczaj nie był zdobiony ze względu na możliwość szybkiego zniszczenia i najczęściej stanowił lamperię. Tiuninowie wykonali więc lamperię cokołową w kolorze szarym, nawiązując do baz filarów.

Resumując powyższą analizę prac przeprowadzonych przez Konstantego i Władysława Tiuninów w kościele Św. Anny, trzeba zaznaczyć, że miała ona zróżnicowany charakter zależny od stanu zachowania autentyku. W stosunku do całości wykonanego zadania przypadło 60% na konserwację oryginalnego malarstwa, 40% zaś na rekonstrukcję polichromii na sklepieniu nawy. Przy czym niewątpliwie w największym procencie autentyczne malowidła zachowały się w kaplicy bł. Ładysława, absydzie i na ścianach nawy. W efekcie ośmioletniego wysiłku twórczego artystów malarzy, K. i W. Tiuninów, wnętrze odzyskało późnobarokowy charakter i stało się jedynym tego rodzaju obiektem w Warszawie, wzbogacającym atrakcyjność Traktu Królewskiego. Obok wysokich walorów artystycznych malowideł zintegrowanych z doskonałym wyposażeniem ołtarzowym i architekturą ma ono w obecnej sytuacji również charakter historycznego dokumentu kultu bł. Ładysława z Gielniowa, patrona Warszawy, Polski i Litwy, niejako na nowo ożywionego w czasie, gdy zakon bernardynów podjął przygotowania do jego kanonizacji. Ponadto utrwalenie autoportretu W. Żebrowskiego i współpracujących z nim 4 malarzy, również bernardynów, stanowi fakt doniosłej wagi dla historii sztuki w zakresie badań nad późnobarokowymi malowidłami ściennymi na naszych ziemiach, które obok dzieł obcych mają też swój własny charakter narodowy.

Aneks

Dorobek twórczy Konstantego i Władysławy Tiuninów

Konstanty i Władysława Tiuninowie ukończyli Wydział Konserwacji Zabytków w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, w której wykładał prof. Bohdan Marconi — wybitny specjalista od konserwacji malarstwa sztalugowego. Zdając sobie sprawę, że wystrojom wewnątrz bardzo wielu obiektów zabytkowych wskutek zniszczeń wojennych grozi zagłada, skierowali swe zainteresowania na malarstwo ścienne, mimo że nie było ono przedmiotem wykładów na ASP. Zaraz po studiach, w latach 1950–1953, rozpoczęli pracę w PKZ, a pierwsze swe prace konserwatorskie podjęli na warszawskiej Starówce. Razem pracowali przy konserwacji malowidła przedstawiającego św. Jerzego w kamienicy przy Rynku 20. Niestety, to piękne malowidło z XV w. zostało zniszczone w czasie odbudowy Starego Miasta w 1953 r. Pracowali także przy konserwacji XV-wiecznej Madonny z Dzieciątkiem przeniesionej z kamienicy nr 17 do Muzeum Historycznego Warszawy, gdzie wskutek złych warunków (zawilgocenie i kurz) traci swój koloryt. W tych samych latach W. Kamińska (nazwisko panińskie W. Tiuninowej) konserwowała malowane stropy z XVII w. w kamienicy nr 36, natomiast K. Tiunin przystąpił do pierwszego w Polsce eksperymentalnego rozwarstwiania polichromii w Czerwińsku. Dzięki zastosowanej przez niego twórczej metodzie uratowane zostały malowidła romańskie, a leżące na nich malowidła gotyckie artysta przenosił na drugą ścianę kościoła. Przy konserwacji renesansowej polichromii w absydzie współpracowała z nim także W. Kamińska. Ponadto Tiunin wykonał wiele prac drobniejszych, jak zabezpieczenie malowideł gotyckich na zewnątrz kościoła w Siewierzu, podobny zabieg przeprowadził w Chęcinach przy malowidle

Zagadnienie to, dla którego punktem wyjścia jest odtworzona przez K. i W. Tiuninów polichromia warszawskiego kościoła Św. Anny, czeka na opracowanie monograficzne, podobnie zresztą, jak i sam kościół, który ze wszech miar zasługuje na poważną monografię naukową.

