

Jakub Lewicki
Michał Wardzyński
Małgorzata Korpała

***Katalog malarstwa średniowiecznego i nowożytnego
na Mazowszu***

wyd. Mazowiecki Wojewódzki Konserwator Zabytków

Raport końcowy z realizacji projektu badawczego NPRH nr 11H 13 0065 82.

***„Inwentaryzacja malarstwa ściennego średniowiecznego i nowożytnego
na Mazowszu”***

Wersja pełna – tekst + ilustracje (w zał.)

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie,
Wydział Nauk Historycznych i Społecznych, ul. Dewajtis 5, 01-815 Warszawa

Recenzenci wydawniczy:
prof. dr hab. Jerzy Mizołek
prof. UW dr hab. Hubert Kowalski Kowalski
prof. IS PAN dr hab. Zbigniew Michalczyk

Warszawa (w druku)

Spis treści

I. Zarys dziejów malarstwa monumentalnego na Mazowszu w epoce nowożytnej	5
I. Lista miejscowości objętym katalogiem malarstwa średniowiecznego i nowożytnego na terenie obecnego woj. mazowieckiego:	14
II. Delegatura Siedlce – tereny południowo-wschodniego Mazowsza.....	19
Wprowadzenie	19
GOŻLIN-PORZECZE MARIAŃSKIE, kościół parafialny pw. Matki Bożej Bolesnej.....	26
NOWA SUCHA, dwór Cieszkowskich	30
OTWOCK WIELKI, pałac - willa podmiejska Bielińskich	32
PAPROTNIA, kościół parafialny pw. św. Bartłomieja	36
WĘGRÓW, kościół parafialny pw. Wniebowzięcia NMP	37
WĘGRÓW, kościół franciszkanów-reformatów	42
OBIEKTY NIEZACHOWANE:	52
III. Delegatura Radom – tereny południowego Mazowsza	53
Wprowadzenie	53
BELSK DUŻY	80
CHLEWISKA.....	83
GRÓDEK	85
IŁŻA	87
ŁĘCZESZYCE.....	90
MAŁA WIEŚ.....	94
MICHAŁOWICE.....	98
ODECHÓW	101
PIECZYSKA.....	103
RADOM, Stare Miasto	105
RADOM, kościół klasztorny pw. św. Katarzyny Aleksandryjskiej.....	108
RUSINÓW.....	110
RUSINÓW.....	112
SIECIECHÓW-OPACTWO.....	114
SMOGORZÓW.....	120
SOLEC NAD WISŁĄ	125
SZYDŁOWIEC, kościół parafialny pw. Św. Zygmunta	127
SZYDŁOWIEC, zamek	134
WARKA	139
WIENIAWA.....	141
WOLANÓW	143

WRZOS.....	146
WYSOKIE KOŁO.....	148
ZWOLEŃ.....	151
NIEZACHOWANE:	154
IV. Delegatura Ostrołęka – tereny północno-wschodniego Mazowsza	155
Wprowadzenie	155
BROK.....	164
KRASNE.....	167
OSTROŁĘKA.....	173
PUŁTUSK	178
Wprowadzenie	178
PUŁTUSK, kościół filialny pw. Najśw. Marii Panny (ob. Archiwum Państwowe)	184
PUŁTUSK, kościół franciszkanów-reformatów	186
PUŁTUSK, zamek biskupów płockich (ob. Dom Polonii).....	188
PUŁTUSK, kościół kolegiacki pw. Zwiastowania NMP	191
RYBIENKO STARE	201
OBIEKTY NIEZACHOWANE:.....	206
V. Delegatura Ciechanów – tereny północnego Mazowsza	207
Wprowadzenie	207
CIEKSYN	218
GAŚSIOROWO.....	219
GAŚSIOROWO.....	220
LUBERADZ, pałac Józefa Dembowskiego	221
MALUŻYN.....	228
RADZYMIN	229
SARBIEWO	231
STRZEGOCIN	234
WYSZOGRÓD	238
ZAKROCZYM	240
CZERWIŃSK NAD WISŁĄ, kościół konwentualny pw. Zwiastowania NMP	242
CZERWIŃSK NAD WISŁĄ, opactwo kanoników regularnych (ob. klasztor salezjanów).....	252
Obiekty niezachowane:	255
VI. Delegatura Płock – tereny zachodniego Mazowsza	256
BROCHÓW	256
KURDWANÓW.....	258
PŁOCK	260

SIERPC.....	262
VII. Powiaty podwarszawskie	264
GRODZISK MAZOWIECKI-JORDANOWICE.....	264
JABŁONNA, PAŁAC	271
KOBYŁKA	285
PIASECZNO.....	297
SKUŁY.....	299
Obiekty niezachowane:	302
VIII. Miejscowości należące do historycznego Mazowsza, dawna Delegatura Skierniewice	304
ARKADIA, pawilon Świątynia Diany, Panteon	304
BOGUSZYCE	314
CZERNIEWICE.....	318
DOMANIEWICE.....	322
JEŻÓW.....	324
KRZEMIENICA	325
ŁOWICZ, kolegiata prymasowska (ob. katedra)	326
ŁOWICZ, seminarium duchowne zgromadzenia misjonarzy św. Wincentego à Paulo (ob. Muzeum w Łowiczu).....	337
ŁOWICZ, kościół pijarów pw. Matki Bożej Łaskawej i św. Wojciecha.....	340
NIEBORÓW, pałac Radziwiłłów	346
SKIERNIEWICE.....	355
OBIEKTY NIEZACHOWANE:.....	357
IX. Miejscowości należące do historycznego Mazowsza: Delegatura Łomża.....	358
NIEDŹWIADNA.....	358
WAŚSOSZ.....	360
ZAMBRÓW	362
X. Bibliografia dziejów malarstwa monumentalnego na Mazowszu w epoce nowożytnej	365
Indeks topograficzny	369
Słowa klucze:	372
Streszczenie	372

I. Zarys dziejów malarstwa monumentalnego na Mazowszu w epoce nowożytnej

Pierwszym z hierarchów kościelnych na Mazowszu, którego fundacje artystyczne miały charakter nowożytny, był Erazm Ciołek, biskup płocki (1504-22), wybitny bibliofil i mecenas o wysublimowanym smaku artystycznym¹. W 1519 r. zawarł umowę z malarzem krakowskim Joachimem Libnauem z Drossen (zm. 1526) na udekorowanie nowego stropu jej prezbiterium dekoracją malarską *italico more* ze złożonymi kasetonami (zniszczony w 1530 r. w pożarze)². W latach 1524-1538 opat komendatoryjny czerwńskiego konwentu kanoników regularnych laterańskich Jakub Kula przeprowadził kompleksową przebudowę świątyni i klasztoru³. W absydie prezbiterium wykonano figuralną i ornamentálną polichromię (z tondami *al'antica* oraz cyklem ujętych w półfigurze apostołów, łączonym dotąd z nadwornym malarzem Hansem Dürerem z Norymbergii, notowanym w latach 1529-1535 na Wawelu)⁴. Stosunkowo najmniej znana pozostaje natomiast dekoracja wnętrza centralnego w planie pułtuskiego kościoła św. Krzyża (1531-1539). Za czasów biskupa Andrzeja Krzyckiego, późniejszego prymasa Rzeczypospolitej, powstała tam zachowana fragmentarycznie gotycko-renesansowa polichromia z pasem ujętych kandelabrowymi kolumnienkami arkad z figurami ewangelistów i świętych (uzupełniona następnie ok. 1570 r. o motywy architektoniczno-ornamentalne przez malarza pułtuskiego Jana Pieniążka Wolskiego)⁵.

Ograniczony na Mazowszu dostęp do materiałów kamieniarskich wymusił imitację detali kamiennych bądź w cegle (na elewacjach) i zaprawie gipsowej (we wnętrzach), bądź w technice malarstwa monumentalnego, którego pierwszym potwierdzonym źródłowo projektantem był sprowadzony w 1532 r. do Płocka Giovanni Battista Venetus, zmarły tamże w 1567 r.⁶

¹ K. Askanas, *Sztuka Płocka*, wyd. 3 popr. i rozsz., Warszawa 1991, s. 124-126; B. Miodońska, *Małopolskie malarstwo książkowe*, Warszawa 1993, zwłaszcza s. 152-174, il. 232-256, 261, 271-284. Tamże szczegółowy wykaz literatury.

² K. Askanas, *Sztuka Płocka...*, s. 111-112; M. Łodyńska-Kosińska, *Libnaw Joachim*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy* (dalej: SAP), t. V, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 90-91.

³ H. Folwarski, *Poczet opatów klasztoru kanoników regularnych w Czerwińsku*, „Nasza Przeszłość” VI, 1957, s. 21-22; R. Kunkel, *Architektura gotycka na Mazowszu*, Warszawa 2006, s. 211-212; M. Stawski, *Opactwo czerwńskie w średniowieczu : opactwo kanoników regularnych w Czerwińsku w średniowieczu*, Warszawa 2007, s. 31-32.

⁴ M. Mende, *Dürer Hans*, [w:] *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 30, Leipzig – München 2001, s. 308-310. W haśle tym brak informacji o pracach w Czerwińsku.

⁵ A.K.F. Wołosz, *Malowidła ściennie w kościele św. Krzyża w Pułtusk. Przyczynek do dziejów malarstwa na Mazowszu w XVI wieku*, Ciechanów 1993, s. 22; KZSP, t. X, z. 20, s. 73, fig. 131-132, 134.

⁶ A.J. Miłobędzki, *Pułtuski „system architektoniczny”*, [w:] *Nobile claret opus. Studia z dziejów sztuki dedykowane Mieczysławowi Zlatowi*, red. L. Kalinowski, S. Mossakowski i Z. Ostrowska-Kęłbowska, Wrocław 1998, s. 241-242.

Najwcześniejsze przykłady monumentalnego malarstwa iluzjonistycznego w katedrze w Płocku oraz w Czerwińsku i Pułtusk dowodzą, iż w tym okresie na Mazowszu taka technika spełniała rolę surogatu marmurowych, kamiennych lub snycerskich detali wielkiej i małej architektury. Z jednej strony wpływ na to miał ograniczony dostęp do materiałów kamieniarskich, z drugiej – długa średniowieczna tradycja tego typu dekoracji na terenie całego Niżu Polskiego. Rolę dekoracji takiego rodzaju doceniono już w Krakowie, gdzie po raz pierwszy iluzjonistyczna malatura ozdobiła kaplicę grobową biskupa Piotra Tomickiego (1532-1533)⁷, a sprowadzony na Wawel z Norymbergii Hans Dürer wykonał ozdoby „krańców” reprezentacyjnych sal *piano nobile* i rozbudowane dekoracje najwyższego piętra krużganków dziedzińca⁸. Najlepszą analogią dla Mazowsza jest dekoracja kościoła par. w Szydłowcu (ok. 1525), gdzie detal pędzla Stanisława Samostrzelnika i Piotra z Królewca zdecydował o estetycznym wyrazie całego wnętrza⁹.

Opublikowany przez Kunkla projekt Henryka Marconiego z 1850 r. polichromii północnej ściany i absydy jej prezbiterium¹⁰ wskazuje, iż de Gianotis zaprojektował od początku to wnętrze jako przestrzeń malarską, z imitacją antycznej bazylikowej kratownicy kasetonów na sklepieniach i mających architektoniczną oprawę wielkoformatowych dekoracji figuralno-ornamentalnych na ścianach¹¹. Venetus przejął identyczne rozwiązanie dekoracji wnętrz we własnej twórczości. Wykonanie odkrytych lub zrekonstruowanych w ostatnich latach polichromii w Pułtusk, Broku i Brochowie Venetus powierzył po 1551 r. malarzowi Wojciechowi z Warszawy (w kolegiacie kosztem 216 złp, przy współudziale Stanisława z Łomży i Stanisława z Liwu)¹². Wspomniane rekonstrukcje objęły wyłącznie strefę sklepień, natomiast na ścianach polichromie zachowały się w Pułtusk na filarach nawy (odkryte w 1984 r., zgodne z zapisem kontraktu z 1551 r. wizerunki apostołów i zacheuszki)¹³ oraz w kaplicy grobowej biskupa Noskowskiego¹⁴.

Mauzoleum to różni się od pozostałych partii malatur w nawie kolegiaty oraz w Broku i Brochowie. Wnętrze cechuje przemyślana kompozycja, dzieląca je na trzy strefy: dolną, architektoniczną, o regularnych podziałach wszystkich ścian, z dwiema parami ustawionych jedno nad drugimi konchowych wnęk flankujących arkady, środkową – ze ścianami tarczowymi, pendentywami i tamburem, i górną – zdominowaną przez wyobrażenia figuralne w bogatej oprawie ornamentalnej. Zastosowana konstrukcja architektoniczna – lombardzka w

⁷ J.Z. Łoziński, *Grobowe kaplice kopułowe w Polsce 1520-1620*, Warszawa 1973, s. 45, 47, il. 8.

⁸ M. Mende, *Dürer Hans...*, s. 308-309.

⁹ M. Łodyńska-Kosińska, *Piotr (Peter) malarz*, [w:] SAP, t. VIII, s. 203.

¹⁰ R. Kunkel, *Jan Baptysta Wenecjanin...*, s. 33, il. 3.

¹¹ A.J. Miłobędzki, *Prowincja i wielki świat: kościoły mazowieckie XVI w.*, [w:] *Bazylika pułtуска. 550 lat świątyni i Kapituły Pułtuskiej*, red. W. Kosek, A.K.F. Wołosz, Pułtusk [2001], s. 172.

¹² A.K.F. Wołosz, *Dzieje budowlane i architektura pułtuskiej kolegiaty*, [w:] tamże, s. 26-29, il. nlb.; S. Stawicki, *Renesansowa dekoracja malarska na sklepieniu Kolegiaty Pułtuskiej*, [w:] tamże, s. 75-84, il. nlb.; A. Sagało, *Renesansowa dekoracja malarska na sklepieniu kościoła w Broku*, „Mazowsze” 13 (1/2000), s. 85-87, il. 1-2.

¹³ A.K.F. Wołosz, *Gotyki i renesans w architekturze pułtuskiej kolegiaty*, „Pułtusk. Studia i materiały...”, t. IV, Pułtusk 2000, s. 46, przypis 57. Tamże wykaz literatury.

