

Konserwacja i restauracja renesansowych malowideł ściennych drewnianego kościoła pw. św. Stanisława biskupa w Boguszycach koło Rawy Mazowieckiej

Maria Lubryczyńska

konserwator dzieł sztuki

Słowa kluczowe: architektura drewniana, dekoracja malarska wnętrza drewnianego kościoła, konserwacja polichromii na drewnie, estetyka i etyka restauracji malowideł, rekonstrukcja malowideł

Wstęp

Drewniany, orientowany kościół w Boguszycach w obecnym kształcie powstał w 1558 roku z fundacji Wojciecha Boguskiego. Od 1545 roku był on dworzaninem królowej Bony i zajmował się zarządem mazowieckich królewskich jej powierzonych¹. W 1562 roku król Zygmunt August mianował go generalnym ekonomem mazowieckim. Na terenie ziemi rawskiej Wojciech Boguski należał do kręgu zamożnej szlachty, wyróżniał się przy tym szerokimi horyzontami umysłowymi i zdolnością do pełnienia roli mecenasa sztuki.

Wzniesiony przez niego kościół stanął na niewielkim pagórku, na skraju wsi Boguszyce, nad rzeką Rawką. Niestety, nie zachowały się materiały archiwalne dotyczące budowy świątyni i jej wyposażenia, a jedynych dostępnych informacji dostarczają inskrypcje fundacyjne. Z dobrze zachowanego napisu widocznego na zaskrzynieniu północnym wynika, że kościół wybudowano i przyozdobiono malowidłami podczas jednego roku – 1558. Wykonanie wymienionych prac było możliwe pod warunkiem zatrudnienia kilku mistrzów wraz z ich uczniami. Świątynia została konsekrowana 28 grudnia 1558 roku przez biskupa płockiego Andrzeja Noskowskiego².

Niewiele też wiadomo o następnych właścicielach Boguszych. W XVIII wieku kościół znajdował się pod patronatem rawskiego kolegium jezuitów. Po

kasacie zakonu dobra należały do Jana Bogatki, stolnika mszczonowskiego, co wzmiankowano w 1781 roku³.

Kościół konstrukcji zrębowej, z wysokim, dwuspadowym i krytym gontem dachem, wspólnym dla nawy i prezbiterium, jest budowlą pozbawioną wieży. W części wschodniej, nad prezbiterium połacie dachu są wygięte nad dość dużym okapem. Pod nim widoczne jest wysunięte na zewnątrz belkowanie. Bryła kościoła jest wydłużona, o długości całkowitej wraz z kruchtą zachodnią 24,6 m, szerokości w części nawowej średnio 11 m, a prezbiterium 6,90 m. Wnętrze świątyni jest trójnawowe; nawy boczne są niższe od głównej i oddzielone od niej czterema słupami podtrzymującymi podciągi zaskrzynienia. Zakończone trójbocznie prezbiterium, oddzielone ścianą tęczową, jest zbliżone do szerokości nawy głównej. Znajdują się w nim trzy okna: dwa pierwotne na ścianach południowych i północne wycięte wtórnie oraz drzwi do zakrystii zlokalizowanej przy północnej ścianie. Natomiast w nawie umiejscowione są drzwi do krucht południowej i zachodniej oraz cztery okna: dwa pierwotne na ścianie południowej i dwa wtórne, północne, wycięte podczas prac remontowych prowadzonych po zniszczeniach w czasie I wojny światowej.

Ściany kościoła zbudowano z drewna sosnowego, belek ciosanych do przekroju prostokątnego o grubości 19-20 cm, węglowanych na nakładkę, z krytym zamkiem. Kruchty w rzucie prawie kwadratowe, mają



1

konstrukcję szkieletową i są oszalowane. Południowa jest ustawiona na osi poprzecznej korpusu nawowego, a zachodnia usytuowana centralnie. Forma kościoła oraz układ wnętrza są typowe dla późnogotyckich małopolskich kościołów drewnianych, zbudowanych w okresie od przełomu XV i XVI wieku do początku XVII wieku. Na Mazowszu kościół ten jest przypadkiem odosobnionym⁴, być może istniały tu inne podobne rozwiązania architektoniczne, lecz nie zachowały się do czasów obecnych.

W pewnej sprzeczności do gotyckiej bryły samej budowli znajdują się renesansowe malowidła ścienne z iluzjonistycznie przedstawionym zespołem form figuratywnych, architektonicznych i ornamentalnych. Dzięki publikacjom Michała Walickiego, już w okresie międzywojennym dekoracje malarskie pokrywające strop kościoła zysały opinię dzieła wybitnego i unikatowego. W latach 1953-1961 PP Pracownia Konserwacji Zabytków wykonała konserwację malowideł stropów, ścian oraz ołtarzy. Została odsłonięta spod warstw przemalowań olejnych dekoracja malarska pokrywająca ściany świątyni. Wywołało to nową, lecz, niestety, krótkotrwałą falę zainteresowania wystrojem wnętrza boguszyckiego kościoła. Oprócz dwóch artykułów opublikowanych na początku lat 60. ubiegłego wieku w „Ochronie Zabytków” oraz opracowań naukowo-historycznych, wykonanych na zamówienie

PKZ, nie powstały dotąd pogłębione studia dotyczące architektury kościoła i malowideł znajdujących się w jego wnętrzu. W roku 1971 ukazała się wybitna publikacja autorstwa Barbary Wolff-Łozińskiej dotycząca malowideł na stropach polskich 1. połowy XVI wieku⁵. Realizacja boguszycka wykracza poza ramy czasowe określone tytułem pracy, jednak autorka przedstawia dekoracje malarskie będące przedmiotem niniejszego opracowania i sytuuje je na tle współczesnych im podobnych malowideł. Stwierdza, że boguszycka „polichromia, zawierająca w sobie elementy włoskie jak i północne, jest zjawiskiem w polskim malarstwie monumentalnym bez precedensu i na długie lata bez następstw”. Zauważa, że malowidła powstały w czasie gdy „w figuralnych scenach, nadal komponowanych w strefach biegnących na ścianach i w modnych fryzach, panowała ciągle graficzność ujęcia, płytka perspektywa i obojętność wobec tła akcji, pejzażowego czy architektonicznego”.

Prace, o których jest mowa w niniejszym artykule, rozpoczęto w 1997 roku w ramach programu rządowego „Konserwacja architektury drewnianej”. Objęto nimi całość budowli znajdującej się w stanie przedawaryjnym oraz dekoracje malarskie wykonane w technice tempery jajowej na pobiale kredowo-klejowej, o powierzchni całkowitej 517 m², pokrywające stropy i ściany. Wykonano wówczas: ekspertyzę konstrukcyjną

kościół, badania specjalistyczne techniki malarskiej polichromii oraz mykologiczne i dendrochronologiczne drewna, a także opracowano wstępny harmonogram prac.

Remont kościoła trwał do 2006 roku, w którym został zamontowany polichromowany strop nawy głównej. Prace konserwatorskie przy renesansowych dekoracjach ścian zakończyły się w 2009 roku⁶. Przez cały czas ich trwania autorka

kierowała zespołem konserwatorów i wykonała część prac konserwatorskich. Ustaliła także historię obiektu i chronologię zmian wystroju wnętrza kościoła i prowadzonych w nim prac, jak również opracowała autorski program konserwatorski oraz projekty aranżacji i rekompozycji polichromowanych stropów. Powyższe zagadnienia zostały opisane w dwóch artykułach opublikowanych w „Ochronie Zabytków”⁷.

Wystroj wnętrza kościoła

Centralnie przy ścianie wschodniej prezbiterium stoi ołtarz główny, który ma formę poliptyku, jednak wyrzeźbiony i namalowany został w duchu renesansu. Jest on jedynym znanym, sygnowanym i datowanym dziełem Jana Jantasa, malarza prowadzącego w XVI wieku warsztat w Warszawie. Sygnatury artysty i datę powstania – 1558 rok odkryto podczas prac konserwatorskich prowadzonych na przełomie lat 50. i 60. ubiegłego wieku⁸.

W nawie z obu stron ściany tęczowej stoją dwa ołtarze boczne, które mają formę tryptyków. Znajdujące się w nich obrazy sygnowane są monogramem S.P. i datowane 1558. Dominującym elementem w zachodniej części kościoła jest chór muzyczny, wąski, ze



środkowym fragmentem nieco wysuniętym w kierunku nawy, wsparty na dwóch toczonych kolumnkach. Jego obecna forma pochodzi z okresu remontów wykonanych po zniszczeniach, jakie przyniosła I wojna światowa. Pierwotnie był założony na planie wydłużonego prostokąta.

Dekoracja malarska jest imitacją wnętrza murewanej świątyni wyposażonej w bogate detale architektoniczne, monumentalne malowidła ścienne oraz obszerne płaszczyzny pokryte inskrypcjami. Wystroj malarski wnętrza jest dziełem wybitnym i unikatowym, zdaniem autorki – najważniejszym zachowanym, powstałym na Mazowszu w okresie renesansu⁹. Niestety, w latach 1870-1900 oraz w 2006 roku ściany wzmocniono zamontowanymi obustronnie lisicami (stężenia pionowe), skręconymi ze sobą potężnymi, żelaznymi śrubami, które w sposób przypadkowy dzielą malowidła i zasłaniają istotne fragmenty kompozycji.

Dekoracje ścian prezbiterium

Na ścianach prezbiterium znajdują się duże przedstawienia figuralne ujęte w iluzjonistycznie ukazane detale architektoniczne. Dość dobrze zachowany, namalowany gzyms oddziela je od dolnych fragmentów ścian, prawdopodobnie pierwotnie w całości pokrytych iluzjonistycznie przedstawionymi dywanami. Do czasów obecnych zachowały się one jedynie w trójbocznym zakończeniu prezbiterium i fragmencie ściany północnej. Górną partię ścian, na styku ze stropem, obiega szeroki, bogato zdobiony fryz, oparty przemiennie na dużych, trójdzielnych kroksztynach oraz na elementach przypominających profilowane guzy. Centralnie nad kroksztynami umieszczono niewielkie medaliony

1. Stan kościoła po konserwacji architektury zakończonej w 2006 r. Fot. R. Stasiuk

1. Condition of the church after architecture conservation works finished in 2006. Photo: R. Stasiuk

2. Wnętrze kościoła przed rozpoczęciem konserwacji polichromii ścian. Fot. R. Stasiuk

2. Interior of the church before conservation works concerning wall polychromes. Photo: R. Stasiuk



z główkami *en face* lub profilem, każdy otoczony parą puttów. Z kroksztynów zwieszają się girlandy i wieńce z liści wawrzynu oraz owoców. Na ukośnych ścianach namalowano w nich herby fundatorów; po lewej stronie Wojciecha Boguskiego – Rawicz, a naprzeciwko jego żony Izabelli Skorucianki – Korczak oraz nieopodal jej drugiego męża Jana Grabii – Grabie (domalowany później na innym przedstawieniu). Ponadto, obok tympanonu zwieńczającego drzwi do zakrystii po raz drugi umieszczono herb Rawicz.

Okna – dwa pierwotne, południowe oraz jedno zabudowane, znajdujące się za ołtarzem – obramione są iluzjonistycznymi, fazowanymi listwami oraz zwieńczone półkolistymi tympanonami. Obok nich nagie putta, siedzące na gzymsach, sypią z rogów obfitości

kwiaty i owoce. Ścianę wschodnią i przylegającą do niej trójkątne zamknięcie prezbiterium rozdzielają malowane kolumny.

Na ścianie północnej znajduje się monumentalna (25,40 m²), wielopostaciowa scena przedstawiająca *Nawrócenie Szawła pod murami Damaszku* (il. 3). Stanowi ona wyraźną dominantę w prezbiterium, zajmuje bowiem ponad połowę ściany i wyróżnia się stosunkowo żywą kolorystyką. Przedstawione w scenie wydarzenie rozgrywa się na tle zadrzewionego krajobrazu, z wijącą się rzeką i ukazanym w oddali Damaszkiem. Na niebie, w górnej części kompozycji, widoczny jest Chrystus oburącz trzymający krzyż skierowany ku Szawłowi znajdującemu się w centralnej części kompozycji. Koń, którego dosiada, pada ku przodowi, a Szawel zsuwa się na jego kark. Prawą rękę unosi do góry, zasłaniając oczy przed promieniami światła biegnącymi ku niemu ukośnie z nieba (il. 4). Wzdłuż smugi światła widoczny jest dość dobrze zachowany, nadal czytelny napis „... TV DN... QUID VIS ... FACIAM ... S ... L”¹⁰. Prawa część malowidła przedzielona została lisią, przez co zatraciło ono pierwotną symetrię kompozycji.

Wielopostaciowe przedstawienie *Nawrócenia Szawła* ze ściany północnej prezbiterium, jako cała rozbudowana scena, nie ma swojej analogii. Pierwowzorem części centralnej jest rycina Lambrechta Hoppera, powstała na początku XVI wieku, przedstawiająca



*Nawrócenie Szawła*¹¹. Jednak autor malowidła nie trzymał się niewolniczo pierwowzoru i zmienił szczegóły kompozycji. Natomiast pozostała część przedstawienia jest samodzielnym dziełem utalentowanego malarza (lub malarzy), potrafiącego świetnie oddać dramatyzm i dynamikę ukazanej sceny.

3. *Nawrócenie Szawła*, monumentalne malowidło ze ściany północnej prezbiterium przed konserwacją. W górnej części kompozycji zaznaczają się brązowe plamy zacieków, całość bardzo pociemniała. Fot. autorka

3. *Nawrócenie Szawła* [Conversion of Paul the Apostle], a monumental painting on the north-facing wall of the chancel before conservation works. In the upper part of the composition, there are brown damp patches; the entire painting is very dark. Photo: the author

4. Fragment malowidła *Nawrócenie Szawła* ukazujący jego stan przed konserwacją. Widoczne liczne ubytki polichromii oraz pas płótna naklejony w miejscach łączenia belek. Fot. autorka

4. Fragment of the *Nawrócenie Szawła* painting presenting its condition before conservation works. Numerous defects of polychromes and a strip of canvas stuck on beam joints. Photo: the author

5. Polichromia ścian południowo-wschodniej i południowej prezbiterium przed konserwacją. Ogólny kolorystyczny brązowy. Fot. Roman Stasiuk

5. Polychromy of the south-east and south-facing chancel walls before conservation works. Basic colour of the walls: brown. Photo: R. Stasiuk

6. Św. Stanisław oraz malowidła architektoniczno-ornamentalne dostrzegalne tylko w silnym oświetleniu. Fot. Roman Stasiuk

6. Św. Stanisław [St. Stanislaus] and architectural and ornamental paintings visible only in strong light. Photo: R. Stasiuk



Ukośną, północno-wschodnią ścianę prezbiterium zajmuje monumentalna postać *Św. Krzysztofa*, z małym Jezusem na ramieniu, zniszczona przez wycięcie okna. Święty kroczy przez wodę sięgającą mu do kostek, podpierając się drzewem trzymanym w prawej dłoni. Z jego lewej strony widoczny jest namiot z wzorzystej tkaniny, z owalnym zwieńczeniem¹².

Na ścianie południowej prezbiterium, po obu stronach okna umieszczono dwie postacie świętych biskupów w strojach pontyfikalnych, po lewej *Św. Stanisława z Piotrowinem*, a po prawej *Św. Wojciecha z wiosłem*. Zasłonięta częściowo lisicą, postać św.



Stanisława jest w pełni czytelna, zniszczeniu uległa jedynie dolna część szaty. Prawą dłonią ujmuje on pastorał, lewą podniesioną ku górze wykonuje gest błogosławieństwa. Klęczący przed nim Piotrowin półnagię ciało ma okryte całunem, głowę podniesioną ku górze, wzrok skierowany na świętego, ręce wyciągnięte do niego (il. 5, 6). Święty Wojciech ukazany po drugiej stronie okna stoi frontalnie, w lewej dłoni trzyma nieduże wiosło, w prawej otwartą księgę (il. 7). Ten typ przedstawień Świętych Patronów Polski ukształtował się w Małopolsce na przełomie XV i XVI wieku i został powielony na wielu obrazach.

Dekoracje ścian nawy

Górną partię zaskrzynień, na styku ze stropem, obiega szeroki, bogato zdobiony fryz, w nawach bocznych skromniejszy arkadkowy, podparty na przemian identycznymi jak w prezbiterium krokstzynami i mniejszymi wspornikami złączonymi festonami owocowo-kwiatowymi.