Za wykonaną konserwację malowideł w kościele Św. Anny K. i W. Tiuninowie otrzymali w 1982 r. nagrodę im. Brata Alberta, patrioty, powstańca, malarza i społecznika. Na liście laureatów ogłoszonej w tygodniku „Za i Przeciw” w numerze na Boże Narodzenie znaleźli się na piątym miejscu. Ponadto biskup J. Dąbrowski z ramienia Kurii Metropolitalnej wręczył im złote medale Duszpasterstwa Akademickiego⁵². Najbardziej jednak ucieszył ich list z Rzymu z przysłanym przez Ojca Świętego, Jana Pawła II, osobistym błogosławieństwem. W ten sposób Kościół uhonorował ich wiedzę, talent, rzetelność i skromność oraz ogromne zaangażowanie ideowe w pracy nad utrwalaniem dzieła Żebrowskiego. Nie ulega wątpliwości, że cały ich dorobek konserwatorski nie został dotychczas doceniony przez władze z Ministerstwem Kultury i Sztuki na czele, nie ma bowiem w Polsce odrębnej sztuki kościelnej i świeckiej, jak to udowadniają freski Żebrowskiego, który malował nie tylko świętych i błogosławionych, ale i portrety, architekturę, pejzaże, a także oryginalne późnobarokowe ornamenty.

dr Romana Zdziarska

⁵² *Laureaci nagrody im. Brata Alberta*, rozmawiał J. Karcz. „Za i Przeciw” 1983, nr 12; J. Karcz, *Nagroda im. Brata Alberta. Kultura narodu żyje we współczesności*. „Za i Przeciw” 1983, nr 20; *Pozostawić po sobie ślad. Rozmowa z p. Wł. i K. Tiuninami laureatami nagrody im. Brata Alberta za konserwację fresków w kościele Św. Anny w Warszawie*. „Tygodnik Polski” 1983, nr 28/35, s. 11.

z XVI w. oraz konserwację polichromii z XVI w. w absydzie kościoła w Mokrsku Dolnym. W 1952 r. został kierownikiem robót konserwatorskich w Starej Pomarańczarni w Łazienkach warszawskich, gdzie utrwalił XVIII-wieczną polichromię z czasów Stanisława Augusta, wykonaną przez polskiego malarza J. Dąbrowskiego. Współpracowała z nim wówczas W. Kamińska, która niedługo potem została wysłana przez prof. Marconiego do równie trudnej i pionierskiej pracy, jaką było ratowanie XVI-wiecznych malowideł w Ratuszu poznańskim, z której wywiązała się bezbłędnie.

Powierzenie Tiuninom tak poważnych zadań, jak konserwacja malowideł w Czerwińsku, Starej Pomarańczarni w Łazienkach warszawskich i Ratuszu poznańskim, świadczyło niewątpliwie o uznaniu ich wysokich kwalifikacji zawodowych zdobytych w okresie stosunkowo krótkiego stażu dzięki wrodzonym talentom artystycznym i wielkiemu zamiłowaniu zawodowemu oraz o wyjątkowej rzetelności w pracy. Nie znajdując jednak satysfakcji moralnej, a także i materialnej, postanowili po trzech latach opuścić PKZ i rozpocząć pracę samodzielną. W 1953 r. zajęli się renowacją malowideł Majera w kościele Benedyktynów w Lubiniu. Praca polegała tu na restauracji scen ilustrowanych Stary Testament oraz iluzjonistycznej architektury w kościele. W 1954 r. zawarli związek małżeński. W 1956 r. przystąpili do konserwacji następnego obiektu sakralnego na Św. Krzyżu, gdzie powierzono im XVIII-wieczne freski w kaplicy Oleśnickich, które wykonał bardzo uzdolniony malarz najprawdopodobniej wykształcony we Włoszech, lub południowej Europie, o nie znanym dotychczas nazwisku. W dolnej partii zachowały się malowidła J. Rejsnera z drugiej połowy XVII w.

Po zakończeniu tych prac Tiuninowie podjęli się odświeżenia i zakonserwowania cennego malowidła gotyckiego z końca XV w. w kościele Św. Tomasza w Starogardzie Gdańskim, przedstawiającego Sąd Ostateczny. Malowidło to, uprzednio zdrapane drucianą szczotką, odtworzone zostało z benedyktyńskim trudem na podstawie ledwo widocznych fragmentów. Niestety, obiekt ten został w późniejszym okresie przemalowany. Parę lat zajęli im również prace w kościele w Nowym Mieście Lubawskim, które rozpoczęły w 1957 r. Była to ich, jak sami twierdzą, najciekawsza praca. Odkryli tam bowiem polichromię ze wszystkich okresów od gotyku z XIV w. przez XV w., XVII w. aż po wiek XVIII. W latach 1958–1959 przystąpili do restauracji XVIII-wiecznych malowideł w Kobyłce pod Warszawą, która trwała także parę lat.