¹⁴ Ślady malarskich zdobień odkryto również na ścianach kościołów parafialnych w Broku i Brochowie.

genezie, wsparta na pendentywach kopuła z tamburem i czaszą typu parasolowego¹⁵ – umożliwiała stworzenie wielkoformatowych scen na ścianach tarczowych. W pendentywach program ten uzupełniły cztery herby związane z fundatorem, ujęte nowatorskimi kartuszami wykrojowymi o serliańskiej genezie. Tambur i czaszę zredagowano podobnie, umieszczając między iluzjonistycznymi obramieniami okien i listwami bardzo zbliżone floratury¹⁶. Z powodu silnego wpływu wzornictwa odpowiednio lombardzkiego i południowoniemieckiego, nastąpiło tutaj stopniowe odejście od tradycji „klasycznego” renesansu florenckiego¹⁷.

Dekoracje kościołów „grupy pułtuskiej” odbiły się na XVI-wiecznym Mazowszu prawdopodobnie szerokim echem, jednak znikoma liczba zabytków z tego okresu ogranicza badania ich recepcji do jednego, za to wyjątkowego w skali całego regionu i kraju – zespołu polichromii wnętrza drewnianego kościoła par. w Boguszycach. Ufundował go w latach 1550-1558 Wojciech Bogusławski, podskarbi dóbr mazowieckich królowej Bony, natomiast jej program opracował proboszcz ks. Wojciech Wendrogowski¹⁸. Malatura powstała w 1558 r. i jest wiązana z trzema różnymi autorami: malarzem warszawskim Janem Jantasem, ponadto wykonawcą kwater na skrzydłach ołtarza głównego Ukrzyżowania¹⁹, Stanisławem Pieczonką z Nowej Warszawy, autorem obrazów na skrzydłach obu tryptyków przytęczowych oraz Maciejem z Kocka²⁰. Płaski deskowy strop pokryto regularną siatką kolistych medalionów z rozetami, floraturami i licznymi *drolerie*, imitując na szczytach ścian fałszywe belki legarów (zdobione groteską i medalionami z antykizującymi portretami) i kroksztyny z girlandami i postaciami puttów. Ściany zamknięcia prezbiterium okolono wysoką opaską-lamperią, imitującą rozpięte opony o ozdobnych weneckich wzorach, powyżej umieszczając w narożach niemające funkcji nośnej wysokie kolumny tralkowe, a okna i portal zakrystii zyskały wąskie listwowe obramienia z półkolistymi naczółkami. Przedstawienia figuralne, w większości inspirowane współczesną grafiką południowoniemiecką, naddunajską i niderlandzką: Lambrechta Hopfera, Lucasa Cranacha st., Sebalda Behama, Hansa Schäufoleina i Hansa Springinklee, podzielono konsekwentnie na kilka zespołów. Realistycznie oddanych św. św. patronów Królestwa na ścianach prezbiterium oraz św. Mikołaja w nawie, atrybuowano

¹⁵ J.Z. Łoziński, *Grobowe kaplice kopułowe...*, s. 63-67, il. 25-40; A.K.F. Wołosz, *Gotyk i renesans w architekturze pułtuskiej kolegiaty*, „Pułtusk. Studia i materiały...”, t. IV, Pułtusk 2000, s. 46-50, il. 8-10.

¹⁶ J. Ruszczycówna, *Obraz Oplakiwania z kolegiaty w Pułtusku*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” t. VIII, 1964, s. 154-155.

¹⁷ A.K.F. Wołosz, *Gotyk i renesans...*, s. 50-51.

¹⁸ M. Walicki, *Drewniany kościół-muzeum*, „Ochrona Zabytków Sztuki”, red. J. Remer, z. 1-4, cz. 2, Warszawa 1930-31, s. 371-382, il. 289, 301; *Zabytki sztuki w Polsce. Inwentarz topograficzny*, cz. VI, *Województwo łódzkie*, t. I, z. 1: *Powiat Rawsko-mazowiecki*, oprac. W. Kieszkowski, Warszawa 1939, s. 16, 34-44, il. 18-20, il. 23-40; M. Lubryczyńska, *Problematyka ikonograficzna i konserwatorska drewnianego kościoła w Boguszycach koło Rawy Mazowieckiej*, „Ochrona Zabytków” 2006, nr 3, zwłaszcza s. 29-44, il. 1, 4, 11.

¹⁹ M. Łodyńska-Kosińska, *Jantas Joannes*, [w:] SAP, t. III, red. J. Maurin-Białostocka i J. Derwojed, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1979, s. 228-229.

²⁰ M. Lubryczyńska, *Problematyka ikonograficzna...*, s. 35, 43-44, il. 25-29. Tamże literatura przedmiotu. Na temat Stanisława Pieczonki zob. ponadto M. Łodyńska-Kosińska, *Pieczonka Stanisław*, [w:] SAP, t. VII, red. U. Makowska, Warszawa 2003, s. 106.

Jantasowi. Scenę Nawrócenia św. Pawła na ścianie północnej prezbiterium, figurę św. Krzysztofa w jego zamknięciu, na jego stropie: Chrystusa Pantocratora i ewangelistów, i zobrazowane w konwencji malarstwa rodzajowego personifikacje grzechów głównych (w nawie północnej) oraz postaci męskich i aniołków (w południowej) wymalował Pieczonka, natomiast pozostałe sceny na ścianach naw bocznych – Maciej z Kocka²¹. Nowożytny charakter fundacji podkreślają umieszczone w nawie i progach stropów obszerne inskrypcje oraz herb Bogusławskiego na parapecie chóru muzycznego.

Malarstwo w 2. połowie XVI w. było na Mazowszu zdominowane przez artystów cechowych z Warszawy. Łącznie działało ich tu kilkunastu, m.in. Konstanty Broda, Maciej Goliszka, Jan Kolano i Marcin Laski. Pracownia mistrza Adama wykonała odnotowane w 1578 r. liczne prace w kościele bernardynów, które po jego śmierci ukończył Piotr z Krakowskiego Przedmieścia²².

Najmniej wiadomo o rozwoju malarstwa monumentalnego w 1. połowie XVII w., ponieważ brak z tego okresu źródeł archiwalnych oraz rozpoznanych realizacji.

Nowy dwór artystyczny stworzył dopiero po 1676 r. król Jan III Sobieski, na którego panowanie przypadł rozkwit kultury sarmackiej oraz inspirowanej antykiem i oświeconym humanizmem klasycyzujący nurt sztuki dojrzałobarokowej²³. W ścisłym gronie twórców królewskich znalazło się kilka wybitnych osobistości malarzy-freskantów, których wysiłki skupiły się wokół budowy i dekoracji willi królewskiej w podwarszawskim Wilanowie (1677-1692)²⁴: sławny tokański freskant Michelangelo Palloni sprowadzony tutaj od Paców z Pożajścia i Wilna²⁵ oraz stypendyści rzymscy króla, malarze i projektanci Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski i Jan Reisner²⁶, z których pierwszy objął po Francuzie Claudzie Callot kierownictwo wilanowskiej szkoły malarskiej, mającej stać się załączkiem pierwszej polskiej Akademii Sztuki Pięknych.

Czołowym malarzem-freskantem tego czasu był operujący wszystkimi zdobyczami malarstwa florenckiego i rzymskiego doby berniniowskiej Palloni (zm. 1712). Sprowadzony w 1674 r. przez Paców z Italii do Pożajścia pod Kownem z zadaniem wymalowania monumentalnej dekoracji wnętrza kościoła i eremu kamedulskiego, po 10 latach przybył do stolicy na służbę Krasińskiego, od 1688 r. wstępując też na dwór królewski i wykonując serię plafonów i scen mitologicznych w galeriach willi w Wilanowie. Posługiwał się mistrzowsko

²¹ M. Lubryczyńska, *Problematyka ikonograficzna...*, s. 33-36, 40-44, il. 6-29.

²² I. Galicka, H. Sygietyńska, *Sztuka XVI wieku...*, s. 74-75; J.A. Chrościcki, *Architektura, malarstwo, rzeźba...*, s. 59; M. Łodyńska-Kosińska, *Pieczonka Stanisław*, [w:] SAP, t. VII, Warszawa 2003, s. 106.

²³ M. Karpowicz, *Polsko-włoskie związki artystyczne*, Warszawa 2012, zwłaszcza s. 15-19, 83-119.

²⁴ J. Starzyński, *Wilanów. Dzieje budowy pałacu za Jana III*, Warszawa 1976, passim; W. Fijałkowski, *Królewski Wilanów*, Warszawa 1997, passim.

²⁵ M. Karpowicz, *Działalność artystyczna Micheangela Palloniego w Polsce*, Warszawa 1967, zwłaszcza s. 61-67, 145-154, il. nlb.; M. Heydel, *Palloni Michael Archangelo*, [w:] SAP, t. VII, Warszawa 1998, s. 400-405.

²⁶ T. Mańkowski, *op. cit.*, passim; M. Karpowicz, *Sztuka Warszawy...*, s. 72-83, il. 48-57; M. Heydel, *Reisner Jan*, [w:] SAP, t. VIII, Warszawa 2007, s. 293-294.

silnymi skrótami i korekturami optycznymi oraz technikami *stucco finto* i tzw. malarstwa trójwymiarowego wzorowaną na rzymskim sklepieniu Il Gesú projektu Berniniego i Gianbattisty Gaulliego zw. Il Baciccio²⁷. Najważniejszą z jego prac na Mazowszu jest doskonała dekoracja sklepienia kaplicy seminaryjnej w Łowiczu projektu Tilemana van Gameren (ok. 1695) oraz dwa monumentalne zespoły fresków w Węgrowie: w farze (1706-1707), gdzie jego doskonałe iluzjonistyczne malatury architektoniczne i figuralne zastąpiły całe tradycyjne wyposażenie, i kościele reformackim (1706-1710, podniebie kopuły z pendentywami)²⁸. Na służbie pozostającego w opozycji politycznej wobec króla marszałka wielkiego koronnego Stanisława Herakliusza Lubomirskiego pozostawali w latach 80. i na początku lat 90. XVII w. inni artyści włoscy: bracia Giorgioli z tessyńskiego Mendrisio – freskant Francesco Antonio i stiukator Carlo Giuseppe, malarze Giovanni Battista Colomba i Giacomo Francesco Cipper zw. Todeschini (zatrudnił go również marszałek wielki koronny Kazimierz Ludwik Bieliński w Otwocku Starym, gdzie ów stworzył znakomite polichromie w tzw. Sali Horacego)²⁹. Rolę fresku ograniczono tutaj do wyznaczonych przez stiuk pól na sklepieniu, najczęściej jednak malarstwo monumentalne w ogóle pomijano.

Nowy rozdział dziejów malarstwa monumentalnego XVIII w. otwierają wybitne wilanowskie prace znanego freskanta Giuseppe Rossiego z lat 1724-1729, który pracował również na Litwie i Rusi Koronnej. Fundatorką była w tym przypadku księżna Elżbieta z Lubomirskich Sieniawska, ówczesna właścicielka królewskiej rezydencji Sobieskich (1720-1729)³⁰. Malarzami królewskimi byli w tym okresie wybitny portrecista Louis de Silvestre, uczeń sławnego Charles Le Bruna i profesor Akademii Luwru (obecny regularnie od 1716 do 1748 r., m.in. autor oficjalnych portretów rodziny Wettynów i związanych z dworem magnatów koronnych, dekoracji Pałacu Saskiego oraz plafonu w Gabinetcie Holenderskim w Wilanowie)³¹ i przybyły tu w 1723 r. wszechstronnie uzdolniony Johann Samuel Mock (malarz nadworny od 1731, zm. 1737)³². Obecność licznych artystów i rzemieślników saskich, przynoszących najnowsze wzornictwo zachodnioeuropejskie, przyczyniła się też do znaczącego podniesienia poziomu twórczości miejscowych mistrzów.

Zgoła inna sytuacja zaistniała na początku stulecia na zachodzie Mazowsza, odnotowano pobyt brata franciszkańskiego Morawianina Adama Swacha (1668-1747) z Poznania, ucznia Siemiginowskiego. Wizyta tego czołowego freskanta wielkopolskiego miała

²⁷ M. Karpowicz, *Działalność artystyczna Micheangela Palloniego...*, passim; tenże, *Sztuka Warszawy...*, s. 136-148, il. 111-115.

²⁸ Ostatnio zob. M. Karpowicz, *Cuda Węgrowa...*, s. 35-62, 95-104, il. nłb.

²⁹ Tenże, *Sztuka Warszawy...*, s. 163-164, il. 133-134; ostatnio tenże, *Kościół na Czerniakowie – wystrój wnętrza, [w:] Kościół Bernardynów na Czerniakowie. Dzieło, artyści i projekty Tylmana z Gameren*, red. K. Guttmejer, Warszawa 2013, s. 46.

³⁰ M. Karpowicz, *Artisti ticinesi in Polonia nella prima metà del '700...*, s. 58-76, il. 48-75; J. Sito, *Fumo (Fiemo, Fomin, Fum, Fumio) Giovanni Francesco*, [w:] Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. t. 45, München-Leipzig 2005, s. 310-311; R. Nestorow, *Sieniawscy w Warszawie...*, s. 284-285.

³¹ X. Salmon, *Louis de Silvestre (1675-1760) – un peintre français à la Cour de Dresde*, Versailles 1997, passim.

³² M. Heydel, *Mock Jan Samuel*, [w:] SAP, t. V, Warszawa 1993, s. 609-610.

miejsce w latach 1717-1718 z inicjatywy prymasa Stanisława Szembeka, który zlecił mu wymalowanie polichromii sklepień łowickiej kaplicy Najśw. Sakramentu. Ze Swachem związane też portret *en pied* prymasa Radziejowskiego z kolegiaty (1718), a cechy jego manieri zdradza też atrybuowana niekiedy bezpodstawnie Palloniemu polichromia sklepienia prezbiterium kościoła pijarskiego³³. Po raz ostatni Swach na Mazowsze zawitał w 1726 r., gdzie kościele odpustowym oratorianów-filipinów w Studziannej-Poświętnem zlecono mu freski kaplicy bocznej św. Anny.