Centralnie na belce zamykającej od góry spłaszczony łuk tęczy zachował się fragment napisu z datą: „DEVT . III ... A .D 1558,” a pod nim *MAC* lub *MAC* napisane mniejszymi literami (il. 31, 35). Przed konserwacją był on częściowo zasłonięty przez górną część krucyfiksu powstałego w warsztacie Jana Jantasa. Przybity do belki krucyfiks zwieszał się w dół i opierał o deski, którymi obudowano żelazny ściąg (il. 14). Na ścianie tęczowej po obu jego stronach umieszczono postacie proroków ubranych w szerokie, sfaldowane szaty. Po lewej przedstawiono siedzącego *Mojżesza*, trzymającego tablice z zachowanymi fragmentarycznie napisami. Między postacią proroka a krucyfiksem wije się wstęga z napisem wykonanym rzymską kapitałą: „ET ERAT PENDENS VITA TVA ET NON CREDES VIE TVE”¹³. Po prawej stronie łuku tęczowego

7. Głowa z przedstawienia Św. Wojciech – fragment polichromii ze ściany południowej przed konserwacją. Fot. autorka

7. Head from the Św. Wojciech [St. Adalbert] painting – fragment of the polychromy on the south-facing wall before conservation works. Photo: the author

8. *Ofiara Abrahama*, malowidło ze ściany wschodniej nawy południowej przed konserwacją. Jasna część kompozycji nie została nasączona olejem lnianym. Fot. autorka

8. *Ofiara Abrahama* [Sacrifice of Abraham], painting on the east-facing wall of the south aisle before conservation works. The light-coloured part of the composition was not impregnated with linen oil. Photo: the author

9. Malowidła na ścianie południowej nawy przed konserwacją. Z lewej strony scena *Pokłon Trzech Króli*, z jasnym fragmentem oryginalnej, bardzo zniszczonej polichromii, pod oknem Św. Mikołaj, a nad drzwiami do kruchty inskrypcja fundacyjna konserwowana w 1997 r. Fot. autorka

9. Wall paintings in the south aisle before conservation works. On the left, the *Pokłon Trzech Króli* scene [The Obeisance of Three Kings] with a fragment of an original, significantly damaged polychromy, Św. Mikołaj [St. Nicholas] under the window, founding inscription restored in 1997 above the narthex door. Photo: the author

10. Fragment sceny *Pokłon Trzech Króli* przed konserwacją. Na oryginalnej części malowidła widoczne złuszczenia polichromii i stosunkowo dobrze zachowany rysunek kompozycji. Fot. autorka

10. Fragment of the *Pokłon Trzech Króli* scene before conservation works. In the original part of the painting, you can see a polychromy peeling off and relatively well preserved structure of the composition. Photo: the author

widoczna jest postać proroka *Izajasza* przedstawiona w podobnej pozie jak *Mojżesz*. Nad jego głową znajduje się wstęga z napisem „ET CVM INIQS DEPVTVS EST (...)”¹⁴.

Niżej, obok przedstawienia proroka *Izajasza*, na wschodniej ścianie nawy południowej znajduje się w większości nigdy niezakryta przemalowaniami, nasycona dużym dynamizmem scena *Ofiary Abrahama* (il. 8). Ocalały tu resztki pobiał, rysunek i częściowo warstwa malarska, głównie zieleń i czerwien. Dzięki całkowitej czytelności kompozycji można w pełni ocenić jej wybitne wartości artystyczne. Po prawej stronie klęczy *Izaak*, odwrócony tyłem do ojca. *Abraham* w podniesionej ku górze prawej ręce trzyma tasak, który chwyta nadlatujący anioł, lewą zaś opiera na ramieniu syna. Znalezienie pierwowzoru przedstawienia okazało się stosunkowo łatwe. Była nim rycina *Hansa Schäußeina* (ur. 1482 – zm. 1539-1540), pochodząca z niemieckiego wydania dzieł *Cycerona* z 1535 roku¹⁵. Autor malowidła wiernie powtórzył zasadnicze elementy kompozycji, ale inaczej „ubrał” przedstawione postaci. Po przeciwnej stronie, na ścianie wschodniej nawy północnej widoczne są dobrze zachowane krosztyny i zwieszające się z nich festony, na których przedstawiono baraszkujące putta.

Na południowej ścianie, między oknem a ścianą tęczową, znajduje się scena *Pokłonu Trzech Króli* (il. 9, 10), w przeważającej części nigdy nieprzemalowana i zachowana w stanie pierwotnym. Z lewej strony przedstawienia usytuowana jest siedząca postać *Marii Panny* trzymającej na kolanach półnagie *Dzieciątka*, a przed nią królowie składający hołd *Jezusowi*. Najgorzej zachowana jest środkowa część sceny – postać klęczącego monarchy, a stosunkowo najlepiej prawy fragment i widoczny na niej król *Murzyn*. Postać świętego *Józefa*, zasłonięta przez zamontowaną w narożniku lisicę, znajduje się na ścianie wschodniej, poniżej *Ofiary Abrahama*. W tle sceny przedstawiono antyczne ruiny, ścianę z archiwoltą oraz rozpięty nad *Marią* i *Dzieciątkiem*, kryty słomą, drewniany dach. Po przeanalizowaniu wielu podobnych przedstawień wydaje się, że scena namalowana na ścianie południowej jest w znacznym stopniu autorską kompozycją wzorowaną na kilku rycinach, wzbogaconą o nowe



niewystępujące w nich elementy. Najwięcej analogii widocznych jest w przedstawieniu *Pokłonu Trzech Króli* *Hansa Springinklee*, pochodzącym z modlitewnika *Hortulus animae*¹⁶, mimo że odrębnie zostało potraktowane tło postaci, a cała scena jest lustrzanym odbiciem przedstawienia boguszyckiego. Natomiast odsłonięta konstrukcja drewnianego dachu krytego słomą znana jest z kilku rycin *Dürera* i *Schäußeina*.

Powyżej *Pokłonu Trzech Króli* przedstawione jest godło cechu malarzy¹⁷, zawieszone na iluzjonistycznie malowanym haku. Na tarczy na czerwonym tle znajdują się trzy tarcze-palety (?), nad nią, obok sznura widoczne są następujące litery – z lewej strony M, z prawej splecione CK. Jest to monogram jednego z malarzy pracujących przy dekoracji malarskiej świątyni¹⁸.

Na tej samej ścianie, tuż pod oknem usytuowana jest dość dobrze zachowana postać *Św. Mikołaja* w stroju pontyfikalnym. Święty trzyma w prawej dłoni

książkę, lewą podtrzymuje pastorał, a u jego stóp siedzi wilk trzymający jagnię w pysku. Święty odziany jest w ciemnozieloną dalmatykę i spiętą pod szyją czerwoną kapę. Dolna część szat, poniżej brzegu dalmatyki, uległa znacznemu zniszczeniu, widoczny jest jedynie fragment ornamentu kwiatowego (il. 9).

Na centralnym fragmencie ściany południowej, między oknami, stropem i futryną drzwi przedstawiono inskrypcję dotyczącą fundacji kościoła. Liczne ubytki tekstu utrudniają jej dokładny przekład. W czasie konserwacji wykonanej w 1997 roku odkryto kilka zamalowanych liter. Treść napisu, ponownie zweryfikowana podczas konserwacji ścian nawy w 2009 roku, wygląda następująco (il. 9, 36, 37)¹⁹:

SCIRE CV/P/IS TITVLOS HV/IVS/ QVI
STRVXERIT AEDEM
/PER/LEGE (...) /PTIS/ PRE (...) DIGNA VIDE
(...) RIPV (...) A/E/ T (...) DE RVSSIA CLARE
(ALBERTI BOGUICKI GENTIS...)
(...) D (...) ERE PRZE (...) GLORIA PVLCHRA
VIRI (HOC OPUS EST CUIUS...)
TVM FVIT IN MAZOWIA THEZAVRARIVS
IDEM
PRINCIPIS AVGVSTI, QVI FVIT ANTE
BONAE
NEC NON PREFECTVS GOSCHIN BADKO-
WO, STROMIECK/O/Q
HOC REGINA DEDIT NOMINE DICTA
BONA
NOSSE CV/P/IS TANDEM QVIS PRESVL DE-
DICAT ISTAM
NOSKOWSKI PLOCIVS DEDICAT I/L/LE
DOMVM
ALBERT WENDROGOWSKI

W tłumaczeniu:

Pragniesz poznać godności tego który zbudował
świątynię
przeczytaj (...) uznaj za godne
(...) (...) z Rosji sławnego (Alberta Boguckiego
z rodu...)
(...) piękna sława męża (piękna jest jego...)
Wówczas był on na Mazowszu skarbnikiem
księcia Augusta a przedtem był Bony
a także był starostą Goszczyna, Badkowa i Stromiecka
to nadała mu królowa nazwana imieniem Bona.

Pragniesz znać również który biskup ją poświęcił
Noskowski ów płocki poświęcił ten dom.

Wojciech Wendrogowski²⁰

Poniżej tablicy z inskrypcjami, nad drzwiami do kruchty znajduje się trójdzielne zwieńczenie; w półokrągłym tympanonie przedstawiony jest herb Wendrogowskiego – Trzaska. Po prawej stronie portalu, pod oknem zachowały się fragmenty tekstu, częściowo zasłoniętego przez lisice: „OMNIA MORS STERNI (...) GVO D N (...) TIDIT (...)”, w drugim wierszu „VNA VIRTVS FINE CAR (...) BENE (...)”. Przy wejściu na chór namalowano postać Samsona, obecnie w znacznym stopniu zniszczoną. Zachował się wyraźnie napis SAMSON.

Na ścianie zachodniej, z lewej strony prospektu organowego zachował się usytuowany nad wejściem na chór wspornik oraz zwieszające się z niego festony kwiatowe przewiązane wstęgami. Tuż obok organów widnieje w całości zachowany napis kapitał: „LAVDATE IN TIMPANO LAVDATE EV ORGANO”, namalowany na fragmencie czerwonej kotary lub szaty niewiadomej postaci. Natomiast z przeciwnej strony widoczne są girlandy i putta grające na instrumentach muzycznych.

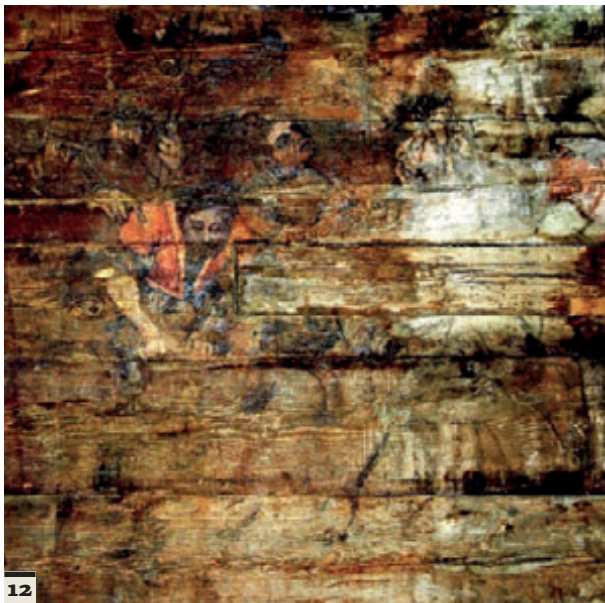
Malowidła na ścianie północnej uległy największemu zniszczeniu, najlepiej zachowały się dwa przedstawienia usytuowane przy ścianach zachodniej i wschodniej. Pod chórem znajduje się wprawnie narysowana postać *Św. Marcina dosiadającego konia*. Święty, o regularnych rysach twarzy, ma na głowie czerwony kapelusz z trzema strusimi piórami. Ubrany jest w krótki kubrak i spięty pod szyją czerwony płaszcz, którego połę ujmuje lewą ręką, oraz czerwone skórznie. Dosiada czarnego rumaka z czerwoną uprzężą i głową zdobioną piórami. Przed koniem siedzi skulona postać żebraka wyciągającego ręce ku świętemu (źle zachowany fragment malowidła). Nad sceną widoczne są fragmenty napisu „DATE DABITVR (...) V (...)”

11. Środkowa część ściany północnej nawy z fragmentem sceny *Wjazd do Jerozolimy* i niewielkimi relikami niewiadomych przedstawień. Fot. autorka

11. Central part of the north-facing wall with a fragment of the *Wjazd do Jerozolimy* scene [Entry to Jerusalem] with minor relics of unknown scenes. Photo: the author

12. *Naigrawanie* – fragmentarycznie zachowana scena usytuowana z prawej strony ściany północnej. Fot. autorka

12. *Naigrawanie* [Mocking] – fragmentary preserved scene situated on the right-hand side of the north-facing wall. Photo: the author



GNV(...)”, który w pełnej wersji brzmi „DATE DABITVR VOBIS REGNV CELOQ”. W tłumaczeniu tekst ten oznacza: Dawajcie a będzie wam dane w niebie²¹.

Nie udało się odnaleźć pierwowzoru graficznego identycznego pod względem kompozycyjnym. Najwięcej podobieństw wykazuje omawiany święty do przedstawienia Hansa Springinklee z *Hortulus animae*²². Przypuszczalnie to ta rycina zainspirowała jednego z artystów dekorujących wnętrze kościoła.

Fakt znacznych odstępstw od pierwowzorów obserwowany był już na innych omówionych uprzednio przedstawieniach.

Malowidła na środkowej części ściany północnej uległy prawie całkowitemu zniszczeniu, złuszczyły się i wycięto w nich okna. Scena znajdująca się bliżej chóru przedstawiała zapewne *Wjazd do Jerozolimy*. Tuż pod oknem widoczny jest fragmentarycznie zachowany osioł oraz pozbawiona głowy postać Chrystusa odzianego w czerwoną, luźną szatę, z prawą ręką uniesioną do góry. Powyżej znajdują się zniszczone niewielkie relikty malowidła przedstawiającego architekturę miasta – przypuszczalnie Jerozolimy (il. 11). W górnej części ściany widoczne są kroksztyny oraz zwieszające się z nich festony kwiatowo-owocowe i baraszkujące putta, a poniżej fragmenty niewiadomej sceny – części czerwonej renesansowej szaty oraz głowy nieokreślonej postaci.

Pomiędzy oknem a ścianą tęczową usytuowane są dwie niekompletne kompozycje. Jedną z nich to *Św. Roch*, umieszczony tuż przy ołtarzu bocznym. Zachowała się głowa w kapeluszu z wywiniętym rondem, dłoń trzymająca kij pielgrzymi oraz ogólne zarysy postaci. Nad prawym ramieniem świętego umieszczono napis ROCHUS. Pochylenie głowy św. Rocha, charakterystyczny kapelusz i dłoń ujmująca laskę z gałką

pozwalają przypuszczać, iż pierwowzorem malowidła była grafika Hansa Schäufeleina przedstawiająca świętych Sebastiana i Rocha²³. Ponad przedstawieniem św. Rocha widoczna jest zniszczona scena *Naigrawania*. Zachowała się górna część rozbudowanej kompozycji, dolna uległa zniszczeniu. Po prawej stronie siedzi Chrystus w cierniowej koronie, pochylony nad Nim opancownik, ubrany w czerwoną kamizelkę, szarpie Go za włosy. Z tyłu trzech żołnierzy, jeden z nich wskazuje ręką na Chrystusa (il. 12).

Zaskrzynienia

Centralnie na zaskrzynieniu nawy północnej umieszczono napis fundacyjny, a po jego prawej stronie przedstawiono w wieńcach herby: żony fundatora Izabelli Skorucianki – Korczak oraz jej drugiego męża Jana Grabii – Grabie (dodany później). Natomiast z lewej strony napisu widoczne są herby Wojciecha Boguskiego – Rawicz i dalej biskupa Andrzeja Noskowskiego – Łada z jego inicjałami AN/E/P (obecnie źle zachowany).

„NOBILIS AC GENEROSI ALBERTVS BOGVSKI TRIBVNI PREMI PREM SACRE MTIS REGIE IN DVCATV MAZOWIE TEZAVRARII BADKOVLEN STROMICEN PREFECTI OPERA ET SVMP TV HEC DOMVS EDIFICATA ET DECORATA ET NECNO VNO ACEODE ANO QUO ECTIA COSTRUCTA ET PER REVERE DEM ANDREAM NOSKOWSKI EPISCO PV PLOCENSEM IPSO DIE INNOCENTV CONSECRATA ANNO DOMINI M:DLVIII”.

W napisie zostały popełnione liczne błędy; w tłumaczeniu tekst brzmi:

„Szlachetnego i urodzonego Wojciecha Boguskiego Wojskiego Przemyskiego Jego Królewskiej Mości w Księstwie Mazowsza skarbnika, będkowskiego i stromeckiego dzierżawcy dziełem i sumptem ten dom wystawiony i ozdobiony, a także w jednym i tym samym roku, w którym kościół zbudowano, przez czcigodnego Andrzeja Noskowskiego biskupa płockiego w dniu 28 grudnia został konsekrowany w roku Pańskim 1558”²⁴.

Polichromia nie była nigdy przemalowana, ale została nasączona olejem lnianym. Mocno zabrudzona

i słabo widoczna z poziomu podłogi, była znacznie lepiej czytelna z rusztowań oraz na fotografiach z lat 70. ubiegłego wieku²⁵.

Po przeciwnej stronie nawy, na zaskrzynieniu południowym umieszczono drugi, podobnie zachowany napis fundacyjny:

„SI QVEM SCIRE IVVAT TEMPLVM QVIS CONDIDIT ISTVD HINC BREVITER DISCAT, MOX PIA VERBA SONET ALBERTVS BOGVSKI MAGNO HOC CONDIDIT AERE /SCI/LICET HIC HERES, VIR PIVS ATQ BONVS ALBERTVS WENDROGOWSKI”.