W 1963 r. związali się z kościołem ss. Wizytek w Warszawie, podejmując się odnowienia wielu wysokiej klasy obrazów olejnych w kościele i klasztorze, łącznie z obrazem w oltarzu głównym pędzla T. Konicza, a także *Zdjęciem z krzyża* J. Reisnera z 1698 r. znajdującym się w klasztorze. Pracowali także dla Muzeum Narodowego i Muzeum Ruchów Rewolucyjnych w Warszawie przy konserwacji obrazów. W tym okresie (1964–1970) K. Tiunin pełnił funkcję głównego konserwatora w Muzeum Etnograficznym, równocześnie obydwoje wykonali wiele prac przy obrazach sztalugowych dla różnych kościołów. Jednakże pasją główną ich życia było malarstwo ścienne. Na początku czerwca 1964 r. podjęli prace konserwatorskie w kościele parafialnym w Dukli. Ten rokokowy obiekt fundacji Mniszchów miał bardzo dużo ubytków i wymagał nie tylko konserwacji, ale też rekonstrukcji, którą trzeba było wykonać z dużym znanstwem i w duchu malarstwa późnobarokowego.

Artyści musieli uprzednio zebrać materiały historyczne i przeprowadzić wiele wywiadów z najstarszymi mieszkańcami i parafianami pamiętającymi kościół przed zniszczeniem fresków.

Kolejną pracą mającą również dwuzakresowy charakter było odtworzenie późnobarokowych malowideł w kościele Św. Trójcy w Brzozowie rzeszowskim — ścisła konserwacja została przeprowadzona w prezbiterium, natomiast w nawie głównej i czterech kaplicach artyści wykonali malowidła w duchu barokowym. Tu w trakcie pracy otrzymali hiobową wiadomość o spaleniu wnętrza kościoła w Kobyłce, natychmiast więc w 1970 r. powrócili do Warszawy, by ratować z tak wielką satysfakcją odrestaurowane przez siebie przed dziesięciu laty freski. Była to praca bardzo żmudna z powodu dużego okoplenia nawy głównej z autentycznymi freskami. Konserwacji wymagały też uprzednio zrekonstruowane malowidła w nawach bocznych.

Mając taki dorobek i doskonałą znajomość malarstwa barokowego artyści, nie tylko podejmowali się uzupełniania partii nie istniejących tam, gdzie zachowały się polichromie autentyczne, ale także realizowali własne koncepcje wystroju kościołów późnobarokowych w tym właśnie duchu, czego znakomitym przykładem jest figuralno-ornamentalna polichromia na sklepieniach i ścianach kościoła w Łące k. Rzeszowa.

Trzy lata później jako doświadczeni i wyspecjalizowani fachowcy od malarstwa barokowego podjęli się dzieła, które stanowiło ukoronowanie ich wiedzy konserwatorskiej i uzdolnień artystycznych, a była nim konserwacja malarstwa freskowego bernardyna Walentego Zebrowskiego i jego warsztatu w kościele Św. Anny w Warszawie.

FRESCOS IN ST. ANNE'S CHURCH IN WARSAW AND THEIR CONSERVATION

In this article the issue concerning frescoes and their conservation has for the first time been treated as an integral historical and artistic process. Each fact or hypothesis is based on archival research, on analysis of its formal, iconographic and conservation aspects.

It can be assumed that St. Anne's Church in Warsaw was decorated with frescoes from its earliest times. The oldest painted element, however, in the form of a commemorative inscription plate for Bernardine monks deceased from the plague, preserved in the foremost area of the old cloister vaulting, can be dated back to the years 1522–1533, although the church itself had been put up in the middle of the 15th cent. The fragments of floral and plant compositions that fill out the subsequent principal areas of the cloister vaulting are from the same period (broken in 1956).

Unfortunately, we do not know what Adam Stańczyk's paintings looked like (1579–1596), even though their existence has been proved in archival documents. As many as four relics from the 17th cent. illustrate the character of the interior decoration in the various years of the century. In the years 1632–1637, in connection with the renewed beatification process of Ladislaus from Gnielniowo, patron of Warsaw, a panorama of Old Warsaw came into being, preserved in the monastery choir, becoming no doubt a part of the biographical series (today shielded by the console with the painting of Our Lady). Other preserved elements are the fragments of two layers of frescoes in the main nave (1st bay on the northern side) — the first from 1663–1667, the second from 1670–1677. Both decorations were of a veiling nature and differed solely in their colour scheme. The first fell off together with the wall plaster as a result of equilibrium disturbances due to the settling of the escarpment. In the years 1680–1691 decorations were executed here by the Italian workshop of the Giorgioli brothers. No traces have survived after these. During the same period, the fruit and floral ornamentation of the window came into being in the choir section. However, it cannot be formally connected with the work of the Giorgioli brothers, known from the Bernardine Church at Czerniaków.