Druga tercja XVIII w. była w Warszawie i w całym regionie okresem niebywałego rozkwitu malarstwa monumentalnego. Z powodu zniszczeń we wnętrzach reprezentacyjnych pałaców warszawskich jedynymi śladami są dziś dzieła sakralne. Najważniejszym twórcą pozostaje pochodzący z Moraw i wykształcony w wiedeńskiej Akademii, przybyły ze Lwowa Sebastian Eckstein, którego freski kościołów: parafialnego w Krasnem (1747) i na kopułkach kaplic bocznych świątyni reformackiej w Węgrowie, ufundowane przez Błażeja Krasińskiego, miały za zadanie dopełnić lub wyraźnie nawiązywać do wcześniejszych o niemal pół wieku malatur Palloniego. Pełne możliwości projektowe i malarskie twórcy reprezentowały jednak dopiero wystrój fary hetmana Jana Klemensa Branickiego w Tykocinie (1749) oraz niezachowane dziś dekoracje pałacu Branickich przy Podwalu (1754)³⁴. Drugim freskantem był brat bernardyński Walenty (Antoni) Żebrowski z Lubawy (zm. 1765), któremu nowe dekoracje sklepień i ścian zawdzięczają kościoły konwentualne w Warszawie (ok. 1747-1753) i Ostrołęce (1762-1764, uszkodzone w pożarze 1989)³⁵. Obie realizacje wyraźnie nawiązują do pozostałych dzieł artysty we Wschowie (1745-1746), Skępem (przed 1756), Warcie (1756-1761) i Kaliszu (1764-1765), a kanwą kompozycji i poszczególnych scen figuralnych, alegorycznych lub emblematów była grafika dewocyjna z XVII i XVIII w. Z kolei kreacja fantastycznych elementów architektonicznych i ornamentalnych³⁶ polegała głównie na kompilacji i trawestacji różnych motywów czerpanych z fantastycznych rokokowych grafik ornamentalnych Meissoniera, de Cuvilliésa i autorów augsburskich. Podobną do Żebrowskiego rolę spełniał w zakonie paulinów brat Marcelli (Antoni) Dobrzeniewski, który po zakończeniu w 1757 r. nauki malarstwa w szkole Czechowicza i Smuglewicza przywdział habit eremicki i

³³ J. Gajewski, *Sztuka w prymasowskim Łowiczu...*, s. 538-539, il. 24; T. Jank, *Łowickie portrety kardynała Michała Radziejowskiego i arcybiskupa Stanisława Szembeka : próba atrybucji*, [w:] *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, T. 8, red. J. Lilejko i I. Rolska-Boruch, Lublin 2007, s. 275-288, il.

³⁴ Z najważniejszych tekstów zob.: H. Samsonowicz, *Freski Sebastiana Ecksteina w kościele w Krasnem*, „Mazowsze” 1996, nr 7, s. 31-38; M. Karpowicz, *Cuda Węgrowa...*, s. 104-106, il. nłb. na s. 104-105; A. Betlej, *Zapomniane freski w kościele bernardynów we Lwowie*, [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich*, t. 7, red. A. Betlej i A. Markiewicz, Kraków 2012, s. 54-56.

³⁵ A. Mulczyńska-Pawlak, *Malarska działalność Walentego Żebrowskiego*, „Studia Muzealne” 6, 1968, s. 103-122; M. Witwińska, *Ostrołęcka polichromia Walentego Żebrowskiego*, BHS, XXXII, 1970, nr 2, s. 245-260; też, *Dzieje warszawskiej polichromii Walentego Żebrowskiego*, tamże, LXVIII, 2006, nr 1, s. 59-94. Tamże zestaw źródeł i literatury.

³⁶ M. Karpowicz, *Abstrakcja i surrealizm w Warszawie XVIII w.*, [w:] tenże, *Piękne nieznanome. Warszawskie zabytki XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1986, s. 330-344, il. 174-179.

podejmował różne prace głównie na Jasnej Górze, by w 1765 r. przybyć do klasztoru w Łęczeszycach w celu wymalowania pięciu iluzjonistycznych struktur ołtarzowych według rycin augsburskich³⁷. Innymi freskantami i polichromistami związanymi dłużej z Warszawą i Mazowszem byli przybyły tu z Krakowa Grzegorz Łodziński, w latach 1744-1747 nadworny malarz Jana Fryderyka Sapiehy, utalentowany autor monumentalnej polichromii wnętrza i części elewacji kościoła odpustowego w Kobyłce (1744-1749, uzupełniane 1754-1762 przez malarza jezuickiego Ignacego Doretiego)³⁸ oraz wykształcony profesjonalnie w Rzymie marianin ks. dr teologii Jan Niezabitowski, rezydujący od 1793 r. do śmierci w 1804 r. w klasztorze w Skórcu pod Siedlcami, autor licznych obrazów kultowych do okolicznych świątyń (Skórzec i Seroczyn) i domniemany wykonawca wysokiej klasy polichromii wnętrza drewnianego kościoła zakonnego w Goźlinie-Porzeczu Mariańskim³⁹. Podobnie zaprojektowane, acz bardzo zniszczone w 1944 r. i całkowicie przemalowane malatury nieznanego bliżej rezydenta Wojciecha Ślizawskiego zdobią też wnętrze kościoła bernardyńskiego w Strzegocinie (1790-1791)⁴⁰. Wyróżniające się, nieautoryzowane freski zachowały się jeszcze w kościołach par. w Michałowicach nad Pilicą (po 1752) i Skułach pod Mszczonowem (czwarta ćwierć. XVIII w.)⁴¹.

Nowy, bodaj najważniejszy dla malarzy-freskantów w epoce nowożytnej rozdział przyniosło panowanie Stanisława Augusta Poniatowskiego. Kierującym od 1766 r. Atelier / Malarnią Królewską i funkcjonującej przy nim szkoły artystycznej został dwukrotny twórca niedoszłej Akademii⁴² – Rzymianin Marcello Bacciarelli (pobył w Warszawie 1756-1763, 1768 nobilitacja, zm. 1818), generalny dyrektor pałaców i królewskich zbiorów sztuki, wybitny portrecista i malarz scen mitologicznych, alegorycznych i historycznych, wzorujący się przede wszystkim na współczesnym malarstwie francuskim i włoskim⁴³. Pozostałymi malarzami byli Wenecjanin Bernardo Bellotto zw. Canaletto (1721-1780, w Warszawie od 1767, wybitny autor 40 wedy i pejzaży Rzymu i Warszawy, odpowiednio 1769 i 1770-1780, zgromadzonych m.in.

³⁷ J. Zbudniewek, *Dobrzeńiewski (Dobrzeńiecki) Marcełi (Antoni)*, [w:] SAP, t. 2, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1975, s. 68-70.

³⁸ K. Guttmejer, *Kobyłka – perła baroku na Mazowszu*, Kobyłka 1998, s. 44; M. Banacka, *Łodziński (Łoziński) Grzegorz*, [w:] SAP, t. V, Warszawa 1993, s. 173-174; K. Guttmejer, *Guido Antonio Longhi...*, s. 25, 60, il. VIII, X, XV.

³⁹ KZSP, t. X, z. 2, s. 9-10, fig. 5, 18-21 (Goźlin); tamże, z. 22, s. 25, 38, 39, fig. 63, 64, 68 (Seroczyn i Skórzec); I. Galicka, H. Sygietyńska, *Niezabitowski Jan*, [w:] SAP, t. VI, Warszawa 1998, s. 87-89. Iluzjonistyczne ołtarze i pozostałe elementy malatury wykonano w technice tempery na płótnie, przybita do zagruntowanej ściany.

⁴⁰ KZSP, t. X, z. 20, s. XXV-XXVI, 107, fig. 145-150.

⁴¹ Tamże, z. 4, s. 33, fig. 107 (Skuły); tamże, z. 5, s. 46-47, fig. 71, 74 (Michałowice).

⁴² Na temat planowanej w 1767 r. warszawskiej Akademii zob.: W. Tatariewicz, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie za Stanisława Augusta*, [w:] tenże, *O sztuce polskiej...*, s. 465-471; A. Chyczewska, *Malarnia na Zamku Królewskim 1766-1818*, „Rocznik Warszawski” VI, 1965, s. 88-120; M. Kwiatkowski, *Stanisław August...*, s. 58-59, 158-159.

⁴³ Na temat najnowszego stanu badań zob. *Marcello Bacciarelli, pittore di Sua Maestà Stanislao Augusto Re di Polonia*, red. L. Kuk, Roma 2011, *passim*.

w Sali Wedutowej Zamku)⁴⁴ oraz pejzażysta i grafik Jean-Baptiste Pillement (pobył 1765-1767)⁴⁵. Grono to zasilili jeszcze: protegowany książąt Czartoryskich z Puław, wychowanek Akademii Luwru, wybitny rokokowo-sentymentalny pejzażysta i rysownik scen historycznych i rodzajowych oraz grafik Jean-Pierre Norblin de la Gourdain (pobył 1774-1804), siostrzeniec de Silverste'a pastelista Louis Marteau (pobył 1752, 1762-1804 w Warszawie), Antonio Albertrandi (nobiletowany w 1776, autor scen mitologicznych i historycznych, zm. 1795)⁴⁶, specjalizujący się w inspirowanych sztuką antyczną i renesansową Rzymu dekoracjach groteskowych wnętrz pałacowych J.B. Plersch (zm. 1817), bracia Franciszek i Antoni Smuglewiczowie (obaj w Rzymie od 1763, stypendium królewskie 1765-1784, pobyt w Warszawie do 1795), Szwed Per Krafft starszy, rysownik i akwarelista Zygmunt Vogel (od 1780, awans 1787) oraz wyróżniona rzymskim stypendium portrecistka Anna RajECKA Gault de St Germain (przed 1762-1832)⁴⁷. Warszawę odwiedzili również w tym czasie sławni twórcy europejskiej sławy – rzymianin Vincenzo Brenna (1781-1784, prace dekoratorskie w pałacu natolińskim dla Stanisława Kostki Potockiego), Tyrolczyk Giovanni Battista Lampi starszy, pastelista, portrecista i profesor wiedeńskiej Akademii (1788-1791) i wywodzący się z tej samej uczelni Giuseppe Maria Grassi (1791-1794)⁴⁸. Do stolicy docierały też m.in. wykonywane w Rzymie cenione prace portrecistki Angeliki Kauffmann, uczninicy Winckelmannna.

Dla sztuki Mazowska największe znaczenie w dziedzinie malarstwa monumentalnego tego czasu ma niewątpliwie fresk Norblina *Jutrzenka* w sali wejściowej Świątyni Diany w Arkadii (po 1783), pomimo tematu antycznego namalowany jeszcze w stylistyce francuskiego rokokowego sentymentalizmu Fragonarda i Bouchera⁴⁹. Z Janem Bogumiłem Plerschem wiąże się późnorokokowy obraz *Dobry Pasterz* w ołtarzu kaplicy Lipskich w pobliskim Łowiczu (1771)⁵⁰. Był on propagatorem nowego stylu, któremu magnateria mająca własne rezydencje pod Warszawą zlecała ich polichromie wzorowane na dekoracjach oficjalnych wnętrz Zamku Królewskiego oraz Białego Domku, Pałacu Myślewickiego i Pałacu na Wodzie w Łazienkach

⁴⁴ A. Rizzi, *Canaletto w Warszawie. Dzieła Bernarda Bellotta, zwanego Canalettem, w stolicy Stanisława Augusta*, Warszawa 2006.

⁴⁵ M. Gordon-Smith, *Jean Pillement at the court of king Stanisław August of Poland (1765-1767)*, "Artibus et Historiae" XXVI, 2005, nr 52, s. 129-163.

⁴⁶ K. Kozakówna, *Obrazy Per Kraffta Starszego związane z Polską*, BHS, XXIII, 1961, nr 1, s. 100-117; Z. Niesiołowska-Rothertowa, *Albertrandy Antoni Zygmunt Aleksander*, [w:] SAP, t. I, s. 16-17; K. Gutowska, *Louis Marteau i jego portrety uczestników obiadów czwartkowych*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” t. XIX, 1975, s. 477-535; A. Kępińska, *Jan Piotr Norblin*, Wrocław 1978.

⁴⁷ V. Drėma, *Pranciškus Smuglevičius*, Vilnius 1973; *Pranciškus Smuglevičius ir jo epocha*, praca zbior. pod red. E. Aleksandravičiūsa, Vilnius 1997; *Złoty Dom Nerona – wystawa w 200-lecie śmierci Franciszka Smuglewicza*, red. J. Guze, katalog wystawy. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2008; A. Bernatowicz, *Plersch Jan Bogumił*, [w:] SAP, t. VII, s. 266-276; też, *RajECKA Anna*, [w:] SAP, t. VIII, s. 207-208.

⁴⁸ B. Majewska-Maszkowska, *Brenna Vincenzo*, [w:] SAP, t. I, s. 230-231; J. Ruszczycówna, *Grassi Józef*, [w:] tamże, t. II, s. 459-463; Z. Nowak, *Lampi Jan Chrzyciel*, [w:] tamże, t. IV, 424-428; L. Tedeschi, *Vincenzo Brenna (1741 – post 1806)*, [w:] *Contro il barocco*, red. A. Cipriani, G.P. Consoli i in., Roma 2007, s. 405-419.

⁴⁹ A. Bernatowicz, *Norblin de la Goudrairie Jean-Pierre*, [w:] SAP, t. VI, s. 115.

⁵⁰ J. Gajewski, *Sztuka w prymasowskim Łowiczu...*, 586-587, 590, il. 37-38.

(Jordanowice Mokronowskich, 1782; Rybienko Stare biskupa Giedroycia, ok. 1785-1790; Mała Wieś Walickich, ok. 1786; Jabłonna prymasa Poniatowskiego, 1794; Nieborów Radziwiłłów), w których znalazły się głównie rozbudowane kompozycje groteskowe z motywami antycznymi, bazujące na najnowszych wzorcach francuskich i włoskich (ryciny Giovanniego Volpato)⁵¹. Z kręgiem warszawskim wiąże się również zbliżoną pod względem kompozycji polichromię w pokojach pałacu Kuszłów (bud. ok. 1786) w Żeliszewie pod Siedlcami (koniec XVIII w.)⁵², freski nawy kościoła par. w Belsku Dużym (ok. 1780, wyk. Robert Stankiewicz) oraz mistrzowsko oddane weduty włoskie i panorama Warszawy od strony Wisły w Sali Warszawskiej oraz pokoju i gabinecie na parterze pałacu Walickich w sąsiedniej Małej Wsi⁵³.

Upadek państwa, wyjazd króla do Grodna (1795) i Sankt Petersburga (1796) oraz kres stołeczności zajętej przez Prusaków Warszawy spowodował rozpad miejscowego ośrodka artystycznego. Zawiodły natomiast próby Bacciarellego stworzenia tutaj pod auspicjami zaborcy Akademii. Rozwiązanie obciążonymi astronomicznymi długami królewskimi dworu przyniosło bankructwo wielu wierzycielom, w tym artystom i rzemieślnikom. Dopiero w Królestwie Kongresowym w 1816 r. proklamowano na nowo utworzonym Uniwersytecie Warszawskim powstanie Oddziału Sztuk Pięknych, którego profesorami zostali Bacciarelli i Vogel, dając podwaliny nowoczesnego nauczania akademickiego malarstwa, rzeźby i grafiki dla kolejnych dwóch pokoleń twórców⁵⁴.