Tłumaczenie tekstu:

„Jeśli kto chce wiedzieć, kto zbudował tę świątynię, z tego pokrótce niech się dowie, już dźwięczą pobożne słowa. Wojciech Boguski zbudował ją za wielkie pieniądze, jak wiadomo tutaj dziedzic, mąż pobożny i dobry Wojciech Wendrogowski”²⁶.

Obok inskrypcji znajduje się pięć profilowych portretów znaczniejszych królów i proroków żydowskich, otoczonych wieńcami laurowo-kwiatowymi. Począwszy od strony lewej, są to: „DAVIDVS REX”, „SALOMON REX”, „ROBOAM”, „EZECHIAS”, „JOZIAS” (il. 37).

Technika wykonania malowideł

Podłoże malowideł znajdujących się na ścianach wykonane jest z belek sosnowych, ułożonych wieńcowo o konstrukcji zrębowej²⁷. Pokryte polichromią są również: ściana tęczowa, zaskrzynienia, belki i słupy podciagu, belka i dwie kolumnienki pod chórem. Wszystkie wymienione elementy budowli wykonano z drewna sosnowego. Sposób obróbki belek wieńcowych jest charakterystyczny dla epoki, w której kościół został wybudowany. Powierzchnia ich jest w miarę gładka, jak na ówczesne możliwości techniczne. Widoczne są nierówności i rozerwane włókna drewna występujące w okolicach sęków, powstałe podczas obróbki toporem. Część większych szczelin między belkami zaklejona była pasami grubo tkanego płótna, które najlepiej zachowały się na ścianach prezbiterium i widoczne są na przedstawieniu *Nawrócenie Szawła*. Elementy konstrukcyjne, słupy i belki podciagu o przekroju

zbliżonym do kwadratu mają starannie opracowaną powierzchnię, a narożniki ich są profilowane, z wyciętymi z czterech stron dwoma półwałkami i wklęsłą.

Pierwotnie całość ścian i pozostałych elementów wnętrza (z wyjątkiem drzwi) pokrywała cienka zaprawa kredowo-klejowa stanowiąca białe tło wszystkich kompozycji²⁸. Trudno stwierdzić, czy drewno zostało przedtem przeklejone. Stan zachowania malowideł nie pozwolił na identyfikację spoiw zastosowanych w procesie malowania ścian. Technika malarska przypuszczalnie nie różniła się od zastosowanej przy stropach i uzyskano zapewne taki sam efekt artystyczny. Dowodem na to mogą być źle zachowane, nigdy nieprzemalowane fragmenty polichromii, znajdujące się na bocznych częściach ściany tęczowej, nad ołtarzami i na ścianie południowej. W niektórych miejscach nałożono pobiałę tak cienko, że nie tworzy kryjącej warstwy i prześwieca przez nią kolor drewna. Jej zadaniem było stworzenie odpowiedniego, jednolitego podkładu dla malowideł i nadanie im jasnego, świetlistego kolorytu.

Najpierw czarną farbą, nanoszoną dość cienkim pędzlem, narysowano wszystkie elementy kompozycji. W opracowaniu dekoracji widoczna jest duża biegłość malarska artystów i znajomość rysunku. Po rozrysowaniu całości kompozycji nałożono warstwy barwne; są one przeważnie bardzo cienkie, nie w pełni kryjące i zazwyczaj pozbawione faktury. Malowano chudą temperą na bazie żółtka lub jajka kurzego²⁹, używając następujących pigmentów: kredy, minii, cynobru, czerni roślinnej, zieleni miedziowej, azurytu, malachitu, sadzy i smalty. Postacie modelowano



13. Archiwalna fotografia wykonana przed 1890 r., własność jednego z mieszkańców Boguszyca. Brak kruchty i wejścia do kościoła od strony zachodniej, dach pokryty gontem, całość ogrodzona drewnianym parkanem, a dzwonnica usytuowana przed ścianą zachodnią

13. Archival photography taken before 1890, owned by a resident of Boguszyce. Lack of narthex and entrance to the church from the west; shingled roof; the area surrounded by a wooden fence; belfry situated in front of the west-facing wall

światłocieniowo, w jasnych partiach na ogół pozostawiono białą zaprawę, której kolor dominował na ścianach. Całość malowidła wykonano *alla prima*, z wielką wprawą i rozmachem.

Mimo kwerendy prowadzonej w najważniejszych zbiorach bibliotecznych nie odnaleziono graficznych analogii do malarstwa ornamentalnego ścian. Należy sądzić, iż są one w znacznym stopniu wytworem inwencji własnej artystów, opartej na znajomości innych tego typu malowideł. Maria Puciata zauważyła wyraźną zbieżność dekoracji malarskiej przedstawiającej kroksztyny i girlandy ze starszymi około 30 lat malowidłami w apsydzie prezbiterialnej bazyliki w Czerwińsku³⁰. Zbliżone do boguszyckich girlandy, przewiązane wstęgami, widoczne są na ścianach wnętrza kościoła w Modlnicy z 1562 roku, w kruchcie kolegiaty w Opatowie z 1547 roku i krużgankach zamku na Wawelu. Równie często spotykany jest motyw samego wieńca z herbem lub zacheuszkim, lub podtrzymywanego przez putta. Bardzo podobne do boguszyckich wieńce z herbami znajdują się w kolegiacie opatowskiej. Zbliżony układ fryzu jak w prezbiterium w Boguszycach mają krańce w sypialni Zygmunta I na Wawelu datowane na około 1530, przypisywane Hansowi Dürerowi. Należy również zauważyć podobieństwo części rozet ze stropu boguszyckiego do rozet wawelskich: w sypialni Zygmunta I oraz dekorujących sklepienie kaplicy Zyguntowskiej (rozety wirujące), której budowę ukończono w 1533 roku.



Prace remontowe i konserwatorskie prowadzone w kościele od 2. połowy XVIII wieku do lat 60. XX wieku

Najstarsze informacje dotyczące konserwacji i przebudowy kościoła pochodzą z 2. połowy XVIII wieku i są to notatki z trzech wizytacji parafii boguszyckiej³¹. Znajdują się w nich, dość lapidarne, opisy dotyczące architektury świątyni i jej wyposażenia. Z archiwalnych XVIII-wiecznych (1759-1760 i 1763) akt kościelnych dowiadujemy się, że do kościoła prowadziło dwoje drzwi, w prezbiterium znajdowała się posadzka kamienna, w nawach podłoga z desek. Dach kryty był gontem, podobnie jak sygnaturka. Od zachodu znajdowała się drewniana, mocno zniszczona dzwonnica (brak jest informacji, w jakiej odległości od kościoła była usytuowana). Znajdujący się przy świątyni cmentarz otoczony był drewnianym ogrodzeniem. W sprawozdaniu z wizytacji w 1761 roku, przechowywanym w Archiwum Diecezjalnym we Włocławku³², istnieje wzmianka na temat wnętrza kościoła określająca je jako „interno decore ornata depicta”. Natomiast w drugim sprawozdaniu z 1763 roku o malarstwie ścian już nic się nie wspomina. Kilka informacji odnosi się do wyposażenia wnętrza, nadmienia się, że ołtarz było

sześć, bez określenia precyzyjnie ich budowy i czasu powstania³³.

Michał Urbanowski uważa, że prawdopodobnie pierwszy raz zamalowano dekoracje ścian wkrótce po 1760 roku. Tezy tej nie można obecnie udowodnić, gdyż na ścianach nie zachowały się ślady tego nawarstwienia. Jednak warstwa oleju lnianego (lub pokostu) pokrywająca przed konserwacją ściany, a także fragment segmentu zachodniego nawy południowej i przypuszczalnie cały niezachowany segment zachodni nawy głównej, wskazują na inną ingerencję³⁴. Najprawdopodobniej zostały one wówczas jedynie nasączone olejem lnianym, który spowodował silne pociemnienie polichromii i drewnianych belek, na których namalowano dekorację malarską. Przemalowania pokrywające niezaimpregnowany olejem, źle zachowany fragment inskrypcji fundacyjnej znajdującej się na ścianie południowej, nad wejściem do kościoła, są dowodem na to, że już przed 1763 rokiem polichromie ścian były bardzo zniszczone³⁵.

W 1796 roku kościół został oszalowany³⁶. Przypuszczalnie w tym samym czasie – choć nie można wykluczyć, że stało się to później – nastąpiły znaczne zmiany bryły kościoła. Zostało zabudowane wejście zachodnie. Na ścianie zachodniej, we wnętrzu kościoła zachowały się fragmenty futryny pierwotnych

drzwi, nieco szerszych od obecnych. Rozebrano zniszczoną dzwonnice, zapewne w dolnej partii luźno połączoną z kościołem i wybudowano nową, usytuowaną w zachodniej części cmentarza otaczającego świątynię. Cennych informacji o wyglądzie kościoła przed 1890 rokiem dostarcza archiwalne zdjęcie wykonane przez jednego z mieszkańców Boguszyca (il. 13). Wieża stoi przed ścianą zachodnią pozbawioną wejścia do kościoła, przy której nie ma



kruchty, dach jest pokryty gontem, a całość otoczona drewnianym ogrodzeniem. Brak okapu dachu i prosty, pozbawiony detali architektonicznych wygląd ściany zachodniej widoczny na fotografii mogą sugerować, że pierwotnie kościół boguszycki miał przylegającą do niego wieżę-dzwonnicę, być może z niewielką kruchtą. Przypuszczalnie była z nim luźno połączona w dolnej części, i to właśnie przez nią wchodziło się do wnętrza świątyni. Takie rozwiązanie widoczne jest w wielu drewnianych XV- i XVI-wiecznych świątyniach małopolskich. Większość wież pochodzi z czasu rozbudowy kościołów wzniesionych wcześniej. Do połowy XVI wieku bryła kościołów małopolskich była jednolita, wzbogacenie jej o dzwonnice nastąpiło w 2. połowie XVI wieku³⁷.

Następny remont kościoła wykonano w 1870 roku. Być może zostały wówczas założone lisice zewnętrzne i wewnętrzne. Jeżeli wierzyć niezachowanej obecnie

kronice kościelnej, prowadzonej od zakończenia I wojny światowej, w tym samym roku po raz pierwszy zamalowano ściany wnętrza farbami olejnymi³⁸. Przypuszczalnie nadano im wówczas kolor niebieski, ponieważ pozostałości tego nawarstwienia zachowały się w prezbiterium, za przymocowanymi do ściany meblami³⁹. Podczas tego remontu wycięto dodatkowy otwór okienny w północno-wschodniej ścianie prezbiterium, niszcząc monumentalną, dobrze zachowaną postać św. Krzysztofa⁴⁰. Można zatem wątpić, że wówczas malowidła były niezamalowane. Sprawę tę mogłoby rozstrzygnąć zdjęcie lisic dzielących scenę *Nawrócenie Szawła* i przedstawienie *Św. Stanisława*. W tym samym roku zaślepiono okna w prezbiterium za ołtarzem oraz nad chórem i prawdopodobnie rozebrano ołtarze należące do pierwotnego wyposażenia świątyni. Podzielono je na luźne fragmenty, które następnie rozmieszczono na ścianach we wnętrzu kościoła⁴¹. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności prawie w komplecie zachowały się one do naszych czasów. W bliżej nieokreślonym czasie wycięta została pierwotna belka tęczowa. Zastąpiono ją umieszczonym znacznie wyżej ściągami metalowymi⁴². Znajdujący się na belce krucyfiks przeniesiono powyżej ściągów metalowych i po odcięciu fragmentów górnej oraz dolnej części krzyża przybito gwoździami do ściany tęczowej.

Kolejny remont kościoła nastąpił na przełomie XIX i XX wieku. Wymieniono na nowe oszalowanie, wykonano mur ogrodzenia (1890 rok) i nieco później, około 1900 roku zbudowano zakrystię, nową kruchtę południową oraz plebanię⁴³. Przypuszczalnie w tym czasie zrekonstruowano segment zachodni stropu

14. Wnętrze kościoła, archiwalna fotografia z 1916 r., ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN. Od strony północnej nawy nie ma okien, ściany wnętrza są pobielone, a ściąg metalowy nie jest obudowany

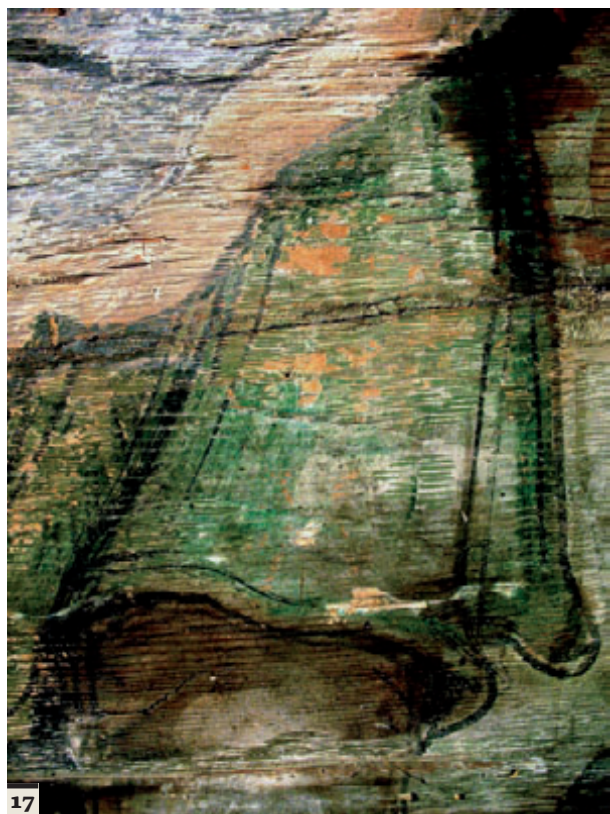
14. Interior of the church; archival photograph of 1916, from the collection of the Institute of Arts of the Polish Academy of Sciences. There are no windows in the north-facing aisle, the walls inside are painted white and the metal brace is not cased

15. Środkowa część ściany północnej nawy przed konserwacją, fotografia luminescencji wzbudzonej promieniowaniem UV. Ciemne plamy to retusze nałożone podczas poprzedniej konserwacji. Fot. K. Klata i W. Roman

15. Central part of the wall of the north aisle before conservation works; photograph of UV-induced luminescence. Black points correspond to retouches made during the previous conservation works. Photo: K. Klata and W. Roman



16



17

nawy głównej. Możliwe, że wówczas (choć nie można wykluczyć, że stało się to dwadzieścia lat później) pobielono wewnętrzne ściany świątyni, a dolne partie (lamperie) pomalowano szarą farbą olejną (il. 14).

W 1915 roku, podczas działań wojennych pocisk artyleryjski uszkodził ścianę zachodnią. Zniszczony został dach, częściowo chór muzyczny i w niewielkim stopniu polichromowane stropy. Drobne odłamki pocisku, wbite w deski segmentu zachodniego stropu nawy głównej, stanowią dowód na to, iż był on już

wówczas zrekonstruowany. W prezbiterium zachowała się pamiątka wydarzeń wojennych – pocisk artyleryjski wbity w ścianę północno-wschodnią. Po zakończeniu wojny przystąpiono do restauracji kościoła. Przed 1919 rokiem wycięto dwa dodatkowe otwory okienne na ścianie północnej nawy, niszcząc znajdujące się tam malowidła⁴⁴. Przypuszczalnie część fragmentów polptyku i tryptyków zawieszonych na ścianach kościoła umieszczono w przekształconych wówczas barokowych ołtarzach. Prace trwały do 1930 roku. Zbudowano kruchtę zachodnią, wykonano reperacje podwaliny, zmieniono pokrycie z blachy na gont, przebudowano chór muzyczny i zainstalowano organy. Z tego okresu (ok. 1930) pochodziła olejna, patronowa dekoracja ścian i brązowe lamperie⁴⁵. Wykonane wówczas malowidło było bardzo barwne, a dominujące kolory biel i błękit ogólnie rozjaśniły wnętrze.

W latach 1951-1959 odsłonięto spod przemalowań i poddano konserwacji i restauracji renesansową polichromię pokrywającą wewnętrzne ściany kościoła.