The complete painting decoration from 1746–1753, created during the last phase of the efforts towards the beatification of Ladislaus of Gnielniowo, is the work of a monk — the artist Walenty Zebrowski and his four-person workshop. The ideological and iconographic program of the paintings was prepared by Mateusz Roznerski. Walenty Zebrowski was a nobleman from the Łomżyńskie district who had entered the monastery in 1737. His earliest known work had no doubt been created before this year for the Church of the Cistercian nuns in Owińska. He painted churches for the Bernardine monks in

Poznań, Wschowa, Ostrołęka, Warta, Warsaw, Kalisz, Skępe and Łęczycza. He died in 1765 in Kalisz following a fall from the scaffolding. During the 28 years of his work for the Bernardine monks he had various co-workers. The work in Warsaw was executed by brothers Michał Thiem, Liboriusz Staniszewski, Piotr Chwałkiewicz and most probably easel painter Antoni Słaboszewski.

Zebrowski's paintings were characterized by a vivid imagination in the application of decorative elements, excellent landscapes with visionary architecture, lightness in figural compositions with a rather flat treatment of the figures and delicate, luminous colours with a predominance of red, ochre, light blue and warm green. The artist most frequently worked in the *al secco* technique, using tempera only as a finish. In Warsaw, only the chapel of Blessed Ladislaus of 1750–1753 has been executed *al fresco*, the colours having been intensified with dry fresco. Zebrowski's paintings are not characterized by an ecstatic mood, typical for many compositions of the time. It is full of air, light, it is narrative and has a grace possessing features of the Polish Bernardine work for which theological-iconographic and historical documentation was of greater importance than formal aspects. In the decorations of the architectural elements he manifested an interest in classicist form, shyly stepping beyond rococo. The portrait of Zebrowski with a painter's palette and portraits of his co-workers have been preserved on the dome of the Blessed Ladislaus chapel — in the earthly section presenting saints of the Bernardine order and Polish saints.

Zebrowski's work was repainted three times. Its first renovation was carried out a hundred years later by Marcin Zaleski (1796–1877), Prof. of the Academy of Fine Arts in Warsaw. Zaleski was not faithful to the original technique, using half-oil tempera. For varnishing he used oil on Zebrowski's dry fresco. Often the new picture did not correspond to the original. Zaleski introduced perspective corrections into Zebrowski's architectural compositions. He repainted many faces, changed the figure arrangement and strengthened the colours in the spirit of the 19th cent. However, he did not add his own figures and did not alter the iconographic and ideological contents of the entire composition. His work encompassed the main nave only.

In the years 1903–1905 and 1912 renovation of the church interior was carried out by an interior decoration firm established in the middle of the 19th cent. by Antoni Strzałecki. Antoni's sons Antoni Jan and Jan Michał worked here under his supervision. They repainted Zebrowski's work with half-oil tempera and oil paint (the figure and ornamentation parts), altering them in their formal aspect, colour and iconographic aspect without the slightest respect for the late baroque. The paintings in the Blessed Ladislaus chapel underwent nearly

a total transformation then. New figures were introduced here in the place of the authentic ones. For example Jan Sobieski and his wife Marysienka replaced Zygmunt and Anna Jagiellonka, in the scene originally representing Anna Mazowiecka praying to Blessed Ladislaus the Sobieskis were also painted in, and in the place of Bishop Karnkowski Archbishop Popiel was painted in and the figure of Rector Fiatowski, as well as a portrait of Antoni Strzalecki. In the vaulting the names Jan and Antoni Strzalecki were scraped in. In this manner, the painting was transformed into a 19th-century composition, no doubt a loss to its artistic value. In 1916 the monastery choir became the object of similar transformations, carried out by K. Kowalski and F. Konecki. During the period of the 2nd Republic, the architect Jan Łukasik, while conducting reconstruction work of the Gothic parts, revealed a fragment of the first layer of 17th-century paintings in the main nave, which had been repainted.