⁵¹ J. Obidzińska-Waniewska, *Jan Bogumił Plersch (1732-1817)*, BHS, XVIII, 1956, nr 2, s. 150-160; ostatnio A. Bernatowicz, *Niepodobne do rzeczywistości. Malowana groteska w rezydencjach Warszawy i Mazowsza 1770-1820*, Warszawa 2006, passim.

⁵² KZSP, t. X, z. 22, s. 47, fig. 46.

⁵³ Tamże, t. V, z. 5, s. 1, 44, fig. 47, 51-52, 103-112.

⁵⁴ R. Małowiecki, *Architektura i sztuka na Mazowszu 1795-1918*, [w:] *Dzieje Mazowsza*, t. III: *Lata 1795-1918*, praca zbiorowa pod red. J. Szczepańskiego, Pułtusk 2012, s. 821-823, 833-834.

I. Lista miejscowości objętym katalogiem malarstwa średniowiecznego i nowożytnego na terenie obecnego woj. mazowieckiego:

- BELSK DUŻY**, powiat grójecki, kościół parafialny, polichromia wnętrza
- BROCHÓW**, powiat sochaczewski, kościół parafialny, relikty oryginalnej polichromii wnętrza
- BROK**, powiat ostrowski, kościół parafialny, polichromia sklepień
- CIEKSYN**, powiat nowodworski, kościół parafialny, prezbiterium, scena figuralna
- CHLEWISKA**, powiat radomski, kościół parafialny, polichromia późnogotycko-renesansowa detali kamieniarskich
- CZERWIŃSK NAD WISŁĄ**, powiat płoński:
- dawny kościół opacki kanoników regularnych laterańskich, relikty oryginalnej polichromii absydy prezbiterium, kaplic bocznych Krzyża Św. i św. Augustyna, zakrystii
 - klasztor kanoników regularnych laterańskich, polichromia kaplicy konwentualnej
- GĄSIOROWO**, powiat pułtuski, kościół parafialny, zacheuszki, obramienia ołtarzy
- GOŻLIN-MARIAŃSKIE PORZECZE** powiat garwoliński, kościół parafialny, polichromia wnętrza
- GRODZISK MAZOWIECKI-JORDANOWICE**, powiat grodziski, dwór, polichromia gabinetu
- GRÓDEK**, powiat radomski, kościół parafialny pw. Trójcy Św., nawa, polichromia późnorenansowa
- IŁŻA**, powiat iłżecki, kościół parafialny, polichromia wnętrza kaplicy bocznej Szyszkowskich, fragment polichromii w arkadzie międzynawowej
- JABŁONNA**, powiat legionowski, pałac, polichromia sala terrena, Sala Mauretańska, oficyna – pawilon królewski, polichromie klatki schodowej i gabinetu
- KOBYŁKA**, powiat wołomiński, kościół parafialny jezuitów, polichromia wnętrza oraz elewacji bocznych i zewnętrznej kaplicy Ukrzyżowania
- KRASNE**, powiat przasnyski, kościół parafialny, zespół iluzjonistycznych ołtarzy i odkrywki polichromii wnętrza
- KURDWANÓW**, powiat sochaczewski, kościół par. pw. Przemienienia Pańskiego, polichromia wnętrza
- LUBERADZ**, powiat ciechanowski, pałac, wystrój malarski
- ŁĘCZESZYCE**, powiat grójecki, kościół paulinów, zespół iluzjonistycznych ołtarzy bocznych i polichromia kaplicy bocznej
- MALUŻYN**, powiat ciechanowski, kościół parafialny, polichromia belki więźby dachowej
- MAŁA WIEŚ**, powiat grójecki, pałac, polichromie wewnątrz reprezentacyjnych parteru i *piano nobile*
- MICHAŁOWICE**, powiat grójecki, kościół parafialny, polichromia wnętrza
- NOWA SUCHA**, powiat węgrowski, Dwór Cieszkowskich, zespół supraport w salonie, stropy i supraporty w dwóch gabinetach
- ODECHÓW**, powiat radomski, kościół parafialny, belka tęczowa
- OSTROŁĘKA**, powiat Ostrołęka, kościół bernardynów, relikty oryginalnej polichromii wnętrza, zespół stacji drogi krzyżowej w krużganku dziedzińca pielgrzymkowego
- OTWOCK WIELKI**, powiat otwocki, willa podmiejska Bielińskich, zespół polichromii w trzech pokojach apartamentu paradnego: antykamery, kamery i gabinetu

PAPROTNIA, powiat siedlecki, kościół parafialny pw. św. Bartłomieja, epitafium na elewacji ściany wschodniej prezbiterium

PIECZYSKA, powiat grójecki, kościół parafialny, relikty oryginalnej polichromii prezbiterium

PIASECZNO powiat piaseczyński, kościół parafialny pw. Wszystkich Świętych (ob. św. Anny), polichromia wnek w prezbiterium

PŁOCK, powiat płocki, kanonia, relikty oryginalnej polichromii wewnątrz

PUŁTUSK, powiat pułtuski:

- kolegiata, polichromia sklepienia i ścian bocznych oraz wnętrza kaplicy biskupa Jędrzeja Noskowskiego

- kościół cmentarny św. Krzyża, relikty polichromii prezbiterium i kaplic bocznych

- zamek biskupów płockich, kaplica i sala jadalna, relikty oryginalnej polichromii sklepienia

RADOM, powiat Radom, klasztor bernardynów, relikty oryginalnej polichromii prezbiterium i zakrystii

RADZYMIN, powiat płoński, kościół parafialny, prezbiterium i łuk tęczy, polichromia

RUSINÓW, powiat opoczyński, pałac Dembińskich, Sala asamblowa i pokoje, na piętrze

Rybieńko Stare, powiat wyszkowski, pałac, polichromia wewnątrz reprezentacyjnych

SARBIEWO, powiat płoński, kościół parafialny, zacheuszki, polichromia renesansowa (dwufazowa)

SIECIECHÓW, powiat kozienicki:

- kościół parafialny, polichromia wnętrza

- kościół opacki benedyktynów, polichromia wnętrza

SIERPC, powiat sierpecki, kościół szpitalny, powiat płocki, relikty oryginalnych polichromii wnętrza

SKUŁY, powiat grodziski, kościół parafialny, iluzjonistyczny ołtarz główny, relikty polichromii prezbiterium

SMOGORZÓW, powiat przysuski, kościół parafialny, polichromia wnętrza

Stary Grudek, powiat zwoleński, kościół parafialny, polichromia pierwotnej części nawy

SOLEC NAD WISŁĄ, powiat lipski, kościół parafialny pw. Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny, elewacja zachodnia, wnęka

STRZEGOCIN, powiat pułtuski, kościół bernardynów, polichromia wnętrza

SZYDŁOWIEC, powiat szydłowiecki:

- kościół parafialny, polichromie ścian bocznych i stropu nawy

- zamek Szydłowieckich/Radziwiłłów: polichromie krańców i stropów belkowych oraz ścian pokoi reprezentacyjnych 1. piętra

WARKA powiat grójecki:

- kościół franciszkanów, polichromia wnętrza kaplicy bocznej

- kościół parafialny, odkrywki polichromii ścian nawy głównej

WARSZAWA, powiat Warszawa:

- kościół bernardynów św. Anny, polichromia wnętrza i kaplicy bocznej bł. Ładysława z Gielniowa oraz kruchty i północnego ramienia krużganka

- kościół franciszkanów konwentualnych, odkrywka zacheuszka

- kościół karmelitów bosych Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny i św. Józefa Oblubieńca (seminaryjny), pola fryzu belkowania w prezbiterium, relikty oryginalnej polichromii ściany ołtarzowej
 - klasztor karmelitów bosych, refektarz, relikty oryginalnej polichromii
 - klasztor karmelitanek bosych, polichromie dawnych wnętrz matki przełożonej i kapitułarza / kaplicy domowej
 - kościół parafialny Nawiedzenia N.M.P., relikty oryginalnej polichromii przy łuku tęczowym
 - Zamek Królewski: polichromie Gabinetu Monarchów Europejskich
 - kamienice przy Starym Rynku, strona Dekerta (północna): nr 20 (Winklerowska-fresk w sieni), (Kleinpoldowska-stropy), (Gagatkiewicza-fresk w sieni), relikty oryginalnych polichromii w partii przyziemia i parteru, polichromie stropów
 - Warszawa-Bielany, kościół kamedułów, zakrystia, polichromia sklepienia
 - Warszawa-Czerniaków:
 - kościół bernardynów, polichromie sklepień i ścian wnętrza
 - klasztor bernardynów, polichromie sklepień zakrystii i kapitułarza
 - Warszawa-Łazienki:
 - pałac na Wodzie, polichromie sal reprezentacyjnych: Białej (asamblowej) i Salomona
 - pałac Myślewicki, polichromie sal i pokoi parteru i 1. piętra
 - Biały Domek, polichromie sal i pokoi parteru: Białego, Chińskiego, sypialni i altany, oraz pokoi 1. piętra
 - Stara Oranżeria-Teatr Stanisławowski: polichromie wnętrza
 - Warszawa-Natolin, pałac, polichromia sklepienia salonu zewnętrznego
 - Warszawa-Wilanów, pałac, polichromie reprezentacyjnych wnętrz parteru i 1. piętra (mezzanina) w korpusie głównym, obu galeriach i skrzydle północnym
- WĘGRÓW**, powiat węgrowski:
- kościół parafialny, zespół iluzjonistycznych ołtarzy
 - kościół franciszkanów-reformatów, polichromia kopuły i kopułowych sklepień kaplic bocznych, krużganki i klatka schodowa w klasztorze
- WIENIAWA**, powiat radomski, kościół parafialny pw. św. Katarzyny Aleksandryjskiej, prezbiterium, zespół wczesnonowożytnych zacheuszków i polichromia
- WOLANÓW**, powiat radomski, obecnie Muzeum Wsi Radomskiej, dawny kościół parafialny pw. św.św. Doroty i Jana Ewangelisty, polichromia późnobarokowa wnętrza
- WRZOS**, powiat radomski, kościół parafialny pw. św. Wawrzyńca, prezbiterium i nawa, zespół późnogotyckich zworników i wsporników z dekoracją heraldyczną i figuralną
- WYSOKIE KOŁO**, powiat radomski, kościół dominikanów, relikty oryginalnej polichromii filarów międzynawowych i ścian naw bocznych
- WYSOGRÓD**, powiat płocki, kościół franciszkanów konwentalnych, relikty oryginalnej polichromii prezbiterium
- ZAKROCZYM**, powiat płoński, kościół konwentalny pw. św. Wawrzyńca, fragmenty polichromii w prezbiterium
- ZWOLEŃ**, powiat zwoleński, kościół parafialny, polichromie pary kaplic bocznych

Lista miejscowości położonych na obszarze historycznego Mazowsza, obecnie poza woj. mazowieckim:

ARKADIA, powiat łowicki - woj. łódzkie, pawilon Świątyni Diany, Westybul, Gabinet Egipski i Świątynia, plafon oraz polichromie sklepień i ścian

BOGUSZYCE, powiat rawsko-mazowiecki - woj. łódzkie, kościół parafialny, polichromia wnętrza

CZERNIEWICE, powiat Tomaszów Mazowiecki - woj. łódzkie, kościół parafialny Św. Andrzeja Apostoła, malatura wnętrza

DOMANIEWICE, powiat Łowicz - woj. łódzkie, Kaplica Pielgrzymkowa Narodzenia Pańskiego, fragment polichromii

JEŻÓW, powiat Brzeziny - woj. łódzkie, kościół parafialny pw. św. Andrzeja Apostoła, polichromia belki tęczowej

KRZEMIENICA powiat Tomaszów Mazowiecki - woj. łódzkie, kościół par. pw. św. Jakuba Apostoła, panel drewniany

ŁOWICZ, powiat Łowicz - woj. łódzkie:

- kolegiata prymasowska, polichromie kaplic bocznych św. Anny i Najświętszego Sakramentu, zewnętrzna kaplica Ogrojca

- seminarium duchowne misjonarzy, kaplica św. Karola Boromeusza, polichromia sklepienia i ścian ołtarzowej i chórowej

- kościół pijarów, polichromie prezbiterium i kaplic bocznych

NIEBORÓW, powiat łowicki - województwo łódzkie, pałac Ogińskich / Radziwiłłów, polichromie wewnątrz reprezentacyjnych 1. piętra

NIEDŹWIADNA, powiat grajewski - woj. podlaskie, kościół parafialny pw. św. Stanisława, relikty polichromii wnętrza

SKIERNIEWICE, powiat Skierniewice - woj. łódzkie, kościół parafialny, relikty polichromii wnętrza i kazalnicy

WAŚSOSZ, powiat grajewski - woj. podlaskie kościół karmelitów trzewiczkowych, relikty oryginalnej polichromii na elewacji południowej

ZAMBRÓW, powiat zambrowski - woj. podlaskie, kaplica cmentarna-kostnica, polichromia wnętrza

Lista miejscowości położonych na historycznym Mazowszu, niezachowane:

PUSZCZA MARIAŃSKA, powiat grodziski, kościół parafialny marianów, polichromia wnętrza i para iluzjonistycznych nastaw bocznych

RUSINÓW, powiat przysuski, pałac, relikty oryginalnej polichromii wewnątrz reprezentacyjnych

Szczuczyn, powiat grajewski – woj. podlaskie, kościół pijarów, polichromie prezbiterium i zakrystii
Warszawa, powiat Warszawa:

- kolegiata (katedra), polichromie kopuły i ścian tarczowych kaplicy bocznej Arcybractwa Literackiego

- kościół augustianów św. Marka, polichromia ścian

- kościół franciszkanów-reformatów św. Antoniego, polichromie w polach sklepienia prezbiterium i pary bocznych kaplic-mauzoleów

- kościół paulinów Ducha Św., polichromia kopuły w prezbiterium, polichromia wnętrza kaplicy Matki Boskiej Częstochowskiej