16. Fragment malowidła *Nawrócenie Szawła* ukazujący jego stan przed konserwacją. Widoczne rozległe ubytki polichromii oraz retusze graficzne pokrywające znaczną część kompozycji. Fot. autorka

16. A fragment of the *Nawrócenie Szawła* painting presenting its condition before conservation works. Large defects of polychromy and graphic retouches covering significant part of the composition can be perceived. Photo: the author

17. Fragment malowidła *Ofiara Abrahama* przed konserwacją ukazujący rozległe ubytki polichromii oraz retusze graficzne nałożone także na oryginalną warstwę malarską. Fot. G. Rączkowska-Urbaniak

17. Fragment of the *Ofiara Abrahama* painting before conservation works which presents large defects of the polychromy and graphic retouches applied on the original paint layer. Photo: G. Rączkowska-Urbaniak

18. Scena *Nawrócenie Szawła* podczas usuwania zabrudzeń powierzchniowych i oleju linianego przyciemniającego malowidło. Fot. autorka

18. The *Nawrócenie Szawła* scene during the surface cleaning and removal of linen oil impurities making the painting dark. Photo: the author

19. Fragment polichromii ze ściany wschodniej prezbiterium podczas usuwania wtórnych nawarstwień (lewa strona). Pośrodku lisica dostawiona w 2006 r., dzieląca stosunkowo dobrze zachowaną dekorację malarską. Fot. autorka

19. Fragment of the polychromy on the east-facing wall of the chancel during removal of non-original layers (left-hand side). In the centre, there is a beam placed there in 2006, which divides a relatively well preserved painting decoration. Photo: the author

20. Fragment przedstawienia Św. Krzysztofa ze ściany północno-zachodniej prezbiterium podczas usuwania wtórnych nawarstwień. Fot. autorka

20. Fragment of the Św. Krzysztof [St. Christopher] figure on the north-west-facing wall of the chancel during the removal of non-original layers. Photo: the author

Początkowo program prac konserwatorskich miał obejmować jedynie strop. Na czas ich trwania zdemontowano w nawie ołtarze boczne. W narożnikach ścian wschodniej i południowej oraz wschodniej i północnej naw natrafiono na partie oryginalnej polichromii z fragmentami scen *Ofiara Abrahama*, *Pokłon Trzech Króli* i *Naigrawanie*. Komisja konserwatorska, po zapoznaniu się z odkrytymi malowidłami, zleciła wykonanie badań na pozostałych ścianach oraz opracowanie metody zdejmowania nawarstwień.

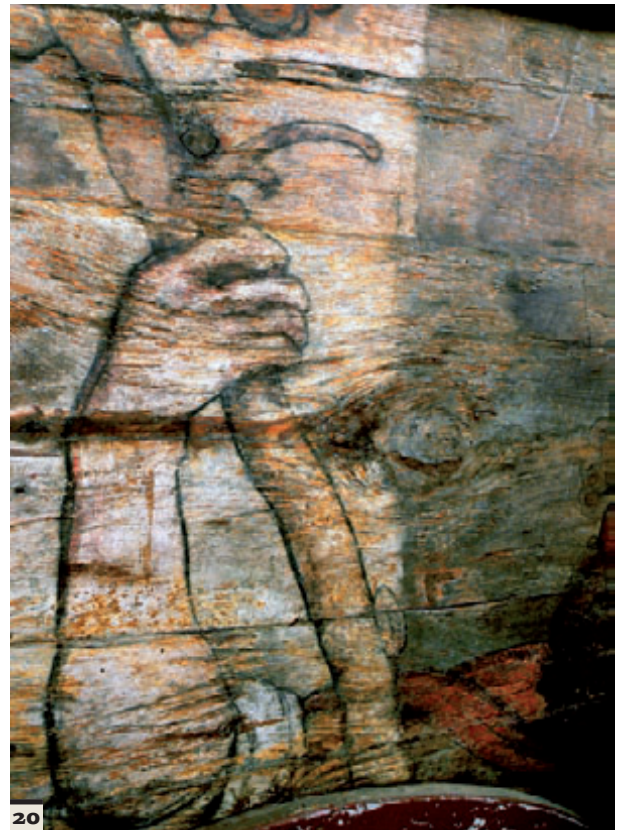


Próby usunięcia olejnej polichromii rozpuszczalnikami nie dały pozytywnych rezultatów, gdyż oryginalne malowidło ulegało uszkodzeniu. Wykonano szereg dalszych badań. Stwierdzono, iż jedynie zastosowanie metody cieplnej przynosi zadowalające efekty. Podgrzewano żelazkiem niewielkie partie patronowej dekoracji, a następnie zeszkrobywano ją nożykami. Termiczna metoda zdejmowania nawarstwień przyniosła zadowalające rezultaty i pozwoliła na odsłonięcie polichromii ścian bez jej uszkodzenia. Usunięto dekorację patronową i brązowe lamperie oraz przypuszczalnie większość przemalowań olejnych pochodzących z końca XIX wieku, a być może także wcześniejszych. Jednak na powierzchni ścian pozostała warstwa na wpół przezroczystego, bardzo pociemniałego oleju lnianego, który nie miękł podczas prasowania żelazkiem.

W czasie omawianej konserwacji znaczne powierzchnie dekoracji malarskich i ścian pokryto poziomymi retuszami graficznymi (kreskami), których spoiwem był polioctan winylu. Celem tej ingerencji było ogólne scalenie ubytków polichromii i drewna, które poprzez swoje usłojenie, sęki i reperacje stało

się konkurencyjne dla źle zachowanych kompozycji malarskich i często nad nimi dominowało. Zakres tej interwencji konserwatorskiej był ogromny – sięgał od 20 do 35% powierzchni poszczególnych malowideł.

Konserwacja ścian kościoła (będących jednocześnie podłożami malowideł) ograniczyła się do wewnętrznych powierzchni. Krótki opis prac zawiera publikacja autorstwa Joanny Prosnakowej i Marii Puciaty⁴⁶. Ponieważ zostały one szczegółowo omówione w artykule opublikowanym w „Ochronie Zabytków” z 2006 roku, jedynie wymienię użyte wówczas materiały.





Konserwacja z lat 1951-1959:

1. alfachloranaftalen – odgrzybianie drewna,
2. słaby wodny roztwór kazeiny z etanolem – utrwalanie polichromii,
3. DDT w trójchloroetylenie – dezynfekcja drewna,
4. polimetakrylan metylu w toluenie – do impregnacji drewna,
5. klej fenolowo-formaldehadowy – do wklejania wstawek i uzupełnień podobrazii,
6. sublimat – do zabezpieczania wstawek drewnianych,
7. drewno sosnowe – wstawki i łąty,
8. trociny drzewne – wypełniacz do kitów,
9. dyspersja wodna POW – spoiwo kitów trocinowych i retuszy,
10. suche pigmenty – do retuszy.

Trudno obecnie obiektywnie ustosunkować się do zastosowanych wówczas metod konserwatorskich. Na pewno były one zgodne z aktualną wiedzą. Jednak użyte wtedy materiały nie sprawdziły się w czasie. Żywe sztuczne nie były dostatecznie przebadane pod kątem ich przydatności w konserwacji. Nie ustalono także zasad ich prawidłowego aplikowania. Wstawki i fleki wklejano od strony warstwy malarskiej. Nie było możliwości ich starannego opracowania, dopasowania oraz solidnego docięcia. Zastosowano więc bardzo mocny klej fenolowo-formaldehadowy, który nieodwracalnie przebarwił drewno i znajdującą się obok polichromię, tworząc rozległe żółte plamy. Polioctan winylu nie jest obecnie stosowany jako spoiwo do retuszy ubytków warstwy malarskiej i jej konsolidacji. Powodem rezygnacji są liczne wady tej sztucznej żywicy. Najpoważniejsza z nich to sieciowanie powodujące

utratę rozpuszczalności i silna tendencja do żółknięcia. Ponadto warstwa zanieczyszczonego chemicznie polioctanu winylu może chłonać do 50% wody. Sprzyja to rozwojowi grzybów niższych. Dominującymi procesami starzenia polioctanu winylu są: hydroliza, dehydratacja (tworzenie się wiązań podwójnych) i utlenianie⁴⁷.

Wykonanie retuszy cechował zróżnicowany stopień staranności. Część opracowano stosunkowo delikatnie, z wyczuciem koloru i charakteru malowidła. Namalowane rytmiczne kreski były dość cienkie i przypuszczalnie zawierały niewielką ilość spoiwa, zapewne mocno rozcieńczonego wodą. Zazwyczaj uległy one niewielkim zmianom kolorystycznym i zachowały się stosunkowo dobrze. Jednak na znacznych fragmentach polichromii kreski retuszu były zbyt długie i za szerokie, zdarzało się też, że pokryto nimi dobrze zachowaną warstwę malarską. Większość z nich, na skutek użycia gęstego spoiwa, miała wyraźnie wypukłą fakturę. Retusze te oraz rekonstrukcje malowidła bardzo silnie pociemniały i pożółkły, podobnie jak kity, których spoiwem był polioctan winylu.

Nie ulega jednak wątpliwości, że podczas prac prowadzonych przez PP Pracownię Konserwacji Zabytków zostało popełnionych kilka oczywistych błędów. Najpoważniejszy z nich to brak dbałości o ochronę





23

malowideł przed dalszym zniszczeniem. W budowlu nie zostały podjęte niezbędne prace remontowe. Nie usunięto przyczyn degradacji cennego polichromowanego stropu oraz dekoracji na ścianach, systematycznie zalewanych wodą opadową. Nawet na bardzo zniszczonych ścianach południowych prezbiterium i nawy nie zdecydowano się na zdjęcie oszalowania i przebadanie stanu zachowania kościoła. W wyniku niepodjęcia kompleksowych prac konserwatorskich, dramatycznie źle zachowana budowla uległa dalszym zniszczeniom i znalazła się w stanie przedawaryjnym.

21. Święci Stanisław i Wojciech oraz pozostałe dekoracje malarskie ze ściany południowej prezbiterium po usunięciu wtórnych nawarstwień. Fot. autorka

21. Święci Stanisław i Wojciech [St. Stanislaus and Adalbert] and other painting decorations on the south-facing wall of the chancel after non-original layers were removed. Photo: the author

22. Oczyszczone Putto z rogiem obfitości ze ściany południowej prezbiterium. Fot. autorka

22. Cleaned Putto z rogiem obfitości [Putto with the Horn of Plenty] on the south-facing wall of the chancel. Photo: the author

23. Fragment sceny Ofiara Abrahama po usunięciu zabrudzeń powierzchniowych i wypełnieniu ubytków drewna kitem z trocin drzewnych. Fot. G. Rączkowska-Urbaniak

23. Fragment of the Ofiara Abrahama scene after surface dirt was removed and wood defects were filled in with a filler made of wooden sawdust. Photo: G. Rączkowska-Urbaniak

24. Scena Naigrawanie podczas scalania ubytków polichromii retuszami graficznymi. W dolnej, niezachowanej części malowidła dorysowano brakujące fragmenty kompozycji. Fot. autorka

24. The Naigrawanie scene at the time of filling in polychromy's defects with graphic retouches. In the lower, destroyed part of the painting, missing fragments of the composition were re-created. Photo: the author

25. Fragment sceny Pokłon Trzech Króli podczas scalania ubytków malowidła retuszami graficznymi. Fot. autorka

25. Fragment of the Pokłon Trzech Króli scene at the time of filling in painting's defects with graphic retouches. Photo: the author



24



25

Należy także zauważyć, że obiekt nie był dostatecznie rozpoznany. Nie wiemy, ile warstw przemalowań usunięto. W trudno dostępnych miejscach, na styku stropu i ścian oraz w narożnikach obok lisic, widoczne były fragmenty nieusuniętej białej i jasnoniebieskiej farby olejnej, przypuszczalnie pozostałości dekoracji patronowej. W prezbiterium zachowały się fragmenty brązowych i szarych lamperii. Pod nimi znajdowały się starsze warstwy malarskie, przypuszczalnie olejne, w kolorach niebieskim i bezpośrednio na drewnie w białym, co może wskazywać na kilkukrotne pomalowanie wnętrza.

Stan zachowania polichromii przed konserwacją

Zgodnie z normami mikroklimatu zalecanymi w ekspozycji drewnianych, polichromowanych obiektów, we wnętrzu powinny panować stałe warunki ciepłno-wilgotnościowe. Temperatura pomieszczenia powinna



26



27

mieścić się w przedziale 16-18°C, a wilgotność 55-65%. Zachowanie tych warunków jest nierealne w przypadku drewnianego kościoła. Mikroklimat panujący w nim jest wypadkową klimatu zewnętrznego, wielkości okien, kubatury oraz liczby przebywających osób. W cyklu rocznym warunki wilgotnościowe i temperatura w największym stopniu zależą od klimatu zewnętrznego.

Zasadniczą przyczyną zniszczeń drewna, a co za tym idzie polichromii, było dostawanie się do wnętrza wody opadowej, podciąganie wilgoci z ziemi powodujące rozrost grzybów oraz owady – spuszczel, tykotek pstry i kołatek, a także uszkodzenia spowodowane trwałym przemieszczeniem podstawowych elementów konstrukcji kościoła⁴⁸. Czynniki atmosferyczne

i wpływ światła sprawiły, że polichromia uległa naturalnemu procesowi starzenia o charakterze chemicznym i mechanicznym. Częste wahania temperatury i wilgotności powietrza implikowały intensywne procesy pęcznienia i kurczenia się drewna, doprowadzające do zniszczeń leżących na nim warstw technologicznych. Prace renowacyjne, do których można zaliczyć nasączenie polichromii olejem lnianym i pomalowanie ścian farbami olejnymi, spowodowały silne pociemnienie dekoracji malarskiej. Zamalowanie warstwy malarskiej wynikało z powszechnego stosowania w wiekach minionych tego typu metod odnawiania polichromii, które z konserwacją współczesną nie miały nic wspólnego.

Stan zachowania sosnowych belek stanowiących podłoże malowideł był zróżnicowany. Na całej powierzchni ścian znajdowały się liczne ślady żerowania owadów niszczących drewno, szczególnie gatunków: kołatek domowy, tykotek i spuszczel. Ten ostatni szkodnik drewna zaatakował głównie ścianę południową, niszcząc znacznie zewnętrzne części belek, a w części wewnętrznej wydrążył dość liczne, ale pojedyncze kanały, nie tworzące ognisk zniszczeń. Większość dużych ubytków była wypełniona wstawkami drewnianymi i kitami z trocin, obecnie silnie pociemniałymi; mniejszych uszkodzeń drewna przeważnie nie uzupełniono. Na ścianach

wewnętrznych zauważono nieliczne aktywne żerowiska larw owadów, głównie kołatek.

Występujące w dolnych partiach ścian przetarcia lub całkowite zniszczenia leżących na drewnie warstw technologicznych spowodowane były przez opieranie się o nie wiernych oraz łatwą dostępność z poziomu podłogi podczas odkurzania, a zabrudzenia powierzchni malowideł – przez znajdujący się w powietrzu dym i kurz oraz owady. Ponadto, należy zauważyć pewną prawidłowość występującą w polichromowanych wnętrzach drewnianych kościołów – zazwyczaj mniej zniszczone są dekoracje malarskie znajdujące się na ścianach wewnętrznych niż zewnętrznych. Nie podlegały one bowiem ekstremalnym warunkom klimatycznym, gdyż mniej były narażone na przemarzanie



i nadmierne zawilgocenie, występujące na zmianę z przesuszeniem. Dotyczy to przede wszystkim malowideł znajdujących się na stropie, ścianach tęczowej i północnej prezbiterium (do której przylegała zakryścia) oraz zaskrzynieniach.

W przypadku kościoła boguszyckiego dekoracje malarskie na ścianach zazwyczaj zachowały się lepiej w miejscach nasączonych olejem lnianym, wzmocnił on bowiem pobiąłę strukturalnie i częściowo uodpornił na czynniki niszczące. Najlepiej przetrwały do naszych czasów partie malowane z użyciem czerni, przede wszystkim kontury postaci, rysunek architektury iluzjonistycznej oraz girlandy. Z pozostałych

kolorów stosunkowo dobrze zachowały się czerwienie i zielenie, prawdopodobnie dlatego, że nałożono je w grubszej warstwie. W części przedstawień zniknęły półtony, modelunek postaci oraz znaczne fragmenty kompozycji, w których dominowała biel zaprawy. Malowidła są całkowicie pozbawione faktury, wyblaszczone i sprawiają wrażenie sprasowanych. Można przypuszczać, że na ten stan zachowania znaczny wpływ miała metoda usuwania nawarstwień. Zapewne na skutek stałego narażenia na uszkodzenia mechaniczne prawie całkowitemu zniszczeniu uległy dekoracje dolnych partii ścian południowej i północnej prezbiterium oraz zachodniej pod chórem muzycznym. W nawie, w pasie przypodłogowym polichromia zachowała się w miejscach zasłoniętych przez ołtarze i w ich bezpośrednim sąsiedztwie, a także za konfesjonałami (przedstawienie *Św. Marcin dosiadający konia*).