In the years 1947–1957, while the church was sinking along with the escarpment due to the digging carried out when building the W-Z route, with the efforts to save the architectural shape (architectural surveillance was under Beata Trylińska, petrification of the escarpment was under Cebertowicz), the first conservation work was conducted in the Blessed Ladislaus Chapel. However, the conservation did not lead to a total exposure and preservation of Zebrowski's work. The modern methods used in painting frescoes were still unknown at the time. The original painting was soiled during its washing with water, the half-oil temperas used in reconstructed areas becoming quickly soiled. The painting completely lost any colouring to speak of.

Conservation measures that were fully professional in their technical and artistic aspects were undertaken some years later, in 1972–1980. The work was carried out by the best specialists in this field in Poland, Konstanty and Władysław Tiunin, graduates of the Department of Monument Conservation of Warsaw's Academy of Fine Arts. The work on St. Anne's Church had several phases. As a rule, simultaneously to the conservation and reconstruction work done in one part of the church, studies were conducted of the subsequent part, where authentic fragments of Zebrowski's paintings were uncovered, and photographic and descriptive documentation was made. In each beginning and ending phase of the work, there were committees of specialists consisting of experts from the Ministry of Culture and Art and representatives of the Conservation Office of the City of Warsaw, the Voivodeship Conservation Office, the Archepiscopal Curia and the Rector of St. Anne's Church.

At the commencement of the work, the state of preservation of the paintings was as follows. In the chapel of Blessed Ladislaus there were greying paintings by Zebrowski with remnants of repainting jobs done by the Strzaleckis. In the apse vaulting there were inaptly reconstructed parts of angels, while the walls were covered with a grey-ochre distemper. The vaulting of the first span was devoid of any paintings, because following the catastrophe of 1947–1949 it was rebuilt and covered with a new layer of wall plaster. Remnants of the frescoes were preserved only on the highest wall. On the second span of the

chancel, partly covered with new wall plaster, the remnants of much blackened frescoes were visible, while on the walls there were preserved paintings redone by the Strzaleckis. The vaulting of the nave, repaired and covered with wall plaster in 1950, was devoid of paintings with the exception of small fragments. The walls of the nave were covered with repaintings done by the Strzaleckis.

The preliminary studies of the Tiunins proved that under the three repainted layers there are Zebrowski's frescoes. This brought on the decision that they would be conserved (with the same technique as the original work, i.e. in the church al secco deepened with tempera, and in the chapel al fresco strengthened with dry fresco. In order to uncover the authentic 18th-century paintings from under the later repaintings done in tempera with strongly binding agents (of egg white and yolk) and oil repaintings, the Tiunins applied lime-lye compresses, using on the average from 10 to 20 kilograms of lye for each 10 litres of lime cream with a differentiated time of reaction from 15 minutes to 2 hours. The remaining lime pulp was washed off with cold water many times, thanks to which the paintings became brighter and were also protected against possible crystallization of the remaining lye. Losses in the authentic paintings were supplemented on a fine-grained limestone base by means of tempera with an egg binder, with the use of line strokes, so that in accordance with the principles of modern conservation they would differ from the original on close-up, and give a compact picture from a distance.

A separate issue was the reconstruction of paintings on the vaulting of the nave. They were reconstructed on the basis of photographs taken by the architect B. Trylińska in 1942 representing the condition following the repaintings by the Strzaleckis, a photograph of a painting by M. Zaleski and the uncovered authentic paintings in the chancel. The Tiunins began reconstruction already well familiar with the principles of composition, the colours and details typical for Zebrowski's paintings. The paintings were done in dry fresco with the use of natural colour pigmentation in agreement with the colour scheme of Zebrowski. Thanks to the repeated spraying with water they became frescoes of great durability. In composition, the reconstruction was based on the state of preservation of the paintings after the repaintings of the Strzaleckis, but was cleared of any 19th-century accretions. It is a very successful artistic experiment rendering Zebrowski's form and principles of composition.

In order to record all the painting phases present on the walls of St. Anne's Church, the Tiunins left one fragment as an example on each of the walls. The elements added by the Tiunins are the mensae of the illusionistic chancel altars and the wainscot of the nave.

The frescoes in St. Anne's Church unite the architecture with the altars. The most authentic frescoes have been preserved in the chapel of Blessed Ladislaus, the apse and on the walls of the nave — they constitute a part of the creative work of W. Zebrowski. In the vaulting of the chapel there is a portrait representation of a group consisting of five painters, which will be of great importance in the further studies on Zebrowski's work.