- kościół pijarów Matki Boskiej Łaskawej, polichromie pary kaplic prezbiterialnych
- kościół sakramentek św. Kazimierza, polichromie podniebia i kwater ścian bocznych kopuły
- Zamek Królewski: rekonstrukcja polichromii stropów: Pokoju Marmurowego i plafonu Sali Asamblowej, rekonstrukcje polichromii dawnej Sali Poselskiej w Domu Wielkim i Sali Senatorskiej w skrzydle zachodnim
- Pałac pod Blachą: rekonstrukcje polichromii w pokojach w skrzydle północnym
- **ŻELISZEW PODKOŚCIELNY**, powiat siedlecki, pałac, polichromie wnętrz reprezentacyjnych

II. Delegatura Siedlce – tereny południowo-wschodniego Mazowsza

Wprowadzenie

Nowożytnie malarstwo monumentalne Na wschodnim i południowo-wschodnim Mazowszu
(delegatura Siedlce)

Węgrów nad Liwcem, od połowy XV w. prywatne miasto położone na granicy Mazowsza i Podlasia, zawdzięczał swój XVII- i XVIII-wieczny dynamiczny rozwój kolejnym właścicielom z magnackich rodów: książąt Radziwiłłów z linii birżańskiej (do 1664), Krasieńskich (do 1782) i Ossolińskich. Z uwagi na poważne zniszczenia dokonane dwukrotnie przez wojska szwedzkie w 1657 i 1703 r. obecne zabytki pochodzą dopiero z początku XVIII w., reprezentując z uwagi na wykwintny, europejski gust fundatora – Jana Dobrogosta Krasieńskiego (1639-1717) i talent autora – Michele Arcangela Palloniego z Campi pod Florencją (1637-1712), najwyższy poziom artystyczny w skali całego regionu i kraju. Zatrudnienie malarza w tym miejscu miało związek z wcześniejszymi pracami w warszawskim pałacu Krasieńskiego przy ul. Długiej (ok. 1684-1685), projektu tego samego architekta – Tilmana van Gameren. Malarz przeniósł się do Węgrowa z rodziną najpóźniej w 1707 r. z powodu panującej w Warszawie pandemii dżumy i cholery i pracował tutaj aż do śmierci, która nastąpiła w końcu 1712 lub na początku 1713 r. Autorem wszystkich najważniejszych opracowań naukowych na ten temat był Mariusz Karpowicz, pozostałe prace mają charakter odtwórczy i nie przyniosły dotąd nowych ustaleń. Zaslugą autora było też zidentyfikowanie autora fresków w kopułkach drugiej pary kaplic bocznych kościoła reformackiego – Morawianina z Brna Sebastiana Ecksteina (zm. 1754), pracującego w 1747 r. na zlecenie Błażeja Jana Krasieńskiego (1705-1751) w rodowej nekropolii – kościele par. Kanoników regularnych laterańskich w Krasnem pod Ciechanowem.

Najważniejszą pracą związaną z tymi wybitnymi osobami jest dekoracja malarska wnętrza kościoła par. p.w. Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny (wcześniej św. Andrzeja oraz św.św. Piotra i Pawła), wykonana między 1706 i 1709 r., bezpośrednio po zakończeniu wszczętych w 1703 r. pod kierunkiem Tilmana van Gameren i Carla Ceroniego prac budowlanych przy odbudowie świątyni po pożarze. Kościół farny, jako typowa mazowiecka bazylika późnogotycka z końca XV lub najpóźniej połowy XVI w., funkcjonujący kolejno jako zbór ariański (1558-1593) i kalwiński (do 1630), zyskał wtedy nową klasycyzującą, pseudopalladiańską fasadę zachodnią oraz prostą toskańską artykulację wnętrza i zespół sklepień (w typie dzielonych gurtami na przęsła krzyżowych z lunetami). Duże połacie ścian: szczytowej prezbiterium oraz pary kaplic na zakończeniach naw bocznych a także w ich przęsłach, wykorzystano na stanowiące integralną część wielkoformatowe malatury *al fresco*, wykonane przez sprowadzonego do Węgrowa ze stołecznej Warszawy i sownie opłacanego Palloniego (na podstawie źródeł wiadomo, że za swoją pracę otrzymał łącznie 2900 tyńfów: 500 za ołtarz główny i po 300 za każdą z nastaw bocznych). Wszystkie prace sfinansował

Kraśiński jako właściciel miasta, natomiast za autora programu treściowego dekoracji fary węgrowskiej, będącego czytelnym wykładem polemiki teologicznej Kościoła katolickiego doby kontrreformacji z protestantami, Karpowicz uznał słusznie wybitnego kaznodzieję reformackiego związanego z miejscowym konwentem misyjnym o. Jakuba Wolskiego (ok. 1665-1734), autora kazań okolicznościowych na konsekrację obu katolickich świątyń węgrowskich (wyd. 1711 i 1715) oraz polemicznego dzieła teologicznego *Alphabetum Dogmaticum* (wyd. 1731).

Szczególną cechą architektury wnętrza jest celowe dostosowanie wykrojów glicyfów okien w ścianach obu kaplic i w lunetach sklepień prezbiterium do odpowiedniego doświetlenia precyzyjnie określonych partii malatur – tzw. światła kierowanego. Świadczy to o współpracy architekta z freskantem już na etapie projektowania wnętrza kościoła oraz o przygotowaniu kompozycji malowideł przed ich realizacją. Karpowicz przekonująco wykazał, że Palloni dostosował także oświetlenie scen malarskich do kierunku padania światła z okien w prezbiterium i obu kaplicach.

Dekoracja malarska składa się z 9 części tworzących iluzjonistyczne nastawy ołtarzowe: główną Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny, boczne w kaplicach: św. Krzyża / Ukrzyżowanie (północna) i św. Anny / Nauczanie (południowa) oraz 6 bocznych w kolejnych przęsłach naw bocznych, kolejno od prezbiterium według przyjętego układu: *Chrzest Jezusa* (św. Jan Chrzciciel) – zarazem patron fundatora i święci Patroni Rzeczypospolitej, następnie św.św. Ojcowie Kościoła oraz święte Dziewice i Męczennice – Patronki kraju, oraz *Czyściec* (Maria jako Odkupicielka) i *Kościół Triumfujący*. Program ten uzupełniają zacheuszki na pilastrach nawy głównej. Już po śmierci Palloniego nieustalony malarz, być może jego warsztatowy pomocnik, wykonał jeszcze w technice *al fresco* umieszczony w arkadzie wejścia do kaplicy północnej iluzjonistyczne obramienie nagrobka Heleny z Rybczyńskich Junga (zm. 1715), żony wójta miasta.

Malowidła węgrowskie należą obok fresków sklepienia kaplicy seminarium duchownego w Łowiczu (ok. 1695-1700) do szczytowych osiągnięć Palloniego poza Warszawą, na Mazowszu. Autor posłużył się w nich wszystkimi najnowszymi osiągnięciami dojrzałobarokowego malarstwa włoskiego, zainspirowanymi rzymską twórczością Pietra da Cortony i Gianlorenza Berniniego: *quadraturą*, skrótami perspektywicznymi i korekturami optycznymi w oddawaniu postaci oraz tzw. malarstwem trójwymiarowym. To ostatnie polegało na umieszczaniu wybranych części kompozycji, scen lub grup postaci w malowidłach na trójwymiarowe tła na modelowanych przestrzennie podkładach stiukowych, najczęściej partii chmur i obłoków oraz postaci anielskich (nóżki, ręce lub półfigury), które miały podbudowywać wrażenie iluzyjności malarstwa. Zabieg ten występuje w górnej części kompozycji ołtarza głównego, na wysokości belkowania ściany wschodniej. Palloni był w Rzeczypospolitej prekursorem wszystkich tych nowatorskich rozwiązań, a jego prace miały przemożny wpływ na rozwój malarstwa monumentalnego w Warszawie i całym kraju w końcu XVII i 1. połowie XVIII w. (zwłaszcza Carl Tanquart / Dankwart a pośrednio: Adam Swach i Sebastian Eckstein).

We wszystkich dziewięciu freskach ołtarzowych Palloni wykorzystał wykreślaną perspektywicznie i oddaną *en grisaille* monumentalną architekturę kolumnową w porządku tokańskim, stanowiącą iluzjonistyczną kontynuację artykulacji ścian wnętrza (w ołtarzu św.

Jana Chrzciciela wyjątkowo kolumny zastąpiły hermy atlantów, malowane w celu imitacji kamienia lub stiuku narzutowego). Towarzyszą im malowane ochrami i ugrami dekoracje ornamentalne mające naśladować aplikacje brązowe oraz szczególnie ciekawe imitacje białawego stiuku w malaturze – tzw. *stucco finto*. W trzonach kolumn użyto także imitacji marmoryzacji. Utworzone na ścianach szczytowych obu kaplic i w przęsłach naw bocznych arkady kolumnowe, poprzedzone murowanymi mensami ołtarzowymi, otwierają się iluzyjnie na przestrzeń transcendentną, w której umieszczono sceny figuralne. We wszystkich przedstawieniach malarz zastosował żabią perspektywę obliczoną na obserwację przez widza klęczącego u stopni mensy. Najbardziej tradycyjny układ zawierają sceny w obu ołtarzach kaplicznych i w scenie Chrztu Chrystusa, z pejzażem w tle i grupami figur na pierwszym planie. Pięć pozostałych kompozycji Palloni zakomponował w piętrowym układzie strefowym, dzielonym warstwami obłoków, spiętrzając ku górze postacie ujęte w silnych skrótach perspektywicznych, podbudowanych jeszcze ostrym kontrastem modelunku *chiaro-scuro*. Stanowiący kulminację programu ołtarz główny Palloni pozbawił w ogóle elementów architektonicznych komponując główną scenę jako tło otwierającego się na wschód kolumnowego portyku tokańskiego. Między ścianami bocznymi i podporami ukazano trzy fragmenty jednej, specyficznie ujętej sceny Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny, ukazanej teatralnie dzięki zastosowaniu motywu odsłanianych na boki przez aniołki draperii kurtyn. Wrażenie przestrzenności potęguje jeszcze wspomniany element trójwymiarowego obłoku z postaciami anielskimi na belkowaniu i wymalowane w pachach łuku tarczowego figury Sybilli siedzących na wolutowych spływach flankujących obramienie okna.

Wszystkie postacie ludzkie cechuje typowa dla Palloniego pewna szkicowość i poetyckość obliczy oraz wyrafinowany ruch i gestykulacja, połączone z niezwykłą dbałością o szczegóły strojów i ozdób, tak w zakresie oddania faktury jak i żywości kolorytu. Jasna gama farb dominuje we wszystkich scenach z wyjątkiem Ukrzyżowania, w którym ze względu na typ ikonograficzny nokturnowe tło zdominowały barwy ciemne, skupione w ciężkich obłokach.

Stan zachowania fresków fary węgrowskiej jest ogólnie dobry. Na ich dzisiejszej formie zaważyły konserwacje z XVIII-XXI w. przeprowadzone kolejno przed 1811 r. (ołtarz z *Czyśćcem*), w 1889 r. (mal. Lewandowski, z użyciem farb klejowych w nawach i olejnych w kaplicach). W 1951 r. odsłonięto spod tynku freski w przyłuczach arkady ściany szczytowej prezbiterium. Ostatnia konserwacja dokonana w latach 1999-2001 doprowadziła do scalenia partii oryginalnych z silnie przemalowanymi fragmentami uszkodzonymi lub wypłowiałymi, co bardzo negatywnie odbiło się na poziomie artystycznym dzieł w nawach bocznych. Szczególnie ucierpiały wtedy sceny w kaplicach św. Krzyża i św. Anny oraz w ołtarzach św. Jana Chrzciciela (Chrstu Jezusa) i Czyśćca.

Okazały murowany kościół konwentualny Franciszkanów-Reformatów w Węgrowie Jan Dobrogost Krasieński wzniósł w latach 1693-1706 z przeznaczeniem na misje rekatołicyzacyjne wśród zamieszkujących miasto protestantów. W projekcie kościoła Tilman van Gameren i Carlo Ceroni nie przewidzieli korektur architektury pod kątem projektowanych malowideł sklepiennych. Palloni otrzymał tam zamówienie już po zakończeniu wszystkich prac budowlanych, równoległe z innymi pracami wyposażeniowymi (snycerski ołtarz główny był gotowy w 1709 r.), przez co nie pojawiły się tam odpowiednie korektury świetlne czy elementy malarstwa trójwymiarowego. Datowanie fresków Karpowicz przyjął na lata 1707-1711.

Cały zespół malatur palloniowskich składa się z dekoracji kopuły i dwóch kaplic bocznych: św. Marii Magdaleny i św. Antoniego Padewskiego. Pozostałe dwie udekorował już w końcu lat 40. XVIII w. Eckstein (1711-po 1757), Morawianin z Brna przybyły na Mazowsze i Podlasie ze Lwowa. W podniebiu ślepej kopuły malarz wykonał monumentalną scenę *Kościół triumfujący*, a w jej pendentywach kolejno: *Stworzenie świata*, *Wygnanie z raju*, *Chrzest Chrystusa* i *Nadanie przykazań*. W jednej z owalnych kopulek kaplic znalazła się *Apoteoza św. Antoniego Padewskiego*, z parami ulatujących aniołków w pendentywach, wykończona już po śmierci artysty (1712/1713) przez nieustalonego pomocnika lub naśladowcę. Kartusze w pendentywach przemalowano olejno w końcu XIX w., podobnej restauracji doczekały się obrazy w kaplicach – na scenie *Apoteozy św. Antoniego* zachował się podpis: „Lewandowski 1898 r.” Aktualnie trwają prace konserwatorskie w kopule, które wykonuje zespół prof. Pawła Sadleja z ASP w Warszawie.

Reformackie prace Palloniego ściśle nawiązują stylistycznie i formalnie do malatur z sąsiedniej fary. Ukształtowanie wystroju architektonicznego wnętrza kościoła i samo usytuowanie fresków wykluczyło zastosowanie iluzjonistycznej architektury w typie *quadratury*. Kompozycja sceny głównej, podzielona pasowo czterema wałami obłoków na kolejne kręgi Niebios (centrum i najwyższych zajmują Bóg Ojciec i Chrystus z krzyżem oraz cherubiny i serafiny), malarz rozbił optycznie na cztery grupy postaci: Ojców Kościoła, Ewangelistów, Proroków i Doktorów, odpowiadające przekazowi treściowemu scen w pendentywach i rozpisanej w ich kartuszach sentencji „Ex his / humanae / misteria / nosce salutis”. Wszystkie składają się na uniwersalny przekaz teologiczny, będący erudycyjnym wykładem zasadniczych dogmatów wiary katolickiej.