Mimo ogólnie złego stanu zachowania dekoracji malarskiej, w prezbiterium prawie wszystkie elementy kompozycji były czytelne. Niestety, właśnie w tym wnętrzu wycięto w północno-wschodniej ścianie okno, niszcząc środkową część monumentalnego malowidła przedstawiającego *Św. Krzysztofa*. Całość ścian pokryta była zabrudzeniami, silnie skonsolidowanymi z warstwą oleju lnianego, którym nasączono malowidła i odsłonięte drewno. Pozostałości pobiąły,

26. Technika wykonania retuszu – fragment polichromii ściany wschodniej prezbiterium po konserwacji. Fot. autorka

26. Technique of the retouch – fragment of the polychromy on the east-facing wall of the chancel after preservation works. Photo: the author

27. Artystki konserwatorki podczas restauracji sceny *Nawrócenie Szawła*, scalanie ubytków polichromii retuszem graficznym. Fot. autorka

27. Artists conservators during the restoration of the *Nawrócenie Szawła* scene, filling in polychromy defects with graphic retouch. Photo: the author

28. Malowidło *Nawrócenie Szawła* po konserwacji. Fot. autorka

28. The *Nawrócenie Szawła* painting after conservation works. Photo: the author



będącej jednocześnie tłem kompozycji, upodobniły się kolorystycznie do pociemniałego drewna, a malowidła utraciły swój pierwotny, żywy koloryt. Pociemniałe re-tusze pokrywały około 25% powierzchni najlepiej zachowanej sceny *Nawrócenia Szawła* ze ściany północnej prezbiterium (il. 16, 17), a także usytuowanych na przeciwległej ścianie przedstawień *Świętych Stanisława i Wojciecha*.

W części nawowej dekoracja malarska zachowała się najlepiej na ścianie tęczącej i dość dobrze na południowej. Przypuszczalnie ekstremalnie złe warunki klimatyczne i zawilgocenie spowodowały natomiast, iż na środkowej części ściany północnej pozostały znikome resztki malowideł, dodatkowo zniszczonych przez wycięcie dwóch okien. Z przedstawień pokrywających pierwotnie całą ścianę zachowała się dość czytelna postać św. Marcina znajdująca się pod chórem. Jednak i na niej występował rozległy ubytek w środkowej części płaszcza oraz kubraka świętego. Na skutek zalwania polichromii przez przedostającą się do wnętrza kościoła wodę (liczne zacieki na ścianach) zniszczone zostały dolne części przedstawień: *Naigrwanie* i *Św. Roch* oraz żebrak klęczący przed św. Marcinem. Na wszystkich wymienionych malowidłach najlepiej zachował się rysunek postaci oraz partie czerwieni, a znacznemu zniszczeniu uległa pobiała stanowiąca tło. Dotyczy to również, analogicznej jak w prezbiterium, wzorzystej tkaniny wiszącej na iluzjonistycznych hakach, której większy fragment pozostał za północnym ołtarzem bocznym. Przeważającą powierzchnię ścian stanowiło nasączone olejem lnianym ciemne drewno, odsłonięte spod przemalowań podczas konserwacji przeprowadzonej w latach 50. ubiegłego wieku. Istotnym problemem konserwatorskim była stale pogarszająca się czytelność dekoracji malarskiej ścian. Fotografie wykonane w latach 60. i 70. ubiegłego wieku ukazywały dużo lepszy stan malowideł. W okresie 40-tu lat od konserwacji wystąpił pogłębiający się proces ciemnienia i zanikania warstwy malarskiej, a różnica kolorystyczna między stropem a ścianami pogłębiła się. Stan ten zagrażał materialnemu trwaniu polichromii wnętrza.

29. Święci Stanisław i Wojciech oraz pozostałe dekoracje malarskie ściany południowej prezbiterium po konserwacji. Fot. autorka

29. The Święci Stanisław i Wojciech and other painting decorations on the south-facing wall of the chancel after conservation works. Photo: the author

30. Dekoracje malarskie ścian północnej i wschodniej nawy po konserwacji. Fot. autorka

30. Painting decorations of the north and east-facing walls after conservation works. Photo: the author

31. Wnętrze kościoła po zakończeniu I etapu prac konserwatorskich przy polichromii ścian nawy w 2008 r. Fot. autorka

31. Interior of the church after the end of the 1st stage of conservation works regarding the polychromy on the nave walls in 2008. Photo: the author



31

Problematyka konserwatorska

Przed podjęciem prac konserwatorskich, mimo wspólnie, prezentującej najwyższy poziom artystyczny dekoracji malarskiej stropu oraz cennych renesansowych ołtarzy, panował w kościele mrok. Powodem tego były brązowe ściany, w niewielkim stopniu rozjaśnione źle zachowanymi malowidłami, których wygląd zasadniczo odbiegał od pierwotnych założeń artystycznych. Barwa stanowiła nieodłączny i decydujący czynnik odbioru dekoracji malarskiej przez widza. Ongiś dominował na ścianach kolor pobiały, a odbijające się od niej światło, padające z południowej strony, optycznie rozjaśniało wnętrze.

W 1997 roku autorka niniejszego opracowania wraz z art. konserwatorem Marcinem Kozarzewskim wykonała konserwację inskrypcji fundacyjnej znajdującej się nad wejściem do kruchty południowej. Celem podjętych wówczas działań było usunięcie ze ściany spolimerizowanego oleju lnianego. W wyniku przeprowadzonych żmudnych prac, polegających na wielokrotnym rozmiękczeniu rozpuszczalnikami i pastami służącymi do zdejmowania powłok olejnych, udało się osiągnąć pożądany efekt. Okazało się, że ściany można rozjaśnić i prawie całkowicie udaje się usunąć z ich powierzchni ciemne nawarstwienia, ale ostateczny efekt estetyczny nie jest korzystny. Oryginalna zaprawa

zachowała się w niewielkim procencie, a usłojenie drewna stało się konkurencyjne dla warstwy malarskiej w stopniu daleko większym niż przed konserwacją. Ostatecznie zdecydowano się na odtworzenie białego tła wokół liter.

W latach 1998-1999 odbyło się w kościele kilka komisji konserwatorskich, którym przewodniczył dr Marian Kornecki. Zapoznano się ze stanem polichromii oraz próbami usunięcia przyciemniającego ją oleju lnianego. Ustalono ogólne założenia konserwatorskie, a wśród nich najważniejsza decyzja dotycząca ścian. Zgodnie stwierdzono, że celem konserwacji malowideł powinno być usunięcie przyciemniającego je oleju lnianego. Uznano też, iż najkorzystniejszym rozwiązaniem aranżacji wnętrza kościoła jest odtworzenie pierwotnego białego koloru ścian, w miejscach niepokrytych polichromią. Decyzje te miały stanowić punkt wyjścia dla dalszych działań restauratorskich polegających na precyzyjnym scaleniu ubytków malowideł retuszami graficznymi (poziomymi kreskami) oraz rekonstrukcji brakujących niewielkich fragmentów polichromii. Za szybkim podjęciem prac przemawiały również względy estetyczne – po konserwacji warstwa malarska i białe tła na stropach bardzo pojaśniały i silnie kontrastowały z brązowymi ścianami. Równie ważnym celem planowanych zabiegów było wzmocnienie fizycznej struktury dzieła zabytkowego, w najwyższym



możliwym do osiągnięcia stopniu. Wszystkie wymienione działania, nawet poprzedzone kompleksowymi badaniami, nie mogły być wykonywane bezkrytycznie, musiały być poparte analizami historycznymi, aby w dążeniu do przywrócenia tzw. stanu pierwotnego nie popełnić błędów. Zadanie to, choć trudne w przypadku wnętrza konserwowanego kościoła, nie wywoływało kontrowersji, dotyczyło bowiem jedynie niwelacji skutków nasączenia polichromii olejem lnianym oraz usunięcia pociemniałych retuszy.

Największym problemem było określenie zakresu działań o charakterze estetycznym – restauracji i częściowej rekonstrukcji przedstawień, których pierwotne wzory zostały odnalezione przez autorkę. Od czasów Viollet-le-Duca i Johna Ruskina pojęcie restauracji bywa przyczyną sporów ideowych konserwatorów i historyków sztuki. Restauracja rozumiana była z jednej strony jako metoda przywrócenia jedności wizualnej zabytku, z drugiej, znacznie częściej, jako niszczenie jego autentyczności⁴⁹. Najwięcej kontrowersji budzi rekonstrukcja, czyli odtworzenie części kompozycji na podstawie zachowanych dokumentów lub analogii, z zamiarem maksymalnego naśladownictwa oryginału. Jednocześnie jest to „znaczna ingerencja w zastane i często zniekształcone zasoby artystyczne zabytku, celem powrotu do jednolitego układu dekoracyjnego określonej epoki...”⁵⁰. Wielu konserwatorów i historyków sztuki podkreśla, iż rozwiązania estetyczne w malarstwie ściennym stanowią odrębne zagadnienie,

często są bowiem nierozzerwalnie związane z całością architektury. Sytuacja taka ma miejsce w kościele boguszyskim, gdzie znaczącą część ścian pokrywają iluzjonistycznie przedstawione detale architektoniczne – obramienia okien i drzwi, portale, fryzy oraz gzymsy. Profesor Maria Ostaszewska zauważa, że w analizie problemu rekonstrukcji trzeba zwrócić uwagę na malowidła architektoniczno-ornamentalne, „które w przypadku przerwania geometrycznie wyznaczonych podziałów przestają być elementem organizującym ścianę” i odtworzenie ich, chociażby w ograniczonym zakresie, jest wskazane⁵¹. Wszelkie rekonstrukcje,



nawet fragmentów polichromii, stanowią poważny problem konserwatorski oraz estetyczny, malowidła ścienne są bowiem w dużo większym stopniu narażone na zniszczenia niż obrazy sztalugowe. Dotyczy to zwłaszcza dekoracji znajdujących się na ścianach drewnianych kościołów, które na ogół zachowały się fragmentarycznie. Przyczyny tego niekorzystnego zjawiska zostały opisane uprzednio.

Profesor Grażyna Korpala słusznie zauważa: „Tylko od konserwatora, jego osobowości, wykorzystania jego talentu zależy, czy i o ile będzie w stanie dostrzec



34

i zachować »wcielone« w dziele sztuki wartości estetyczne»³². „Zawsze konserwator będzie twórcą nowych jakości estetycznych w konserwowanym dziele, odsłaniając, dodając lub odejmując elementy (dotyczy to m.in. tak podstawowych czynności, jak wprowadzanie środków chemicznych zabezpieczających, konsolidujących czy wzmacniających). Niedostrzeganie tego faktu prowadzić może do nieodwracalnych w skutkach decyzji»³³.

Podobnie uważa profesor Władysław Zalewski: „Prawidłowe rozwiązanie, odpowiadające naszemu poczuciu estetycznemu, jest sprawą trudną, dyskusyjną i powiązaną z współczesną autorowi konserwacji

estetyką. Ale bezpieczniej jest pozostawić tego typu propozycje w rękach wykształconego konserwatora-restauratora, niż narzucać sztywne zasady proponowane przez zajmujących się ochroną zabytków »urzędników« konserwatorskich»³⁴. Postuluje on też podniesienie spraw rekonstrukcji do rangi zabiegu konserwatorskiego wymagającego dużych umiejętności»³⁵.

Należy jednak zauważyć, że konserwator uzupełnia ubytki w dziele sztuki i wykonuje rekonstrukcję z własnym wyczuciem estetycznym, mimo że kieruje się chęcią przywrócenia mu pierwotnej formy. Z tego powodu powstają czasem realizacje plastyczne, które w znikomym stopniu nawiązują stylistycznie do zachowanych malowideł. Budziło to kontrowersje w czasach powojennych – kiedy zaistniała konieczność odbudowy lub restauracji wielu znaczących zabytków – i budzi obecnie. Problem ten szczególnie nurtował konserwatorów i historyków sztuki, przede wszystkim Ksawerego Piwockiego i Józefa Dutkiewicza, którzy przywiązywali dużą wagę do autentyzmu w zabytkach. Jednak preferowana w latach 1950-1970 ekspozycja rozumiana jako wyeksponowanie zachowanych fragmentów zabytku (w tym przypadku malowideł),

32. *Ofiara Abrahama* po konserwacji. Fot. autorka

32. *The Ofiara Abrahama* painting after conservation works. Photo: the author

33. *Scena Pokłon Trzech Króli* po konserwacji. Fot. autorka

33. *The Pokłon Trzech Króli* scene after conservation works. Photo: the author

34. *Prezbiterium* po zakończeniu prac konserwatorskich. Fot. autorka

34. *The chancel* after conservation works were finished. Photo: the author



zgodnie z zasadą minimalnej ingerencji, stała się przyczyną wygenerowania wielu preparatów konserwatorskich, szczególnie trudnych do zaakceptowania we wnętrzach kościelnych. Dla jej zwolenników rzeczą najważniejszą była substancja zabytkowa, a celem zabiegów konserwatorskich miała być jej nienaruszalność⁶⁶. Przyjęte w kościele boguszyckim rozwiązanie estetyczne polegające na pozostawieniu malowideł bez uzupełnień oraz ogólnym „uspokojeniu” ścian retuszem graficznym wprawdzie stanowiło nową wartość artystyczną, lecz było zgodne z duchem czasu i wynikało z uznania wartości historycznej zabytku za nadrzędną. Natomiast, z powodu braku dbałości o stan budowli, sama materia dzieła mogła ulec pełnej destrukcji pod wpływem dalszego starzenia się. Pociemniałe i bardzo zniszczone dekoracje malarskie były dla zdecydowanej większości odbiorców zupełnie nieczytelne. Autorka artykułu kilkakrotnie spotkała się z opinią osób ze środowiska historyków sztuki oraz konserwatorów, iż wnętrze kościoła jest ciemne i ponure, a części malowideł na ścianach w ogóle nie zauważyli.

W latach 80. XX wieku można zaobserwować powrót do wykonywania restauracji. Znajomość etyki i estetyki, coraz dokładniejsze metody diagnostyczne, wprowadzanie nowoczesnych, udoskonalonych

materiałów odpowiadających aktualnie stawianym wymaganiom oraz umiejętność ich zastosowania, to ciągle zmieniające się reguły uprawiania zawodu, zwane umownie sztuką konserwacji. Poznanie wszystkich wymienionych współzależności pozwala na lepsze zrozumienie dzieła sztuki i świadome podejmowanie decyzji, ma też wpływ na przebieg prac konserwatorskich i ich ostateczny efekt. Jednak, jak słusznie zauważa prof. Wojciech Kurpik: „Dziś praktyczna konserwacja, wspomagana rozwijającą się techniką, nadal zdecydowanie wyprzedza teoretyczną myśl konserwatorską, wciąż trwającą *in statu nascendi*”⁵⁷. Od czasu opublikowania w 1963 roku *Teorii Restauracji* Cezare Brandiego nie pojawiła się żadna nowa, spójna doktryna konserwatorska, a problemy wynikające z konfrontacji praktyki i etyki, estetyki oraz filozoficznych uwarunkowań konserwacji spychane są na margines⁵⁸. Trwa dyskusja o narastającym rozdźwięku między rygorystycznymi zasadami Karty Weneckiej a możliwością ich realizacji, a przede wszystkim adaptacji do lokalnych potrzeb i tradycji. Wielu konserwatorów i historyków sztuki zauważa, że teoria coraz bardziej zbliża się ku praktyce, a uwaga decydentów skupia się na indywidualnym charakterze dzieła, i to on w największym stopniu wpływa na podejmowanie decyzji.

Niepokój budzi jednak dyktat inwestorów, którzy często decydują o zakresie ingerencji konserwatorskiej w zabytki.

Pojawiają się też głosy uznające celowość wykonywania rekonstrukcji, dotyczące jednak głównie architektury³⁵. Nie brak jest także wypowiedzi jednoznacznie wskazujących na konieczność rekonstrukcji malowideł w szczególnych sytuacjach. Należy do nich opinia Janusza Kęmbłowskiego: „(...) jeżeli obiekt zabytkowy ma w pełnym zakresie służyć działaniu społecznemu we wnętrzu sakralnym, to uzupełnienie czytelności w zakresie ikonografii jest niezbędne”³⁶. Podobnie uważa profesor Grażyna Korpala: „Istotnym jest, aby w sytuacji, kiedy stan zachowania obiektu oraz okoliczności pozwalają na uzupełnienie ubytków w dziele sztuki, odzyskać utracone wartości artystyczne nadane dziełu przez twórcę. Jest to moralny obowiązek wobec artysty oraz współczesnych i przyszłych odbiorców”³⁷.

W przypadku polichromii wnętrza kościoła boguszyckiego jednym z głównych zadań restauracji było zachowanie aspektu społecznego dekoracji malarskiej, jako obiektu sztuki sakralnej, a także maksymalne zbliżenie efektu estetycznego, jaki wywiera na oglądających, do pierwotnie zamierzonego przez wykonawców. Wynikało to z przekonania, że w konserwacji polichromii należy uwzględnić nie tylko jej stronę materialną, ale także niematerialną, duchową. Trzeba także zauważyć, że we wnętrzu kościoła boguszyckiego źle zachowane malowidła byłyby eksponowane na gładko pomalowanych ścianach, w jednolitym kolorze spatynowanej bieli i dużo mocniej by z nimi kontrastowały niż przed konserwacją. Większość badaczy

uważa, że odtworzenie brakujących fragmentów jest możliwe, jeśli dysponujemy pierwotnym danego przedstawienia.

O wykonaniu częściowej rekonstrukcji niekompletnie zachowanych malowideł: *Naigrzowanie* oraz przedstawień świętych Marcina i Rocha zdecydował charakter i kształt ubytków, które znacząco zakłócały odbiór dzieł. Jak wcześniej stwierdzono, nie udało się odnaleźć pierwotnego identycznego pod względem kompozycyjnym z przedstawieniem *Św. Marcina dosiadającego konia*. Bez wątpienia podstawowe źródło inspiracji stanowiła grafika Hansa Springinklee, ale na pewno twórca korzystał też ze sztychu Dürera przedstawiającego tego samego świętego, na którym to sztychu żebrak został ukazany w podobnej pozycji jak na malowidle boguszyckim. Zdecydowano się więc na rekonstrukcję dolnej części postaci nędzarza na podstawie tej grafiki, pasowała bowiem kompozycyjnie



36



37

35. Ściana tęczowa i krucyfiks po zakończeniu prac konserwatorskich. Fot. autorka

35. Rainbow wall and crucifix after conservation works were finished. Photo: the author

36. Ściana południowa nawy po zakończeniu prac konserwatorskich. Fot. autorka

36. North-facing wall of the nave after conservation works were finished. Photo: the author

37. Fragment zakrystii południowej po konserwacji. Fot. autorka

37. Fragment of south incasement after conservation works. Photo: the author

do zachowanych fragmentów. Podobnie postąpiono w przypadku zniszczonego przedstawienia *Św. Rocha*, którego pierwowzorem była grafika Hansa Schäufeleina – na jej podstawie odtworzono brakujące fragmenty kompozycji. Dużo trudniej przedstawiała się sprawa rekonstrukcji dolnej części sceny *Naigrawania*, gdzie zdecydowano się na dorysowanie zniszczonych dolnych partii postaci żołnierzy, posiłkując się grafikami Albrechta Dürera o tej samej tematyce. Z uwagi na brak wiarygodnych przekazów o pierwotnym wyglądzie malowidła nie zdecydowano się na rekonstrukcję naśladowczą. Uzupełnione partie zaznaczono jedynie czarnym konturem (il. 24).

Górną część ścian pokrywają powtarzalne dekoracje ornamentalne, zachowane na ogół stosunkowo dobrze. Odtworzenie brakujących fragmentów nie nastroczało większych kłopotów. Trudności pojawiły się wraz z wyborem metody aranżacji zachowanych szczątkowo, całkowicie nieczytelnych relikwów malowideł znajdujących się na środkowej części ściany północnej nawy. Początkowo zdecydowano się na ekspozycję niewielkich fragmentów polichromii, po uzupełnieniu znajdujących się w ich obrębie ubytków, zgodnie z zasadą minimalnej ingerencji. Jednak w ostateczności uznano, iż nie należy prezentować odbiorcom znikomych szczątków dzieła sztuki, które straciły moc oddziaływania emocjonalnego oraz dydaktycznego⁶² i zdecydowano się na zamalowanie części z nich całkowicie odwracalnymi farbami akrylowymi, po uprzednim zaizolowaniu warstwą Paraloidu B 72.

Istotny problem estetyczny we wnętrzu kościoła stanowiły dwie belki tęczowe, dolna odtworzona w pierwotnym miejscu w 1999 roku i górna składająca się z desek osłaniających ściąg metalowy, wykonana po II wojnie światowej. Konieczne okazało się zdjęcie krucyfiksu, zasłaniał bowiem ważny fragment polichromii – część inskrypcji dotyczącej czasu powstania kościoła. Usunięto też obudowę ściąg metalowego, a następnie również ściąg, ponieważ nie pełnił on obecnie roli konstrukcyjnej i uniemożliwiał umieszczenie krucyfiksu na pierwotnym miejscu, na zrekonstruowanej belce tęczowej. Doklejono brakujące fragmenty krzyża (dolny i górny pionowej części), odcięte po przeniesieniu go powyżej ściagu metalowego, jak również wykonano konserwację bardzo zniszczonej i kilkakrotnie przemalowanej postaci Chrystusa Ukrzyżowanego (il. 35).

Przebieg konserwacji i restauracji

Na wstępie wykonano badania malowideł w podczerwieni i pozafolecie, w celu sprawdzenia, czy w miejscach, gdzie polichromia uległa całkowitemu lub znacznemu zniszczeniu, nie uwidocznia się zarysy pierwotnej kompozycji, a źle zachowane malowidła staną się bardziej czytelne. Całe wnętrze kościoła, metr po metrze, obejrzano w promieniowaniu UV oraz wykonano fotografie fragmentów polichromii. Nasączone olejem lnianym lub pokostem ściany świeciły intensywnie w kolorze jasnozielonym, podobnym do luminescencji werniksów damarowych lub mastykowych. Spolimeryzowany olej lniany początkowo wykazuje całkowity brak świecenia w promieniowaniu UV lub jego luminescencja ma kolor szary. Natomiast po latach, kiedy stopień jego utlenienia wzrasta, fluoryzuje bardzo silnie⁶³. Na jasnozielonym kolorze ścian, jaki zaobserwowano w promieniowaniu UV, retusze i kity trocinowe na bazie POW występowały w postaci ciemnych, prawie czarnych plam. Natomiast fragmenty nienasączone olejem lnianym pozostawały ciemne i nie wykazywały charakterystycznego świecenia. Nie zauważono nowych istotnych szczegółów dekoracji malarskiej (il. 15).

Niewiele nowych informacji o stanie zachowania malowidła wniosło także badanie w podczerwieni⁶⁴. Rysunek kompozycji stał się nieco bardziej czytelny niż obserwowany w silnym, sztucznym świetle. Nie pojawiły się żadne nowe, niewidoczne dotychczas detale lub rysunek zniszczonych przedstawień, na co szczególnie liczone.

Przed przystąpieniem do prac zdemontowano ambonę usytuowaną przy północnej ścianie prezbiterium, a także dwa ołtarze boczne. Po zdjęciu miękkimi pędzlami kurzu i pajęczyn przystąpiono do prób usuwania nawarstwień, przede wszystkim oleju lnianego, którym zaimpregnowano polichromię. Działania te rozpoczęto na fragmentach pozbawionych jakiegokolwiek dekoracji. Zastosowano do tego celu środki sprawdzone już podczas konserwacji inskrypcji fundacyjnej w 1997 roku: aceton, dwumetyloformamid (DMF), Contrad 2000 (dystrybutor Arte Ufficcio, Warszawa), wodę amoniakalną o różnych stężeniach (w partiach pozbawionych polichromii) oraz Scan-sol (prod. Scandia Cosmetics, 32-005 Niepołomice).



38

Wszystkie one działały w różnym stopniu na pociemniałą warstwę oleju lnianego. W praktyce okazało się, że w partii pobiałą najkorzystniejsze efekty przynosi stosowanie DMF-u, a na warstwach barwnych mieszaniny toluenu i DMF-u w stosunku 3:1. Działanie ich przerywano benzyną lakową. Z uwagi na toksyczność stosowanych rozpuszczalników konserwatorzy zmuszeni byli pracować w maskach z pochłaniaczem par organicznych. Czynności te należy ocenić jako żmudne, gdyż należało je ponawiać kilkakrotnie, aby uzyskać pożądaną efekt (il. 18-20). Okazało się, że ściany można rozjaśnić i prawie całkowicie daje się usunąć z ich powierzchni ciemne nawarstwienia, ale ostateczny efekt estetyczny nie zawsze jest taki, jakiego oczekiwano. Stwierdzono bowiem, że pobiała zachowana jest nierównomiernie, lepiej w górnych partiach dekoracji, a gorzej w dolnych (il. 21, 22). Natomiast na ścianach południowej i częściowo na północnej prezbiterium, w pasie przypodłogowym szerokości ok. 2,00–3,00 m, pobiała w ogóle nie zachowała się. Miejsca te oraz

część dolnych, pozbawionych polichromii fragmentów ścian nawy (ok. 1 m wysokości) oczyszczano słabą wodą amoniakalną i domywano benzyną lakową. Pociemniałe i często niestarannie wykonane retusze na bazie POW, pochodzące z ostatniej konserwacji, były bardzo odporne na rozpuszczalniki i ich mieszaniny. Słabo reagowały również na mocne pasty służące do usuwania powłok malarskich. W praktyce okazywało się, że im grubiej był nałożony i silniej pociemniały retusz, tym więcej kłopotów przysparzało jego usunięcie. Stwierdzono, iż dobre efekty można uzyskać, stosując przemennie octan amylu, DMF i aceton oraz w partiach białego tła pastę Scansol, których działanie przerywano benzyną lakową.

W przypadku części uzupełnień z poprzedniej konserwacji, głównie rysunku kompozycji, które przetrwały w dobrym stanie do czasów dzisiejszych, z obawy o utratę czytelności polichromii zdecydowano się na ich pozostawienie lub jedynie ścienienie, gdy położone zostały za grubo. Zgodnie z oczekiwaniami, po usunięciu oleju i retuszy usłojenie drewna stało się bardziej dominujące niż na ciemnej ścianie. Na podstawie oględzin oczyszczonych malowideł można sądzić, że w 2. połowie XVIII wieku, kiedy przypuszczalnie pokryto wewnętrzne ściany kościoła olejem lnianym, stan zachowania oryginalnej warstwy malarskiej był już bardzo zły. Wskazywać na to mogą nieprzemalowane fragmenty polichromii znajdujące się przy południowo-

38. Wnętrze kościoła po konserwacji – widok w kierunku chóru muzycznego i ściany północnej, na której eksponowany jest fragment stropu z personifikacjami *Grzechów głównych*, przed konserwacją wtórnie umieszczony w pułapie nawy północnej. Fot. autorka

38. Interior of the church after conservation works – the view on the choir and north-facing wall where a fragment of a ceiling with personifications of *Grzechy główne* [Deadly Sins] is displayed; the ceiling was placed in the north aisle before conservation works. Photo: the author



-wschodnim narożniku ścian nawy. Na malowidle przedstawiającym *Pokłon Trzech Króli*, usytuowanym obok napisu fundacyjnego, zniszczeniu uległy duże partie zaprawy. Widoczne w tym miejscu powierzchniowe zabielenie to pozostałości pobiał, które wniknęły w drewno i przebarwiły je. Natomiast nad ołtarzem z *Wielką Rodziną Marii* dość dobrze zachował się rysunek i niektóre kolory kompozycji przedstawiającej *Ofiarę Abrahama*, przed konserwacją w przeważającej części pokrytej retuszami graficznymi. Jeżeli przyjęlibyśmy, że przed przemalowaniem ścian stan zachowania pozostałych malowideł był zbliżony do jej oryginalnych zachowanych fragmentów, to po przesączeniu olejem zniknęło całkowicie i nieodwracalnie powierzchniowe zabielenie drewna, widoczne obecnie w miejscach nieprzemalowanych, z których odpadła pobiała.

W kilku miejscach zauważono, że po usunięciu oleju lnianego warstwa pobiału wykazuje tendencję do odpajania się od drewna. Została ona podklejona Hydro Gruntem prod. Lascaux 1 : 1 z wodą, z dodatkiem 20% całości etanolu. Natomiast 8-procentowym roztworem wodnym żelatyny 1 : 1 z etanolem wzmocniono ją w miejscach nienasączonych olejem lnianym. W trakcie oczyszczania uwidoczniły się na ścianie północnej pozostałości XIX-wiecznych (?) przemalowań olejnych, które rozmiękczone pastami Scansol i Euro Solver (Cosmo Chromo) i zmyto benzyną lakową. Część nawarstwień usuwano mechanicznie przy użyciu skalpela, po uprzednim rozmięczeniu DMF-em.

Pozytywnym skutkiem usunięcia ze ścian ciemnych nawarstwień było natomiast odsłonięcie niewidocznych dotąd detali, pozwalających na odczytanie niektórych fragmentów kompozycji, często niewłaściwie zrekonstruowanych przez dawnych konserwatorów.

Zanim jednak przystąpiono do retuszu ubytków warstwy malarskiej, wykonano zabiegi konserwatorskie, których celem było przygotowanie podłoża do działań o charakterze estetyczno-plastycznym. W miejsca żerowania owadów, obecnie nieaktywnych i nielicznych aktywnych, napuszczono strzykawkami środków przeciw owadom Xirein Arte Metal Style Polska. Belki zniszczone przez larwy owadów zaimpregnowano lokalnie 10-procentowym Paraloidem B 72 w toluenie. Następnie przystąpiono do wypełniania głębokich ubytków drewna oraz pęknięć kitem na bazie polioctanu winylu. W pierwszym etapie prac stosowano klej Ponal firmy Henckel, a po jego wycofaniu z rynku UHU COLL (UHU GmbH & Co. KG) i trociny drzewne. Wypełniano nimi najgłębsze ubytki podłoża, zakładając kit poniżej powierzchni drewna. Zdecydowano się również na wklejenie listew sosnowych w puste przestrzenie między belkami, ponieważ gromadził się w nich kurz i inne zanieczyszczenia. Opracowano powierzchnie drewnianych wstawek z lat 50. XX wieku, które pozostawiono ze względu na dobry stan zachowania i dużą przyczepność do podłoża. Nadano im odpowiednią fakturę, ponieważ zazwyczaj wystawały ponad belki, w które zostały wklejone. Otwory po żerowaniu owadów uzupełniano wykalczkami drewnianymi, stosując wymienione powyżej kleje, i następnie ścinano skalpelem równo z powierzchnią oryginału. Mniejsze ubytki drewna, a także głębiej położone wypełnienia na bazie polioctanu winylu, uzupełniono kitem z trocin drzewnych Syntilor (Blanchon), który doczyszczono acetonem (il. 23). Po wyrównaniu powierzchni uzupełnień papierami ściernymi całość ścian pokryto 3-procentowym Paraloidem B 72 w toluenie. Zabieg ten miał na celu wzmocnienie oryginalnej polichromii oraz stworzenie warstwy izolującej, zapobiegającej trwałemu wnikaniu w malowidła i pobiału farb stosowanych do retuszu.

Autorka niniejszego artykułu uważa, że nie istnieją idealne farby do scalania ubytków na ścianach

39. Fragment ściany południowej prezbiterium po konserwacji. Na pozbawionej polichromii ścianie powieszono drugą część stropu z personifikacjami *Grzechów głównych*. Fot. autorka

39. Fragment of the south-facing wall of the chancel after conservation works were finished. On the wall without polychromes, the second part of the ceiling with personifications of *Deadly Sins* was installed. Photo: the author

w drewnianych kościołach, a wszystkie spełniające postulat odwracalności w mniejszym lub większym stopniu ulegają zmianom fizycznym. Nauczona doświadczeniem, iż zmieniają się kolorystycznie również akwarele i gwasze, przenikają do nich bowiem niestrukturalne składniki starego, zawilgoconego drewna⁶⁵, zdecydowała się na odtworzenie w tej technice jedynie brakujących części czarnego rysunku dekoracji malarskiej. Scalenie ubytków oraz rekonstrukcje fragmentów malowidła wykonano artystycznymi farbami akrylowymi Winsor & Newton i Lefranc & Bourgeois, stosując retusz kreską. Farby te spełniają wymogi stawiane materiałom stosowanym we współczesnej konserwacji, są odporne na czynniki fizykochemiczne zachodzące we wnętrzach zabytkowych, mają trwałe barwy i są odwracalne. Na wstępie wypróbowano różne warianty retuszu poziomą kreską, aż do otrzymania optymalnego efektu (il. 24-27). Szczególną ostrożność zachowywano na styku odtwarzanej zaprawy z oryginalną warstwą malarską. Ubytki w partiach dekoracji malarskich retuszowano podobnie, jak czyni się to na obrazach tablicowych; umiejętnie i delikatnie scalano je poziomymi kreskami, tak aby z pewnej odległości uzyskać efekt spójnej całości. Następnie przystąpiono do częściowej rekonstrukcji warstwy malarskiej w obrębie niekompletnie zachowanych, powtarzalnych elementów dekoracji: fryzu, dywanów, festonów oraz malowideł architektoniczno-ornamentalnych. Odtworzono także dolne krawędzie szat postaci świętych Wojciecha i Stanisława znajdujących się na ścianie południowej prezbiterium oraz Mojżesza i Izajasza z tęczy (il. 29-35). Scalono retuszami niewielkie ubytki sceny *Naigrzawania* oraz przedstawień świętych Marcina i Rocha, które następnie częściowo zrekonstruowano, opierając się na odnalezionych grafikach. Rozwiązanie to stosowano tylko wtedy, gdy nie budziło wątpliwości formalno-treściowych.

Do scalenia retuszem ubytków pobiałą, znajdujących się między dekoracjami malarskimi, użyto studyjną, białą farbę akrylową Galeria Winsor & Newton, którą następnie lekko spatynowano w celu ujednolicenia kolorystycznego z zachowanym oryginałem. Na zakończenie pomalowano dolne fragmenty ścian południowej i północnej nawy, wysokości ok. 1 m, oraz w prezbiterium (ściana południowa) pas szerokości ok. 3,00 m, na których nie zachowała się pobiała (il. 39).

Użyto do tego celu odporną na zniszczenia, białą farbę akrylową firmy Beckers, którą spatynowano podobnie jak odtworzone tła dekoracji malarskich.