Palloniowskie sceny w obu kaplicach zostały zakomponowane identycznie z centralną grupą obłoków i ukazaniem postaci św. Antoniego oraz aniołów w silnych skrótach perspektywicznych. Paleta jest jasna i tradycyjnie wzbogacona blikami żółcieni, z podkreśleniem spodnich partii głębokimi brązowymi cieniami. Rysunek przygotowawczy Palloni utrwalił w mokrej zaprawie rysikiem. Na warstwie mokrej nałożone są autorskie przemalówki i laserunki kazeinowe.

Zidentyfikowane ostatnio przez Karpowicza trzy sceny pędzla Ecksteina: *Zaślubiny Maryi i św. Józefa*, *Uczta u Szymona* i *Śmierć św. Piotra z Alcantary* wykazują bardzo duże podobieństwo typów kompozycyjnych figur, drapowania szat i strojów oraz fizjonomii do scen figuralnych cyklu *Historii św. Krzyża* w zespole dekoracji wnętrza kościoła par. w Krasnem (1747). Program polichromii uzupełniają malowane *en grisaille* motywy *rocailles* w parach konsolek w arkadach między kaplicami. Polichromie Ecksteina wyróżnia rozbielona a przy tym pastelowa paleta barwna oraz technologia nakładania rysunku strychulcem. Klasę zabytków obniżają efekty późniejszych XIX-wiecznych przemalowań olejnych. Z tego samego okresu pochodzi też rokokowa dekoracja ornamentalna krzyżowego sklepienia bocznej kaplicy św. Bonawentury, którą również można przekonująco powiązać z Ecksteinem.

Kolejne niewielkie malatury znajdują się ukryte pod elementami wyposażenia z przełomu XVIII i XIX w. Za stacją Drogi krzyżowej, w zagłębieniu między pilastrami umieszczono napis: S T xxxx / 1824, natomiast na ściankach naroży w skrzyżowaniu pod kopułą zachowały się – przesłonięte stolarskimi strukturami przytęczowych ołtarzy św. Rocha i Matki Bożej

Bolesnej - niewyraźne ślady iluzjonistycznych, nadwieszonych obramień z umieszczonymi centralnie prostokątnymi wnękami (z drzwiczkami).

Ostatnim zespołem malowideł ściennych w Węgrowie są polichromie *al secco* w krużganku klasztoru poreformackiego. Na ścianach skrzydeł południowego i wschodniego zachowały się odkryte fragmentarycznie proste pilastrowe podziały w poszczególnych przęsłach ścian. W nich znalazły się zamknięte półkoliście przedstawienia Ewangelistów i Ojców Kościoła (na ścianach między oknami wirydarza, odpowiednio w skrzydle wschodnim i południowym) oraz św. Franciszka Serafickiego (dwukrotnie, raz w otoczeniu iluzjonistycznej struktury architektonicznej nastawy w typie edykuli kolumnowej w porządku tokańskim z godłem zakonu franciszkańskiego w nadstawce, ujętej postaciami anielskimi siedzącymi na spływach wolutowych) oraz św. Antoniego Padewskiego, Jana Kapistrana, Benvenutusa, Ludwika, Bonawentury, Karola Boromeusza i św. Piotra z Alkantary (ujętego iluzjonistycznym ołtarzem architektonicznym, w pierwszym przęsle skrzydła wschodniego, przy wejściu), wszystkie opatrzone białymi polami z czarnymi napisami objaśniającymi. Program uzupełniają trzy sceny: św. Michała Archanioła (w lunecie wysklepka nad wejściem), Modlitwy św. Franciszka i aniołami pomagającymi mu w pracy (tzw. Kuchnia św. Franciszka), Cudu św. Mikołaja (?) oraz Kaźni zakonników reformackich z rąk Żydów zw. Rzezią w Pakości. Fatalne, prymitywne przemalowania olejne wszystkich obrazów wykluczają obecnie jakiegokolwiek atrybucje. Inne polichromie z motywami zachowały się ponadto w rozmównicy i na głównej klatce schodowej w skrzydle południowym (iluzjonistyczne obramienie architektoniczno-rzeźbiarskie na ścianie zachodniej). Wykonane w 2015 r. odkrywki pasowe ujawniły też istnienie malatur w pomieszczeniu przejściowym, łączącym wirydarz, prezbiterium kościoła oraz zakrystię.

W trakcie aktualnych prac odkryto na filarach międzyokiennych w obu ww. skrzydłach silnie uszkodzone wyobrażenia Ewangelistów i Ojców Kościoła. Wstępny etap prac konserwatorskich uniemożliwia na razie dalsze analizy porównawcze i wnioski w kwestiach datowania i atrybucji tych dzieł.

W Goźlinie-Porzeczku Mariańskim w W miejscowym kościele należącym w latach 1699–1864 i ponownie od 1966 r. do zgromadzenia księży marianów (od 1801 r. w randze samodzielnej parafii), służącym jednocześnie jako sanktuarium słynącego łaskami obrazu Matki Bożej Częstochowskiej (zw. Matką Boską Goźlińską) przekazanego tutaj przez samego założyciela zakonu ks. Stanisława Papczyńskiego (1631–1701), zachowała się kompletna późnorokokowo-klasycystyczna dekoracja iluzjonistyczna wnętrza. Obecny, drugi kościół w kształcie bazyliki transeptowej z dwuwieżową fasadą wzniesiono z drewna w 1776 r., natomiast czas powstania samej dekoracji przypadł na ostatnie lata XVIII w. Fundatorami byli miejscowi kolatorzy – Lasoccy, właściciele pobliskiego Siedzowa, a za przypuszczalnego autora uznaje się wybitnego członka tego zakonu ks. Jana Niezabitowskiego (1744–1804), dr. teologii, który w latach 1776–1793 przebywając w strukturach zakonnych i na studiach w Rzymie został tam wykształcony także w dziedzinie malarstwa. Po powrocie w czerwcu 1793 r. z Italii, rezydując w klasztorze prowincjalnym w Skórcu pod Siedlcami, wykonał on ogółem dwadzieścia kilka płócien ołtarzowych przeznaczonych do kilku świątyń, w samym Skórcu oraz w Siedlcach, Węgrowie, pobliskiej Suchej oraz w Kosowie Lackim, Niwiskach i Seroczynie. W samym Goźlinie do grupy prac sztalugowych ks. Niezabitowskiego należą:

obraz w polu głównym ołtarza wielkiego – *Niepokalane Poczęcie Najśw. Maryi Panny, Matka Boska z Dzieciątkiem* w zakrystii oraz portret nieustalonego zakonnika mariańskiego.

Zespół dekoracji składa się z malowanych iluzjonistycznie pięciu kolumnowych nastaw, których projekty powielają kompozycje zaczerpnięte z graficznych serii augsburskich: głównej p.w. Niepokalanego Poczęcia NMP w prezbiterium (z takimiż ustawionymi ukośnie bramkami bocznymi i namalowanymi *en grisaille* w celu imitacji kamienia / białego marmuru figurami bocznymi Archaniołów: Michała i Gabriela), oraz dwóch par późnobarokowych nastaw na ścianach wschodnich i szczytowych ramion transeptu, odpowiednio od północy: Matki Boskiej Goźlińskiej (mający uskokową krzywoliniową strukturę, baldachim w polu głównym i wmontowane w zwieńczenie okno, z parą figur anielskich z medalionami z inskrypcjami), św. Marcina z Tours (z parą postaci Ojców Kościoła: św. Augustyna Grzegorza i Wielkiego oraz górnym obrazem św. Rocha) oraz św. Antoniego Padewskiego (z figurami pozostałych Ojców Kościoła: św. Ambrożego i Hieronima i malarskim przedstawieniem św. Jana Nepomucena) i Św. Krzyża (z parą aniołów z *arma Christi* i medalionami). Ściany w tej części świątyni wypełniają umieszczone w iluzjonistycznych niszach architektonicznych św. Apostołowie oraz Dyzmas Dobry Łotr (na ścianach zachodnich ramion transeptu), które uzupełnia umieszczony tuż pod stropem cykl emblematów ukazujących przymioty Maryi wg wezwań z „Litanii loretańskiej”. Na stropie prezbiterium umieszczono *Glorię Trójcy Św.*, a na skrzyżowaniu naw – dziesięcioramienną *Gwiazdę cnót Najśw. Marii Panny* otoczonej obłokami. Wymienione przedstawienia związane z funkcjami liturgicznymi uzupełnia iluzjonistyczna polichromia całego wnętrza, z namalowanymi na zagruntowanej powierzchni desek okładzin ścian i sufitów elementami wczesnoklasycystycznej artykulacji, operującej w filarach i narożnikach oraz obramieniach nisz nastaw bocznych boniowaniem. W ścianach przęsła nawy głównej znalazły się imitacje otwartych odcinkowo przeszklonych balkonów empor z ozdobnymi balustradami. dodatkowo powyżej rozmieszczono tam cztery owalne medaliony z półfiguralnymi wyobrażeniami św. Ewangelistów. Podobną artykulację pilastrową wprowadzono też na ścianie zachodniej chóru muzycznego. Sufity w nawach i ramionach transeptu pokryto imitacjami dekorowanych ornamentálnymi listwami stiukowymi plafonów z rozetami, natomiast na ich ścianach bocznych znalazły się ponadto ozdobne zwisy kwiatowo-owocowe. Jedynymi przestrzennymi strukturami we wnętrzu świątyni goźlińskiej są mensy i tabernakulum ołtarza głównego, zbliżone pod względem konstrukcyjnym obudowy kazalnicy i chrzcielnicy oraz prospekt organowy.

Podstawą do przypisania omawianej dekoracji ks. Niezabitowskiemu była sama obecność tutaj jego prac sztalugowych oraz charakterystyczna technologia wykonania jej samej. Podstawowe elementy polichromii wymalowano olejno na wielkoformatowych płótnach, które następnie przybito do ścian kościoła. Połączenie między nimi, zarezerwowane dla drugorzędnych elementów polichromii (np. elementy artykulacji), wymalowano na zagruntowanej powierzchni drewna. Praktyka taka była preferowana nie przez zawodowych malarzy freskantów i polichromistów, ale właśnie przez autorów prac sztalugowych. Uważna obserwacja samych malatur goźlińskich i ich szczegółowe porównanie z potwierdzonymi sygnaturami lub źródłami obrazami ks. Niezabitowskiego nie pozwala na taką atrybucję. Oba zespoły różnią zarówno elementy formalne (typy fizjonomiczne, kanon postaci i sposób

drapowania i modelunku szat) i stylistyczne (rysunek i sposób nakładania farby). Kwestia autorstwa tego wystroju pozostaje zatem otwarta.

Literatura:

Andrzej Betlej, *Zapomniane freski w klasztorze bernardynów we Lwowie*, [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich*, t. 7, red. A. Betlej, A. Markiewicz, A. Dworzak, Kraków 2012, s. 51-64.

Mariusz Karpowicz, *Działalność artystyczna Michelangela Palloniego w Polsce*, Warszawa 1967.

Mariusz Karpowicz, *Sztuka oświeconego sarmatyzmu*, Warszawa 1986.

Mariusz Karpowicz, *Sztuka Warszawy czasów Jana III*, Warszawa 1987.

Mariusz Karpowicz, *Cuda Węgrowska*, Węgrów 2009.

Helena Lukešová, *František Řehoř Ignác Eckstein a jeho dílo v Krakově a ve Lvově*, „Opuscula historiae atrium”, 53: 2009, nr 1-2, s. 83-123.

Hanna Osiecka-Samsonowicz, Sebastian Eckstein – malarz kwadratury, „Biuletyn Historii Sztuki”, 46: 1984, nr 2, s. 271-292.

Dorota Pikula, *Sztuka regionu węgrowskiego w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Siedlcach*, „Rocznik Liwski” 3: 2007, s. 184-192.

Konrad Słowiński, *Bogu i ludziom : parafia i kościół p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Węgrowie w XV-XXI wieku*, Radom 2011.

Tytus Sawicki, *Włoska technika "a bianco di calce" na przykładzie bielańskich fresków Michelangelo Palloniego*, „Ochrona Zabytków”, 1997, nr 3, s. 239-249.

Węgrów : dzieje miasta i okolic w latach 1441-1944 : praca zbiorowa, pod red. Arkadiusza Kołodziejczyka i Tadeusza Swata, Towarzystwo Miłośników Ziemi Węgrowskiej, Węgrów 1991.

K. Piwocki, *Restauracja malowideł w kościółku drewnianym w Goźlinie*, „Biuletyn Naukowy”, 1933, nr 4, s. 237.

K. Piwocki, *Kościół w Goźlinie i jego polichromia*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie”, 1934, nr 1, s. 37-39.

I. Galicka, H. Sygietyńska, *Niezabitowski Jan*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze-rzeźbiarze-graficy, pod red. K. Mikockiej-Rachubowej i M. Biernackiej, Warszawa 1998, s. 87-89.

I. Galicka, H. Sygietyńska, *Jan Niezabitowski - malarz mariański*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 36: 1974, nr 3, s. 269-280.

I. Galicka, H. Sygietyńska, *Odkrywanie sztuki. Sztuka odkrywania*, Warszawa 1994.

GOŻLIN-PORZECZE MARIAŃSKIE, kościół parafialny pw. Matki Bożej Bolesnej

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

GOŻLIN-PORZECZE MARIAŃSKIE, dawna ziemia czerska woj. mazowieckiego (ob. powiat garwoliński, woj. mazowieckie) / dawny dekanat garwoliński archidiecezji warszawskiej diecezji poznańskiej (ob. dekanat Osieck diecezji siedleckiej)

KOŚCIÓŁ PARAFIALNY PW. MATKI BOŻEJ BOLESNEJ, kompletna polichromia wnętrza

Datowanie (z fazami)

koniec XVIII w.