Po konserwacji kompozycja dekoracji malarskiej ścian nie uległa zmianie, ale zasadniczo zmieniła się jej kolorystyka. W wyniku przeprowadzonych żmudnych prac konserwatorskich w znacznym stopniu udało się usunąć z powierzchni ścian przyciemniający je olej lniany. Następnie przywrócono im spatynowany biały kolor w miejscach niepokrytych malowidłami, co wpłynęło na ogólne rozjaśnienie wnętrza. Mimo że w XVI wieku kolorystyka polichromii była jasna, barwy żywsze, a białe tła niepociemniałe, obecna estetyka wnętrza jest, w miarę możliwości, maksymalnie zbliżona do pierwotnych rozwiązań artystycznych twórców dekoracji malarskiej.

Niestety, mimo planowanych wcześniej innych metod stabilizacji budowli, dostawiono w prezbiterium cztery nowe lisice oraz dwie w narożnikach nawy północnej. Zostały zasłonięte duże fragmenty dekoracji ornamentalnej oraz część przedstawień *Św. Marcin dosiadający konia* i *Naigrzawanie*.

Konserwację polichromii ścian i zaskrzynień wykonał zespół artystów konserwatorów dzieł sztuki pod kierunkiem Marii Lubryczyńskiej, w składzie: Eliza Hugo-Bader, Katarzyna Lesiakowska, Karol Klata, Marcin Kozarzewski (w 1997 r.), Grażyna Rączkowska-Urbaniak, Wojciech Roman, Karina Sosnowska i Małgorzata Ujma. ■

Prof. dr hab. sztuki Maria Lubryczyńska, absolwentka dwóch wydziałów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie – Architektury Wnętrz i Konserwacji Dzieł Sztuki, od 1974 roku zatrudniona na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki tejże uczelni. W latach 1993-1999 kierowała Katedrą Konserwacji i Restauracji Malarstwa Sztalugowego i Rzeźby Drewnianej Polichromowanej. Od 2001 roku jest kierownikiem Pracowni Konserwacji Malarstwa Tablicowego i Rzeźby Drewnianej Polichromowanej. Autorka licznych publikacji z dziedziny konserwacji dzieł sztuki. Od 1983 roku rzeczoznawca Ministra Kultury w zakresie konserwacji malarstwa i rzeźby polichromowanej. Jej praktyka konserwatorska obejmuje szerokie spektrum, począwszy od takich obiektów, jak ryngrafy, portrety trumienne, poprzez obrazy sztalugowe i tablicowe, rzeźby polichromowane, polichromie ściennie, po kompleksową konserwację wnętrz zabytkowych. Do najważniejszych indywidualnych realizacji, oprócz polichromii omówionej w artykule, należą: konserwacja malowideł ściennych w bazylice Zwiastowania NMP w Czerwińsku nad Wisłą (1996-1997) oraz autorski program konserwatorski przeprowadzony we wnętrzach Pałacu w Wilanowie: w Sypialni Królowej, Antygabinie Królowej i Gabinie Zwierciadlanym (2005-2007).

Przypisy

- 1 I. Gieysztorowa, *Indeks osobowy do Lustracji województwa mazowieckiego 1565*, Warszawa 1971, s. 10.
- 2 Informacja powyższa została powtórzona na dwóch inskrypcjach znajdujących się w kościele: na ścianie południowej nad portalem i na zaskrzynieniu północnym. Początki parafii boguszyckiej i historia fundacji kościoła zostały opisane w: M. Lubryczyńska, *Problematyka ikonograficzna i konserwatorska drewnianego kościoła w Boguszykach koło Rawy Mazowieckiej*, „Ochrona Zabytków” 2006, nr 3, s. 30-33. Biogram Wojciecha Boguskiego i historię kościoła do końca lat 80. XVI w. opracował, na prośbę autorki, badacz dziejów średniowiecznego Mazowsza Kazimierz Pacuski z Instytutu Historii PAN. Cały tekst opracowania Kazimierza Pacuskiego znajduje się w dwóch maszynopisach: *Problematyka ikonograficzna i konserwatorska wnętrza kościoła drewnianego p.w. Św. Stanisława biskupa w Boguszykach koło Rawy Mazowieckiej*, Warszawa 2003, mpis przechowywany w bibliotece Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie, Wybrzeże Kościuszkowskie 37; *Boguszyce koło Rawy Mazowieckiej, kościół parafialny p.w. Św. Stanisława bp. Konserwacja i restauracja polichromii ścian nawy. Etap 1*, 2008, mpis w posiadaniu kancelarii parafii w Boguszykach i Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Łodzi Delegatura w Skierniewicach, Skierniewice, ul. Trzcńska 18.
- 3 *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564-1995*, oprac. L. Grzebień SJ, Kraków 1996, hasło *Boguszyce*, s. 53.
- 4 R. Brykowski, *Drewniana architektura kościelna w Małopolsce XV wieku*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1981, s. 34, 73, 98, 100, 127, 128, 142.
- 5 B. Wolff-Łozińska, *Malowidła stropów polskich I połowy XVI w.*, Warszawa 1971, s. 208.
- 6 Początkowo prace remontowe wykonywała firma mgr. Józefa Hronowskiego z Nowego Sącza, specjalizująca się w konserwacji zabytkowych drewnianych kościołów. W 2000 r. prace przejęła firma Stabilator, Spółka z o.o., która ma swoją siedzibę w Gdyni. Pracami remontowo-konserwatorskimi kościoła kierował mgr inż. Kazimierz Radziwiłłowicz. Wykonano ponownie ekspertyzę techniczną dotyczącą stanu zachowania konstrukcji kościoła i zmieniono zasady prowadzenia prac remontowo-budowlanych oraz ich zakres.
- 7 M. Lubryczyńska, *Problematyka ikonograficzna i konserwatorska drewnianego kościoła w Boguszykach...*, jw., s. 29-51; M. Lubryczyńska, *Drewniany kościół p.w. Św. Stanisława biskupa k. Rawy Mazowieckiej. Zakończenie prac konserwatorskich i restauratorskich przy polichromowanych stropach*, „Ochrona Zabytków” 2007, nr 1, s. 67-76.
- 8 M. Puciata, *Prace konserwatorskie w drewnianym kościele parafialnym w Boguszykach koło Rawy Mazowieckiej (II część)*, „Ochrona Zabytków” 1963, nr 1, s. 30-32. Patrz także: M. Puciata, *Boguszyce, kościół parafialny. Malowidła ścienne i ołtarze*. PP Pracownie Konserwacji Zabytków, Oddział w Warszawie, Warszawa 1977-78, s. 61-62, mpis przechowywany w Archiwum WUOZ w Skierniewicach.
- 9 Zły stan zachowania polichromii nie pozwalał na odczytanie wszystkich szczegółów dekoracji malarskiej ścian. W tej sytuacji bardzo pomocna była dokumentacja fotograficzna ukazująca znacznie lepszy stan malowideł przed 30-40 latami, wykonana na potrzeby opracowania naukowego: M. Puciata, *Boguszyce, kościół parafialny. Malowidła...*, jw.; fotografie wykonali: Krystyna Kowalska, Jerzy Szandomirski i Wojciech Wawrzonowski.
- 10 M. Puciata, *Boguszyce, kościół parafialny. Malowidła...*, jw., s. 21. Inskrypcję tę należałoby odczytać w całości, jak następuje: „Et tu Domine Quid vis ut me faciam Saule, Saule quid me persequeris” – „co chcesz Panie, abym uczynił, Szawle Szawle dlaczego mnie prześladujesz” (Dz. Ap. IX: 4,6). Inskrypcja pisana jest od dołu do góry i czytając ją od początku, czytamy w odwrotnej niż w Piśmie Świętym kolejności. Cytuję za Marią Puciata.
- 11 *The Illustrated Bartsch*, t. 17, Abaris Books, New York 1981, s. 292.
- 12 M. Puciata, *Boguszyce, kościół parafialny. Malowidła...*, jw., s. 50. Autorce tej jedynej monografii dekoracji kościoła boguszyckiego udało się odnaleźć tylko jedno przedstawienie zbliżone formalnie i stylistycznie do omawianych malowideł. Jest nim obraz malarza zwanego Meister der Wunder von Mariazell przedstawiający św. Krzysztofa. M. Puciata słusznie zauważyła, że oba przedstawienia mają jeden wspólny pierwowzór graficzny, którego, jak dotąd, nie udało się odnaleźć. Porównując malowidło z prezbiterium z dziełem malarza zwanego Meister der Wunder von Mariazell, należy jednak wyżej ocenić możliwości malarskie autora kompozycji boguszyckiej. Różne wersje przedstawień św. Krzysztofa były bardzo rozpowszechnione w sztuce niemieckiej i wielokrotnie ukazywane na XVI-wiecznych grafikach. Malowidło z Boguszyca wykazuje podobieństwo do dwóch drzeworytów Albrechta Dürera, grafiki Hansa Baldunga Griena, a także do rycin Hansa Springinklee do *Hortulus animae*, którego dwa wydania ukazały się w latach 1516 i 1518.
- 13 M. Puciata, *Boguszyce, kościół parafialny. Malowidła...*, jw., s. 23. Jest to werset z Ks. Powtórnego Prawa (Pwt. XXVIII, 66): „Et erit vita tus quasi pendes ante te timebis nocte et die non credes vitae tuae”. Co należy przetłumaczyć: „I będzie życie twe jakoby zawieszone przed Tobą. Będziesz się bał w nocy i we dnie i nie będziesz pewny życia Twego”. W napisie użyto czasu przeszłego – erat, a nie przyszłego jak w wersecie – erit.
- 14 Tamże. Tłumaczenie łacińskiego tekstu „I policzony jest między złoczyńców” (Iz. LIII, 12). W prorocztwie Izajasza znajduje się zdanie o podobnym brzmieniu, ale w malowidle zastosowano fragment wersetu z Ewangelii św. Łukasza, rozdziału XXII, werset 37.
- 15 *The Illustrated Bartsch*, t. II, Abaris Books, New York 1980, s. 259; grafika autorstwa Hansa Schäufeleina z: *Der teütsch Cicero*, Marcus Tullius Cicero, Augsburg 1535, wyd. Heinrich Stayner. Patrz: <http://www.worldcat.org/title/leaf-from-cicero-german-edition-of-1535>
- 16 *The Illustrated Bartsch*, t. 12, Abaris, New York 1981, 6 (324).
- 17 J. Gądomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460-1500*, t. II, Warszawa-Kraków 1988, il. 247. Malarz i jego klienci, godło cechowe i fragment tekstu ustawy cechu malarzy w Krakowie w tzw. *Kodeksie Baltazara Behema*, Kraków, Biblioteka Jagiellońska. Godło ma formę tarczy, na której umieszczono trzy mniejsze tarcze-palety (?). Patrz także: Z. Żygulski jun., *Dzieje polskiego rzemiosła artystycznego*, Warszawa 1987 (ilustracja bez numeru). Na ilustracji ukazano fragment *Rolki sztokholmskiej* (po 1605 r.), ze zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie. Widoczna jest na niej Milicja cechów krakowskich z chorągwiami malarzy, złot-

- ników i krawców. Na chorągwi cechu malarzy przedstawiono w okrągłym wieńcu, na czerwonym tle, tarcze-palety (?). Mają one nieregularny kształt, nieco zbliżony w formie do analogicznych elementów widocznych na godle cechu malarzy w kościele boguszyckim. Godło cechu malarzy znajduje się na stropach XVI-wiecznych drewnianych kościołów w Grębieniu i Krzydlinie.
- 18 Sprawa autorstwa malowideł pokrywających wnętrze kościoła została omówiona w artykule autorki. Patrz: M. Lubryczyńska, *Problematyka ikonograficzna i konserwatorska drewnianego kościoła w Boguszycach...*, jw., s. 29-51.
 - 19 Konserwację inskrypcji wykonali Maria Lubryczyńska i Marcin Kozarzewski. Przemalowania pokrywające inskrypcję zostały omówione w artykule autorki: *Problematyka ikonograficzna i konserwatorska drewnianego kościoła w Boguszycach...*, jw.
 - 20 M. Puciata, *Boguszyce, kościół parafialny. Malowidła...*, jw., s. 19, 114. Tekst łaciński przetłumaczył O. Leonard Tatała. W 2009 r. inskrypcję ponownie przetłumaczyli, poprawiając kilka niewłaściwie odczytanych liter: mgr filologii klasycznej Lech Bobiatyński (kustosze biblioteki Instytutu Filologii Klasycznej Uniwersytetu Warszawskiego) oraz mgr filologii klasycznej Konrad Kokoszkiewicz.
 - 21 W 2009 r. napis przetłumaczyli przytoczeni powyżej filolodzy klasyczni – Lech Bobiatyński i Konrad Kokoszkiewicz.
 - 22 *The Illustrated Bartsch*, t. 12, Abaris Books, New York 1981, s. 101.
 - 23 *The Illustrated Bartsch*, t. II, Abaris Books, New York 1980, s. 250.
 - 24 W 2009 r. napis przetłumaczyli Lech Bobiatyński i Konrad Kokoszkiewicz.
 - 25 M. Puciata, *Boguszyce, kościół parafialny. Malowidła...*, jw., dokumentacja fotograficzna, fot. 64.
 - 26 W 2009 r. napis przetłumaczyli Lech Bobiatyński i Konrad Kokoszkiewicz.
 - 27 Technika wykonania malowideł została szczegółowo omówiona w publikacji autorki *Problematyka ikonograficzna i konserwatorska drewnianego kościoła w Boguszycach...*, jw., s. 29-51. W niniejszym artykule przedstawiona jest jedynie skrótowo.
 - 28 M. Poksińska, *Wyniki analizy próbek z dekoracji malarskiej kościoła p.w. Św. Stanisława biskupa w Boguszycach*, Toruń 1997, mpis; także: M. Poksińska, *Badania materiałów i techniki wykonania polichromii w kościele p.w. Św. Stanisława biskupa w Boguszycach*, Toruń 2000, mpis – oba maszynopisy w: M. Lubryczyńska, *Problematyka ikonograficzna i konserwatorska wnętrza kościoła drewnianego, p.w. Św. Stanisława biskupa w Boguszycach koło Rawy Mazowieckiej*, jw. W obydwu opracowaniach określono zaprawę jako kredowo-klejową, mimo spryskania wodnym roztworem kazeiny stropu i fragmentów malowideł nienasączonych olejem lnianym, podczas prac konserwatorskich prowadzonych w kościele w latach 50. ubiegłego wieku.
 - 29 M. Poksińska, *Badania materiałów...*, jw. Dopiero odkrycie w 2000 r. fragmentów nigdy nie konserwowanej polichromii, ukrytej od czasu powstania dekoracji malarskiej stropu prezbiterium pod szerokimi drewnianymi listwami, pozwoliło na zidentyfikowanie spoiwa warstwy malarskiej.
 - 30 M. Puciata, *Boguszyce, kościół parafialny. Malowidła...*, jw., s. 47-48. Autorka niniejszego opracowania w latach 1996-1997 kierowała zespołem konserwatorów wykonujących konserwację malowideł z apsydy bazyliki w Czerwińsku i również zwróciła uwagę na uderzające podobieństwo omawianych detali dekoracji malarskich.
 - 31 M. Urbanowski, *Boguszyce, woj. skierniewickie, kościół parafialny p.w. Św. Stanisława bpa. Opracowanie naukowo-historyczne wykonane na zlecenie Konserwatora Wojewódzkiego. Cz. I. Dokumentacja naukowo-historyczna. Warszawa 1978, mpis przechowywany w Archiwum WUOZ w Skierniewicach, s. 25-26. W opracowaniu autor cytuje treść notatek z: Archiwum Archidiecezjalnego w Warszawie, sygn. AD, 989, Wizytacja Archidiaconatu Łowickiego (...) dokonana w latach 1761, 32 i 3 (rok 1763) i Archiwum Diecezjalnego we Włocławku, sygn. AAG, Wiz. 38, s. 15, wizytacja parafii boguszyckiej z lat 1759-1760.*
 - 32 Tamże, s. 25 (Archiwum Diecezjalne we Włocławku).
 - 33 Tamże, s. 25-26 (Archiwum Archidiecezjalne w Warszawie, s. 257-259, 261).
 - 34 Z segmentu tego pochodziły prawdopodobnie fragmenty stropu z personifikacjami *Grzechów głównych*, umieszczone wtórnie w pułapie nawy północnej. Autorka niniejszego opracowania pisała o tym w: *Problematyka ikonograficzna i konserwatorska drewnianego kościoła w Boguszycach...*, jw.
 - 35 M. Lubryczyńska, M. Kozarzewski, *Boguszyce koło Rawy Mazowieckiej. Kościół p.w. Św. Stanisława bpa. Dokumentacja konserwatorska fragmentu polichromii znajdującego się na ścianie południowej (napis fundacyjny)*, Warszawa, listopad 1997, mpis w posiadaniu WUOZ w Skierniewicach. W 1997 r. autorka niniejszego opracowania wraz z art. konserwatorem Marcinem Kozarzewskim wykonała konserwację inskrypcji fundacyjnej znajdującej się nad wejściem do kruchty południowej.
 - 36 J. Przeworska, M. Walicki, *Strop z XVI w. kościoła w Boguszycach*, [w:] *Studia do dziejów sztuki w Polsce*, t. I, [bmw] 1929, s. 105-106. Dane zaczerpnięte z nieistniejącego obecnie dokumentu *Opis historyczny kościoła parafialnego w Boguszycach, uczyniony w roku 1825*.
 - 37 M. Kornecki, *Kościół drewniany w Małopolsce*, Kraków 1999, s. 99-165.
 - 38 M. Urbanowski, jw., s. 9. Autor opracowania miał możliwość wglądu do kroniki kościelnej.
 - 39 Demontaż mebli przymocowanych do ścian prezbiterium pozwolił na weryfikację liczby nawarstwień pokrywających ściany prezbiterium. Przed konserwacją sądzono, że w 1870 r. pomalowano ściany farbą olejną w kolorze brązowym, której nieusunięte fragmenty były widoczne w trudno dostępnych miejscach.
 - 40 M. Urbanowski, jw. Autor uważa, że lisice założono przypuszczalnie pod koniec XIX wieku. Nie zachowały się jednak żadne dokumenty potwierdzające ten fakt.
 - 41 M. Walicki, *Drewniany kościół – muzeum*, „Ochrona Zabytków Sztuki”, II, 1930-1931, s. 373, 376. W niezachowanym obecnie dokumencie dotyczącym lustracji z 1850 r. wspomina się o 6 ołtarzach szafistych znajdujących się w kościele, co może wskazywać, iż tryptyki rozebrano później.
 - 42 Ściąg jest widoczny na archiwalnych fotografiach wykonanych w 1916 r., znajdujących się w zbiorach Instytutu Sztuki PAN.
 - 43 *Zabytki architektury i budownictwa w Polsce. Województwo skierniewickie*, t. 38, Warszawa 1996, s. 157.
 - 44 Na archiwalnej fotografii ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN, wykonanej przez St. Zaborowskiego w 1916 r., nr inw. negatywu 5039, widoczne jest wnętrze nawy bez wyciętych okien, natomiast na fotografii nieznanego autora z 1919 r., nr inw. neg. 7621, już są one wycięte. Na obu zdjęciach wnętrze kościoła jest pobielone.
 - 45 Patronowa dekoracja malarska pokrywająca całość ścian świątyni powstała przypuszczalnie w latach 1929-1930.

- W przytaczanej wyżej publikacji Janiny Przeworskiej i Michała Walickiego na stronie 111 zamieszczono fotografię, na której wyraźnie widać, że w czasie opracowywania artykułu w 1929 r. ściany kościoła nie były pokryte polichromią.
- 46 J. Prosnakowa, M. Puciata, *Prace konserwatorskie w drewnianym kościele parafialnym w Boguszycach koło Rawy Mazowieckiej*, „Ochrona Zabytków” 1961, nr 3-4, s. 65-66.
 - 47 J. Ciabach, *Stan zachowania żywic użytych do utrwalania malowidła*, [w:] *Gotyckie malowidła ściennie w kościele Św. Jakuba w Toruniu*, Toruń 2001, s. 100-103.
 - 48 K. Krajewski, *Ekspertyza dendrologiczna, mykologiczna i konstrukcyjna kościoła parafialnego w Boguszycach*, Warszawa 1997, s. 10-13, mpis w Archiwum WUOZ w Skierniewicach.
 - 49 O. Czerner, *Wartość autentyzmu w zabytkach*, „Ochrona Zabytków” 1974, nr 3, s. 180-181.
 - 50 M. Ostaszewska, *Aranżacja – rekonstrukcja – ekspozycja. Próba uściślenia pojęć*, „Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie”, t. X, cz. 2. *Drogi współczesnej konserwacji*, Kraków 2000, s. 28.
 - 51 Tamże, s. 33.
 - 52 G. Korpala, *Artystyczny aspekt procesu konserwacji*, [w:] *Współczesne problemy teorii konserwatorskiej w Polsce*, Warszawa-Lublin 2008, s. 47.
 - 53 Tamże, s. 48.
 - 54 W. Zalewski, *Współczesne problemy rozwiązań estetycznych stosowanych w konserwacji malowideł ściennych w świetle założeń przyjętych przez Cezare Brandiego*, [w:] *Sztuka konserwacji i restauracji. Cesare Brandi (1906–1988), jego myśl i debata o dziedzictwie*. Materiały z konferencji, Warszawa 2007, s. 56.
 - 55 W. Zalewski, *Problemy estetyczne konserwacji malarstwa ściennego u progu XXI wieku*, „Ochrona Zabytków” 1991, nr 3, s. 153.
 - 56 J. Kubiak, *Konserwować czy restaurować*, „Ochrona Zabytków” 1983, nr 1-2, s. 18.
 - 57 W. Kurpiak, *Co w istocie konserwujemy*, [w:] *Sztuka konserwacji i restauracji. Cesare Brandi (1906–1988), jego myśl i debata o dziedzictwie*. Materiały z konferencji, Warszawa 2007, s. 29.
 - 58 M. Lubryczyńska, *Współczesne metody konserwacji ikon w Polsce w odniesieniu do rozwiązań stosowanych we wschodniej Europie*, „Zeszyty Muzeum Warmii i Mazur”, t. 6, Olsztyn 2010, s. 99-115.
 - 59 B. Szmygin, *Doktryny i zasady konserwatorskie a współczesne metody ich realizacji*, „Ochrona Zabytków” 1996, nr 4, s. 347-350.
 - 60 A. Diakowska-Czarnota, M. Kozarzewski, *Teoria i praktyka rekonstrukcji na przykładzie malowideł ściennych w kaplicy św. Jakuba w kościele Mariackim w Gdańsku*, „Ochrona Zabytków” 1988, nr 2, s. 114.
 - 61 G. Korpala, jw., s. 49.
 - 62 A. Diakowska-Czarnota, M. Kozarzewski, jw., s. 114.
 - 63 B. Slánský, *Technika malarstwa*, t. II, Warszawa 1965, s. 47-49, tabl. I.
 - 64 Fotografie IR w zakresie 1200 nm, aparaturą Ifra Red System, Bresciani, wykonał Roman Stasiuk.
 - 65 Zjawisko występowania żółtych plam zaobserwowano na inskrypcji fundacyjnej z nawy południowej, na której w 1997 r. odtworzono w technice akwareli i gwaszu białe tło wokół liter. W 2009 r. podczas konserwacji polichromii na ścianach nawy powtórnie pokryto tło wokół liter retuszem, stosując tym razem farby akrylowe Winsor & Newton.

Bibliografia

- Brykowski R., *Drewniana architektura kościelna w Małopolsce XV wieku*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1981.
- Ciabach J., *Stan zachowania żywic użytych do utrwalania malowidła*, [w:] Woźniak M. (red.), *Gotyckie malowidła ściennie w kościele Św. Jakuba w Toruniu*, Toruń 2001.
- Czerner O., *Wartość autentyzmu w zabytkach*, „Ochrona Zabytków” 1974, nr 3.
- Diakowska-Czarnota A., Kozarzewski M., *Teoria i praktyka rekonstrukcji na przykładzie malowideł ściennych w kaplicy św. Jakuba w kościele Mariackim w Gdańsku*, „Ochrona Zabytków” 1988, nr 2.
- Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564-1995*, Kraków 1996, hasło *Boguszyce*.
- Gadomski J., *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460-1500*, tom II, Warszawa-Kraków 1988, il. 247.
- Gieysztorowa I., *Indeks osobowy do Lustracji województwa mazowieckiego 1565*, Warszawa 1971.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce II, woj. łódzkie*, Warszawa 1954.
- Kornecki M., *Kościół drewniany w Małopolsce*, Kraków 1999.
- Korpala G., *Artystyczny aspekt procesu konserwacji*, [w:] Szmygin B. (red.), *Współczesne problemy teorii konserwatorskiej w Polsce*, Warszawa-Lublin 2008.
- Krajewski K., *Ekspertyza dendrologiczna, mykologiczna i konstrukcyjna kościoła parafialnego w Boguszycach*, Warszawa 1997, s. 10-13, mpis w Archiwum WUOZ w Skierniewicach.
- Kubiak J., *Konserwować czy restaurować*, „Ochrona Zabytków” 1983, nr 1-2.
- Kurpiak W., *Co w istocie konserwujemy*, [w:] Szmelter I., Jadzińska M. (red.), *Sztuka konserwacji i restauracji. Cesare Brandi (1906–1988), jego myśl i debata o dziedzictwie*. Materiały z konferencji, Warszawa 2007.
- Lubryczyńska M., *Boguszyce koło Rawy Mazowieckiej. Kościół parafialny p.w. Św. Stanisława bpa. Konserwacja i restauracja polichromii ścian nawy, Etap I*, Warszawa 2008, mpis w Archiwum WUOZ w Skierniewicach.
- Lubryczyńska M., *Boguszyce koło Rawy Mazowieckiej. Kościół parafialny p.w. Św. Stanisława bpa. Konserwacja i restauracja polichromii ścian nawy, Etap II*, Warszawa 2009, mpis w Archiwum WUOZ w Skierniewicach.
- Lubryczyńska M., *Boguszyce koło Rawy Mazowieckiej, kościół parafialny p.w. św. Stanisława biskupa. Konserwacja i restauracja*

- polichromii ścian prezbiterium, Warszawa 2007, mpis w Archiwum WUOZ w Skierniewicach.
- Lubryczyńska M., *Drewniany kościół pw. Św. Stanisława biskupa k. Rawy Mazowieckiej. Zakończenie prac konserwatorskich i restauratorskich przy polichromowanych stropach*, „Ochrona Zabytków” 2007, nr 1.
- Lubryczyńska M., *Problematyka ikonograficzna i konserwatorska drewnianego kościoła w Boguszycach koło Rawy Mazowieckiej*, „Ochrona Zabytków” 2006, nr 3.
- Lubryczyńska M., *Współczesne metody konserwacji ikon w Polsce w odniesieniu do rozwiązań stosowanych we wschodniej Europie*, „Zeszyty Muzeum Warmii i Mazur”, t. 6, Olsztyn 2010.
- Lubryczyńska M., Kozarzewski M., *Boguszyce koło Rawy Mazowieckiej. Kościół p.w. Św. Stanisława bpa. Dokumentacja konserwatorska fragmentu polichromii znajdującego się na ścianie południowej (napis fundacyjny)*, Warszawa 1997, mpis w Archiwum WUOZ w Skierniewicach.
- Ostaszewska M., *Aranżacja – rekonstrukcja – ekspozycja. Próba uściślenia pojęć*, „Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie”, t. X, cz. 2. Drogi współczesnej konserwacji, Kraków 2000.
- Poksińska M., *Badania materiałów i techniki wykonania polichromii w kościele p.w. Św. Stanisława biskupa w Boguszycach*, Toruń 2000, mpis, [w:] Lubryczyńska M., *Problematyka ikonograficzna i konserwatorska wnętrza kościoła drewnianego p.w. Św. Stanisława biskupa w Boguszycach koło Rawy Mazowieckiej*, Warszawa 2003, mpis przechowywany w bibliotece Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie, Wybrzeże Kościuszkowskie 37.
- Poksińska M., *Wyniki analizy próbek z dekoracji malarskiej kościoła p.w. Św. Stanisława biskupa w Boguszycach*, Toruń 1997, mpis, [w:] Lubryczyńska M., Kozarzewski M., *Boguszyce k/ Rawy Mazowieckiej. Kościół parafialny p.w. Św. Stanisława. Ekspertyza konserwatorska i technologiczna renesansowej polichromii*, Warszawa 1997, mpis w Archiwum WUOZ w Skierniewicach.
- Prosnakowa J., Puciata M., *Prace konserwatorskie w drewnianym kościele parafialnym w Boguszycach koło Rawy Mazowieckiej*, „Ochrona Zabytków” 1961, nr 3-4.
- Przeworska J., Walicki M., *Strop z XVI w. kościoła w Boguszycach*, [w:] *Studia do dziejów sztuki w Polsce*, t. I, [bmw] 1929.
- Puciata M., *Prace konserwatorskie w drewnianym kościele parafialnym w Boguszycach koło Rawy Mazowieckiej* (II część), „Ochrona Zabytków” 1963, nr 1.
- Puciata M. (opracowanie), Konarska K., Szandomirski J. i in. (fotografie), *Boguszyce, woj. skierniewickie, kościół parafialny p.w. Św. Stanisława bpa. Malowidła ścienne, ołtarze*. Cz. II, PP PKZ, Warszawa 1978, mpis w Archiwum WUOZ w Skierniewicach.
- Sląnski B., *Technika malarstwa*, t. II, Warszawa 1965, s. 47-49, tabl. I.
- Szmygin B., *Doktryny i zasady konserwatorskie a współczesne metody ich realizacji*, „Ochrona Zabytków” 1996, nr 4.
- The Illustrated Bartsch*, t. II, Abaris Books, New York 1980.
- The Illustrated Bartsch*, t. 17, Abaris Books, New York 1981.
- The Illustrated Bartsch*, t. 12, Abaris, New York 1981.
- Urbanowski M. (opracowanie), Konarska K. (fotografie), *Boguszyce, woj. skierniewickie, kościół parafialny p.w. Św. Stanisława bpa. Opracowanie naukowo-historyczne wykonane na zlecenie Konserwatora Wojewódzkiego*. Cz. I. Dokumentacja naukowo-historyczna, Warszawa 1978, mpis w Archiwum WUOZ w Skierniewicach.
- Walicki M., *Drewniany kościół muzeum*, „Ochrona Zabytków Sztuki”, II, Warszawa 1930-1931.
- Wolff-Łozińska B., *Malowidła stropów polskich I połowy XVI wieku*, Warszawa 1971.
- Zabytki architektury i budownictwa w Polsce. Województwo skierniewickie*, t. 38, ODZ, Warszawa 1996.
- Zalewski W., *Problemy estetyczne konserwacji malarstwa ściennego u progu XXI wieku*, „Ochrona Zabytków” 1991, nr 3.
- Zalewski W., *Współczesne problemy rozwiązań estetycznych stosowanych w konserwacji malowideł ściennych w świetle założeń przyjętych przez Cezare Brandiego*, [w:] Szmelter I., Jadzińska M. (red.), *Sztuka konserwacji i restauracji. Cesare Brandi (1906 – 1988), jego myśl i debata o dziedzictwie*. Materiały z konferencji, Warszawa 2007.
- Żygulski Z. jun., *Dzieje polskiego rzemiosła artystycznego*, Warszawa 1987 (ilustracja bez numeru).

Summary

Conservation and restoration of Renaissance wall paintings of the wooden St. Stanislaus Bishop Church in Boguszyce near Rawa Mazowiecka

The wooden church in Boguszyce near Rawa Mazowiecka, as it looks today, was founded by Wojciech Boguski in 1558. A well preserved inscription placed on the north-facing incase-

ment [translator's note: Polish: zaskrzynienie – characteristic lowered ceiling in the parts being extension of chancel] indicates that the church was erected and painted in 1558 only. Painting decoration on the walls and ceilings, painted in the technique of egg tempera on a chalk and glue zinc white, is an imitation of the interior of a brick church decorated with rich architectural details, monumental wall paintings and vast surfaces covered with inscriptions. During conservation works

undertaken in 1950s, the majority of oil paint layers which presumably came from the end of the 19th century and pattern decoration of approx. 1930 were removed. Large wall surfaces and polychromy defects were covered with graphic retouches (horizontal lines) bound by polyvinyl acetate. The aim of the intervention was to bind the polychromy and wood whose rings became a competitor for a poorly preserved paint layer. However, the walls were still covered with a layer of half-transparent, polymerized linen oil which made the paintings and zinc white dark. For 40 years since the conservation works were performed, the process of darkening and fading of paint layer progressed. The wall polychromy became almost transparent, and the remaining fragments of the zinc white were invisible.

The conservation works discussed in this article started in 1997. The following activities were performed then: expert analysis of church construction, specialist examination of the painting technique as regards the polychromy as well as mycological and dendrochronological examinations of wood; in addition, a preliminary schedule of works was developed. The conservation works involved the entire construction being in

an alarming condition and painting decorations covering the ceiling and walls. In the years 1998-1999, there were several conservation inspections led by Marian Kornecki, PhD. At that time, general conservation assumptions, including the most important decision about walls, were made. It was unanimously stated that conservation works regarding the paintings shall aim at the removal of linen oil. It was also decided that the most advantageous solution for the arrangement of the church interior was to restore original white colour of the walls at the places without polychromy. The decisions were the starting points for further restoration activities consisting in precise binding of paint layer defects with graphic retouches – horizontal lines and reconstruction of small polychromy elements. The renovation of the church was finished in 2006, while conservation works in the interior in 2009. During the works, the author of the article led a team of conservators and performed some conservation works. She also established the history of the building and chronology of changes in the decoration of the interior of the church and the history of works performed in the church as well as developed an original conservation programme.