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

zgromadzenie księży marianów

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

dawniej przypisywany mal. Josephowi Kapellerowi lub zakonnikowi ks. Janowi Niezabitowskiemu (zm. 1804), obecnie nieautoryzowana

Historia powstania

Obecny, drewniany kościół w kształcie bazyliki transeptowej z dwuwieżową fasadą wzniesiono do 1776 r., natomiast czas powstania samej dekoracji przypadł na ostatnie lata XVIII w. Fundatorami byli miejscowi kolatorzy – Lasoccy, właściciele pobliskiego Siedzowa, a za przypuszczalnego autora uznawano do niedawna bądź Josepha Kappellera, uczestnika insurekcji kościuszkowskiej, bądź członka zakonu mariańskiego ks. Jana Niezabitowskiego (daty życia: 1744–1804), dr. teologii, który w latach 1776–1793 przebywając w strukturach zakonnych i na studiach w Rzymie został tam wykształcony także w dziedzinie malarstwa. Po powrocie w czerwcu 1793 r. z Italii, rezydując w klasztorze prowincjalnym w Skórcu pod Siedlcami, wykonał on ogółem dwadzieścia kilka płócien ołtarzowych przeznaczonych do kilku świątyń, w samym Skórcu oraz w Siedlcach, Węgrowie, pobliskiej Suchej oraz w Kosowie Lackim, Niwiskach i Seroczynie na Podlasiu. W samym Gożlinie do grupy prac sztalugowych ks. Niezabitowskiego należą: obraz w polu głównym ołtarza wielkiego – *Niepokalone Poczęcie Najśw. Maryi Panny, Matka Boska z Dzieciątkiem* w zakrystii oraz portret nieustalonego zakonnika mariańskiego.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Obiekt remontowany ok. poł. XIX w. oraz w latach 1951 i 1965, polichromia restaurowana 1933 pod kierunkiem art. mal. Władysława Zycha, ostatnio w wielu etapach od 1980 do 1993 r. przez zespół z PP PKZ O/Warszawa, kier. zesp. H. Rudniewska ze Spółdzielni Pracy Artystów Konserwatorów w Warszawie (kier. zesp. Maria Petrowa), Ewę Roznerską-Świerczewską, Mirosława Świerczewskiego, prace stolarskie — Jarosława Iwańskiego.

Kompozycja / układ

Zespół dekoracji składa się z malowanych iluzjonistycznie pięciu kolumnowych nastaw, których projekty powielają kompozycje zaczerpnięte z graficznych serii augsburskich: głównej p.w. Niepokalanego Poczęcia NMP w prezbiterium (z takimiz ustawionymi ukośnie bramkami bocznymi i namalowanymi *en grisaille* w celu imitacji kamienia / białego marmuru figurami bocznymi Archaniołów: Michała i Gabriela – na ścianach bocznych powtórzone kompozycje architektoniczne tej struktury), oraz dwóch par późnobarokowo-wczesnoklasycystycznych nastaw na ścianach wschodnich i szczytowych ramion transeptu, odpowiednio od północy: Matki Boskiej Goźlińskiej (mający uskokową krzywoliniową strukturę, baldachim w polu głównym i wmontowane w zwieńczenie okno, z parą figur anielskich z medalionami z inskrypcjami), św. Marcina z Tours (z parą postaci Ojców Kościoła: św.św.

Augustyna Grzegorza i Wielkiego oraz górnym obrazem na aplikowanym płótnie w ramie św. Rocha) oraz św. Antoniego Padewskiego (z figurami pozostałych Ojców Kościoła: św.św. Ambrożego i Hieronima oraz sztalugowym przedstawieniem św. Jana Nepomucena) i Św. Krzyża (z parą aniołów z *arma Christi* i medalionami). Ołtarz główny jest przegrodowy, z przednią częścią ze stolarską mensą i tabernakulum oraz ćwierćkolistymi ściankami i bramkami obejścia – w obu ostatnich elementach polichromie wymalowano na płótnie nabitym na wycięte laubzegą deski, z detalami architektonicznymi i bogatymi dekoracjami floralnymi. Ściany w tej części świątyni wypełniają umieszczone w iluzjonistycznych niszach architektonicznych św.św. apostołowie oraz św.św. Dyzmas-Dyzma Dobry Łotr i Józef, opatrzone w kartuszkach i banderolach / festonach odnoszącymi się do nich inskrypcjami z cytatami z Nowego Testamentu. W prezbiterium, w polach w attyce na osiach przęseł bocznych umieszczony cykl sześciu scen emblematycznych z postaciami dziewic personifikującymi wezwania Maryi na litanii Loretańskiej. Na stropie prezbiterium umieszczono *Glorię Trójcy Św.*, a na skrzyżowaniu naw – dziesięciopromienną *Gwiazdę cnót Najśw. Maryi Panny* otoczoną obłokami. Wymienione przedstawienia związane z funkcjami liturgicznymi uzupełniają iluzjonistyczna polichromia całego wnętrza, z namalowanymi na zagruntowanej powierzchni desek okładzin ścian i sufitów elementami wczesnoklasycystycznej artykulacji, operującej w filarach i narożnikach oraz obramieniach nisz nastaw bocznych boniowaniem. W ścianach przęseł nawy głównej znalazły się imitacje otwartych odcinkowo przeszklonych balkonów empor z ozdobnymi balustradami. dodatkowo powyżej, między oknami, rozmieszczono tam cztery owalne medaliony z półfiguralnymi wyobrażeniami św.św. ewangelistów. Podobną artykulację pilastrową wprowadzono też na ścianie zachodniej chóru muzycznego. Sufity w nawach i ramionach transeptu pokryto imitacjami dekorowanych ornamentalnymi listwami stiukowymi plafonów z rozetami, natomiast na ich ścianach bocznych znalazły się ponadto ozdobne zwisy kwiatowo-owocowe. Jedynymi przestrzennymi strukturami we wnętrzu świątyni goźlińskiej są mensy i tabernakulum ołtarza głównego, zbliżone pod względem konstrukcyjnym obudowy kazalnicy i chrzcielnicy oraz prospekt organowy.

Ikonografia

Program ikonograficzny i treściowy dekoracji malarskiej podporządkowano kultowi Niepokalanego Poczęcia Najśw. Maryi Panny, propagowanemu od końca XVII w. w zakonie marianów, skupiony wokół obrazu sztalugowego o tej tematyce w polu ołtarza głównego oraz umieszczonego w północnym ołtarzu transeptowym Najśw. Maryi Panny Goźlińskiej – kopii obrazu Matki Boskiej Jasnogórskiej. Tym wizerunkom podporządkowano cykl wezwań Maryi oraz stropowe wyobrażenie Trójcy Św. Cykl apostołowski odpowiada kultowi tychże uczniów Jezusa jako filarów kościoła (zwyczajowo łączono je zacheuzkami – dwunastoma miejscami konsekracji każdej świątyni). Wezwaniom pozostałych nastaw odpowiadają figury asystencyjne, ponadto przy ołtarzach bocznych: maryjnym i Męki Pańskiej, umieszczono ponadto przedstawienia św. Józefa z Dzieciątkiem Jezus i św. Dyzmy, opatrzone inskrypcjami odnoszącymi się do ich roli w dziele Zbawienia.

Dekoracja architektoniczna z elementami późnobarokowymi i detalami wczesnoklasycystycznymi (boniowanie, kimiony i profile gzymsów, wazy), uzupełniona o liczne motywy roślinne i kwiatowo-owocowe: festony (także paludament i lambrekiny), girlandy, zwisy, rozety oraz wieńce, bukiety. Zacheuzki w kształcie owalnych tac / pater z imitacją malarską wyrobów fajansowych dekorowanych kobaltem, z ornamentem rokokowym i wiązaniem monogramem IHS.

Analiza formalno-stylistyczna

Podstawą do przypisania omawianej dekoracji ks. Niezabitowskiemu była sama obecność tutaj jego prac sztalugowych oraz charakterystyczna technologia wykonania jej samej. Podstawowe elementy polichromii wymalowano olejno na wielkoformatowych płótnach, które następnie przybito do ścian kościoła. Połacie między nimi, zarezerwowane dla drugorzędnych elementów polichromii (np. elementy artykulacji), wymalowano na zagruntowanej powierzchni drewna. Praktyka taka była preferowana nie przez zawodowych malarzy freskantów i polichromistów, ale właśnie przez autorów prac sztalugowych.

Źródła i literatura przedmiotu

K. Piwocki, *Restauracja malowideł w kościółku drewnianym w Goźlinie*, „Biuletyn Naukowy”, 1933, nr 4, s. 237; K. Piwocki, *Kościół w Goźlinie i jego polichromia*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie”, 1934, nr 1, s. 37–39; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 10: *Województwo warszawskie*, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 2: *Powiat garwoliński*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska, D. Kaczmarzyk, Warszawa 1967, s. 9-10, fig. 5, 18-21; S. Szymański, *Wystroje malarskie kościołów drewnianych*, Warszawa 1970, s. 36-38, 65, 97, 145, il. nlb.; I. Galicka, H. Sygietyńska, *Jan Niezabitowski - malarz mariański*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 36: 1974, nr 3, s. 269–280; I. Galicka, H. Sygietyńska, *Niezabitowski Jan*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze-rzeźbiarze-graficy*, pod red. K. Mikockiej-Rachubowej i M. Biernackiej, Warszawa 1998, s. 87–89; C. Ostas, *Zabytki sztuki, rzemiosła artystycznego i techniki*, „Ochrona Zabytków”, 54: 2001, nr 2 (213), s. 198-201, il. nlb.; M. Wardzyński, *Sztuka nowożytna na Mazowszu – zarys problematyki*, [w:] *Dzieje Mazowsza*, t. 2, *Lata 1527 – 1794*, red. J. Tyszkiewicz, Pułtusk 2015, s. 712; Z. Michalczyk, *Monumentalne wnętrza drewnianej świątyni. Polichromia kościoła w Goźlinie – Mariańskim Porzeczu*, w: *Poza Warszawą*, t. II: *Arcydzieła plastyki XIX i XX wieku w świątyniach, rezydencjach i przestrzeni publicznej Mazowsza*, red. A. Pieńkos, Warszawa 2019, s. 31-33.

Fotografie:

- Goźlin-Porzecze Mariańskie, kościół par. marianów pw. Matki Bożej Bolesnej, widok ogólny wnętrza w kierunku prezbiterium, koniec XVIII w., proj. Jan Niezabitowski (atryb.), wyk. nieustalona pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.
- Goźlin-Porzecze Mariańskie, kościół par. marianów pw. Matki Bożej Bolesnej, widok ogólny wnętrza w kierunku południowego ramienia transeptu, koniec XVIII w., proj. Jan Niezabitowski (atryb.), wyk. niezidentyfikowana pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.
- Goźlin-Porzecze Mariańskie, kościół par. marianów pw. Matki Bożej Bolesnej, widok ogólny wnętrza w kierunku północnego ramienia transeptu, koniec XVIII w., proj. Jan Niezabitowski (atryb.), wyk. nieustalona pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.
- Goźlin-Porzecze Mariańskie, kościół par. marianów pw. Matki Bożej Bolesnej, widok ogólny korpusu nawowego w kierunku północno-zachodnim, koniec XVIII w., proj. Jan Niezabitowski (atryb.), wyk. niezidentyfikowana pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.
- Goźlin-Porzecze Mariańskie, kościół par. marianów pw. Matki Bożej Bolesnej, widok ogólny korpusu nawowego w kierunku północno-zachodnim, koniec XVIII w., proj. Jan Niezabitowski (atryb.), wyk. nieustalona pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.
- Goźlin-Porzecze Mariańskie, kościół par. marianów pw. Matki Bożej Bolesnej, prezbiterium, iluzjonistyczne podziały artykulacji ściany północnej, koniec XVIII w., proj. Jan Niezabitowski (atryb.), wyk. nieustalona pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.
- Goźlin-Porzecze Mariańskie, kościół par. marianów pw. Matki Bożej Bolesnej, prezbiterium, iluzjonistyczny ołtarz główny, koniec XVIII w., proj. Jan Niezabitowski (atryb.), wyk. nieustalona pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.
- Goźlin-Porzecze Mariańskie, kościół par. marianów pw. Matki Bożej Bolesnej, prezbiterium, ołtarz główny, prawe ramię przegrody z bramką obejścia, koniec XVIII w., proj. Jan Niezabitowski (atryb.), wyk. nieustalona pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.
- Goźlin-Porzecze Mariańskie, kościół par. marianów pw. Matki Bożej Bolesnej, prezbiterium, ołtarz główny, lewa figura anioła adorującego tabernakulum, koniec XVIII w., proj. Jan Niezabitowski (atryb.), wyk. nieustalona pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.

- Goźlin-Porzecze Mariańskie, kościół par. marianów pw. Matki Bożej Bolesnej, prezbiterium, ściana północna, figury apostołów św. św. Piotra i Andrzeja z cokołem z inskrypcją z *Credo apostolorum*, koniec XVIII w., proj. Jan Niezabitowski (atryb.), wyk. nieustalona pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.
- Goźlin-Porzecze Mariańskie, kościół par. marianów pw. Matki Bożej Bolesnej, prezbiterium, ściana północna, przedstawienie emblematyczne z cyklu Cnót Maryi jako Dziewicy Niepokalanie Poczętej, koniec XVIII w., proj. Jan Niezabitowski (atryb.), wyk. nieustalona pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.
- Goźlin-Porzecze Mariańskie, kościół par. marianów pw. Matki Bożej Bolesnej, prezbiterium, ściana południowa, iluzjonistyczny zacheuszek, koniec XVIII w., proj. Jan Niezabitowski (atryb.), wyk. nieustalona pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.
- Goźlin-Porzecze Mariańskie, kościół par. marianów pw. Matki Bożej Bolesnej, prezbiterium, strop, iluzjonistyczna scena Trójcy Św., koniec XVIII w., proj. Jan Niezabitowski (atryb.), wyk. nieustalona pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.
- Goźlin-Porzecze Mariańskie, kościół par. marianów pw. Matki Bożej Bolesnej, południowe ramię transeptu, ołtarz boczny Ukrzyżowania Pańskiego, koniec XVIII w., proj. Jan Niezabitowski (atryb.), wyk. nieustalona pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.
- Goźlin-Porzecze Mariańskie, kościół par. marianów pw. Matki Bożej Bolesnej, północne ramię transeptu, ołtarz boczny św. Marcina z Tours, koniec XVIII w., proj. Jan Niezabitowski (atryb.), wyk. nieustalona pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.
- Goźlin-Porzecze Mariańskie, kościół par. marianów pw. Matki Bożej Bolesnej, południowe ramię transeptu, ściana zachodnia, wnęka z figurą św. Dyzmy, koniec XVIII w., proj. Jan Niezabitowski (atryb.), wyk. nieustalona pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.
- Goźlin-Porzecze Mariańskie, kościół par. marianów pw. Matki Bożej Bolesnej, skrzyżowanie naw, strop, *Gwiazda cnót Najśw. Maryi Panny*, koniec XVIII w., proj. Jan Niezabitowski (atryb.), wyk. nieustalona pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.
- Goźlin-Porzecze Mariańskie, kościół par. marianów pw. Matki Bożej Bolesnej, południowe ramię transeptu, strop, dekoracja architektoniczno-ornamentalna, koniec XVIII w., proj. Jan Niezabitowski (atryb.), wyk. nieustalona pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.
- Goźlin-Porzecze Mariańskie, kościół par. marianów pw. Matki Bożej Bolesnej, nawa główna, ściana zachodnia, balkon chóru muzycznego, koniec XVIII w., proj. Jan Niezabitowski (atryb.), wyk. nieustalona pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.
- Goźlin-Porzecze Mariańskie, kościół par. marianów pw. Matki Bożej Bolesnej, nawa główna, ściana północna, medalion z przedstawieniem św. Jana ewangelisty, koniec XVIII w., proj. Jan Niezabitowski (atryb.), wyk. nieustalona pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.
- Goźlin-Porzecze Mariańskie, kościół par. marianów pw. Matki Bożej Bolesnej, nawa główna, strop, dekoracja architektoniczno-ornamentalna, koniec XVIII w., proj. Jan Niezabitowski (atryb.), wyk. nieustalona pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.

NOWA SUCHA, dwór Cieszkowskich

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

NOWA SUCHA, dawna ziemia liwska woj. mazowieckiego (ob. powiat węgrowski, woj. mazowieckie) / dawny dekanat liwski archidiaconatu czersko-warszawskiego diecezji poznańskiej (ob. dekanat Grębków diecezji siedleckiej)

DWÓR CIESZKOWSKICH – Muzeum Architektury Drewnianej Regionu Siedleckiego, elementy późno nowożytniej polichromii na stropach i ścianach wnętrz paradnych: Salonu i trzech gabinetów: dwóch w trakcie ogrodowym (północno-wschodnim) i jednego w trakcie frontowym (południowy) (ob. częściowa rekonstrukcja z kreacją nowych elementów)

Datowanie (z fazami)

3. tercja XVIII w., restauracja 1988-1993

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

rodzina Cieszkowskich h. Dołęga

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieustaleni, kons. wyk. Marek Kwiatkowski

Historia powstania

Drewniany dwór alkierzowy wzniesiony w latach 1743-1745 z inicjatywy Ignacego Cieszkowskiego (daty życia: 1704-1787), kasztelana liwskiego, 1843 poprzedzony murowanym portykiem filarowym z tympanonem i całkowicie oszalowany. W 1945 r. nacjonalizacja majątku Dembowskich-Cieszkowskich i utworzenie Państwowego Gospodarstwa Rybnego, w dworze kwaterunek 10 rodzin pracowników. W 1988 r. wykupiony przez Marka i Marię Irenę Kwiatkowskich, otworzony w 1993 r. jako główny obiekt Muzeum Architektury Drewnianej Regionu Siedleckiego, obecnie administrowany przez spadkobierców obojga, udostępniany do zwiedzania. Oryginalne elementy malowideł w typie regencyjno-wczesnoklasycystycznych, wyłącznie z motywami ornamentalnymi, zachowały się tylko w Salonie (pięć supraport nad wejściem głównym, oknami i odrzwiami w ścianach bocznych) i w trzech gabinetach: dwóch w trakcie ogrodowym oraz w południowym Gabinetcie Narożnym w trakcie frontowym (polichromia ornamentalna stropu).

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Zakres prac remontowych w XIX i XX w. nieznany, przed 1993 r. odrestaurowane z rekonstrukcją licznych ubytków sumptem właścicieli przed 1993 r., wyk. osobiście Marek Kwiatkowski

Kompozycja / układ

Salon: zespół pięciu supraport należących do pierwotnego wystroju wnętrza, okolone białą bordiurą, w kształcie prostokątnych pól z wyciętymi ćwierćkolistymi narożnikami (kolor szaro-zielony), w polach na białym tle kompozycje ornamentalne z uproszczonych motywów roślinnych o barwie zielonkawej
Gabinety: we wszystkich oryginalne stropy belkowe, z belkami dekorowanymi szarawymi, zaznaczonymi czarno i białą w cieniach i światłach wiciami akantu, w czterech pasach desek późno regencyjne motywy cęgowo-wstęgowe, z romboidalnymi polami obwiedzionymi taśmą, z uproszczonymi lambrekinami przy pętłach w narożach – jeden centralnie, połowy dwóch przy ścianach bocznych

Ikonografia

Dekoracja architektoniczno-ornamentalna, reprezentująca bardzo uproszczone i skromne motywy późnobarokowe

Analiza formalno-stylistyczna

Brak odpowiednich analogii na Mazowszu i Podlasiu raz duży stopień prac rekonstrukcyjnych sprzed 1993 r. wyklucza możliwość identyfikacji warsztatu.

Źródła i literatura przedmiotu

Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 10: *Województwo warszawskie*, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 24: *Powiat węgrowski*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska, D. Kaczmarzyk, Warszawa 1973, s. 21; Cezary Ostas, *Zabytki Węgrowa i okolic*, w: *Węgrów : dzieje miasta i okolic w latach 1441-1944 : praca zbiorowa*, pod red. Arkadiusza Kołodziejczyka i Tadeusza Swata, Węgrów 1991, s. 430, 431; M. Kwiatkowski, *Sucha : Muzeum Architektury Drewnianej Regionu Siedleckiego*, Warszawa 2005, s. 7, 9, 11, 13, 14, 38, il. nlb., fot. 5.

Fotografie:

Nowa Sucha, dwór Cieszkowskich, trakt ogrodowy, Salon, widok ogólny w kierunku północnym (ogrodu), zespół supraport nad wejściem głównym, oknami i dwoma odrzwiami w ścianach bocznych traktu, 3. tercja XVIII w., wyk. nieustalona pracownia malarska ze wschodniego Mazowsza lub Siedlec (?), fot. MW, 2019.

Nowa Sucha, dwór Cieszkowskich, trakt ogrodowy, Salon, ściana wschodnia, supraporta, 3. tercja XVIII w., wyk. nieustalona pracownia malarska ze wschodniego Mazowsza lub Siedlec (?), fot. MW, 2019.

Nowa Sucha, dwór Cieszkowskich, trakt ogrodowy, Gabinet-Pokój Cieszkowskiego, widok ogólny stropu z dekoracją ornamentalną, 3. tercja XVIII w., wyk. nieustalona pracownia malarska ze wschodniego Mazowsza lub Siedlec (?), fot. MW, 2019.

OTWOCK WIELKI, pałac - willa podmiejska Bielińskich

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

OTWOCK WIELKI, dawna ziemia czerska woj. mazowieckiego (ob. powiat otwocki, woj. mazowieckie) / dawny dekanat garwoliński archidiaconatu czersko-warszawskiego diecezji poznańskiej (ob. dekanat Otwock diecezji warszawsko-praskiej)

PAŁAC - WILLA PODMIEJSKA BIELIŃSKICH (ob. Muzeum Wnętrz w Otwocku Wielkim, filia Muzeum Narodowego w Warszawie), kompletna polichromia trzech wnętrz paradnych apartamentu Kazimierza Ludwika Bielińskiego: Antykamery-Sali Marynistycznej, Kamery / Sypialni-Sali Ruin Antycznych i Gabinetu-Sali Horacego (ob. rekonstrukcja z kreacją nowych elementów)

Datowanie (z fazami)

przed 1689 lub ok. 1700-1703, konserwacja z częściową rekonstrukcją 1975-1978

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Kazimierz Ludwik Bieliński (zm. 1713), podkomorzy wielki koronny, starosta czerski, garwoliński i osiecki

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

proj. Giuseppe Simone Bellotti lub Tielman van Gameren (atryb.), wyk. Giovanni Cipper zw. Todeschini z Ticino (atryb.) lub inny niezidentyfikowany malarz włoski (?) z Warszawy

Historia powstania

Willa podmiejska w typie włoskim, którą wznosił w latach 1682-1689 do 1703 w starorzeczu Wisły, na wyspie Rokola pod Kaczewem, pochodzący z Mazowsza młody magnat i dygnitarz Kazimierz Ludwik Bieliński (zm. 1713), podkomorzy wielki koronny, starosta czerski, garwoliński i osiecki, z myślą o zawartym w 1689 r. małżeństwie z Marią Ludwiką z Morsztynów (zm. 1730). W 1702 r. Bieliński uzyskał stanowisko marszałka wielkiego koronnego.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Rezydencja częściowo przebudowana z modernizacją części wnętrz ok. 1757 r. dla Franciszka Bielińskiego (zm. 1766), marszałka wielkiego koronnego, pod kierunkiem wybitnego architekta warszawskiego Jakuba Fontany. W latach 1799-1800 kolejna modernizacja wnętrz wg koncepcji arch. Fryderyka Alberta Lessla z przeznaczeniem na wielką kolekcję antycznej sztuki rzymskiej ówczesnego właściciela – Franciszka Bielińskiego młodszego (zm. 1809). W 1850 r. nowi właściciele Jan Władysław i Aniela Wanda Kurtzowie dokonali generalnej odnowy willi wg projektu Enrico Marconiego, kier. bud. Jan Teofil Sbarboni. Nieużytkowany i popadający w ruinę w 2. poł. XIX i na pocz. XX w., zdewastowany przez wojska niemieckie 1915-1918, ostatnim prywatnym właścicielem był do r. 1945 Władysław Jezierski. W 1946 r. nacjonalizacja i podjęcie pierwszych prac budowlano-konserwatorskich pod kier. Arch. Stanisława Koszycz-Witkiewicza, m.in. wymiana stropów i zabezpieczenie murów nowymi dachami. W latach 50. XX w. po urządzeniu tutaj Domu Poprawczego dla Dziewcząt znaczne zniszczenia oryginalnego wystroju wnętrz. W latach 70. XX w. po przejęciu przez Urząd Rady Ministrów, z inicjatywy ówczesnego premiera Piotra Jaroszewicza kompleksowy remont i konserwacja elementów historycznych wnętrz i elewacji, w tym wszystkich fresków w omawianych salach – prace warszawskiego PP KZ, kier. Henryk Siuder. W latach 1991-1995 obiekt Kancelarii Prezydenta, następnie Ministerstwa Spraw Wewnętrznych i Administracji, od 2004 r. Ministerstwa Kultury, odstąpiony Muzeum Narodowemu w Warszawie, rok później otwarto tu Oddział – Muzeum Wnętrz. Obecnie willa czeka na rozstrzygnięcie spraw własnościowych.

Kompozycja / układ

Antykamera-Sala Marynistyczna: wszystkie wolne powierzchnie ścian (z wyjątkiem niskiego cokołu wyłożonego holenderskimi kaflami fajansowymi z Delft oraz przestrzeni ponad obramieniami drzwi i okien, wypełnionych przez owalne stiukowe kartusze z niezachowanymi malaturami *en grisaille* o nieustalonej tematyce) wypełniono sześcioma prostokątnymi polami (w tym dwoma w wąskich pasach między parami okien) z otwierającymi się szeroko panoramami morskimi z widocznymi nabrzeżami

portowymi, latarniami morskimi, kurtynami nadbrzeżnych skał oraz realistycznie i bardzo szczegółowo oddanymi przedstawieniami okrętów, statków i łodzi. W świetle badań konserwatorskich 3/4 powierzchni malatur *al fresco* jest oryginalna.

Kamera-Sala Ruin Antycznych: dekoracje malarskie tworzą jednolity pas okalający wnętrze (z pierwotną niską boazerią zastąpioną współczesnymi kopiami kafli delfickich), przedzielony przez obudowę kominka oraz obramienia drzwi i okien. Tematykę stanowią panoramy z widokami ujętych w skrótach perspektywicznych antycznych ruin budowli: świątyń, wysokich galerii arkadowych i waz. W owalnych supraportach portali i obudowy paleniska monochromatyczne malatury nie zachowały się. Gabinet-Sala Horacego: cykl scen figuralnych opatrzonych łacińskimi inskrypcjami, dla których wzorów formalnych dla poszczególnych kompozycji dostarczyły ryciny autorstwa niderlandzkiego malarza i sztycharza Ottona van Veena (Octaviaus Vaeniusa, ok. 1556–1629) z wydanego w 1607 r. w jego oficynie graficznej w Antwerpii podręcznika ikonograficznego p.t. *Quinti Horatti Flacci Emblemata*. Dzieło to przetłumaczono na kilka języków, m.in. na polski, natomiast w kontekście czasu powstania dekoracji otwockiej można przypuszczać, że jej autor posłużył się późniejszym wydaniem z 1684 r. zatytułowanym *Othonis Vaenii Emblemata Horatiana - imaginibus in aes incisus - atque latino, germanico, gallico et belgico carmine illustrata*. Tematy kolejnych scen emblematycznych to począwszy od zachodu: na ścianie zachodniej *Sperne Voluptates (Alegoria wstrzemięźliwości)*, na północnej kolejno: *Mentis Inquietudo (Imperator rzymski napadnięty przez harpie - Nieszczęście niepokojów umysłu i wyrzutów sumienia)*, *Sic vivamus ut mortem non metuamus (Odwaga wobec starości i śmierci)*, w środku *Sors sua quemque beat (Wizyta Jowisza i Merkurego u Filemona i Baucis - Apologia zadowolenia z własnego losu)* oraz *Innocentia ubique tuta - Potęga niewinności*, na południowej, kolejno od zachodu: *Culpam poena premit comes (Nieuchronność kary za zbrodnie)* i *Aeternum sub sole nihil (Chronos pokonujący Herkulesa, Merkurego i Gracje - Alegoria znikomości rzeczy ziemskich)* oraz *Virtus in actionem consistit (Cnota gnuśniejąca w bezczynności)*, a na wschodniej - *Nihil silentio utilius (alegoria Milczenia przeważającego gniew i pijaństwo)*. W narożniku południowo-zachodnim, naprzeciw wejścia umieszczono obraz *Czas i Chwała unosząca męża w wieńcu laurowym do niebios* (w tle z Parnasem z Apollinem i Muzami), opatrzone podsumowującym myśl jego autora w dolnym kartuszu z sentencją łacińską: „Dignum laude virum Musa vetat mori” (mężowi godnemu chwały muza nie da umrzeć).

Ikonografia

Dziesięć fresków figuralnych w Gabinetecie tworzy najwybitniejszy w całej Rzeczypospolitej przełomu XVII i XVIII w. neostoicki, horacjański cykl emblematyczny zawierający wskazania do pełnego cnót, szczęśliwego życia człowieka dojrzałego. Kształt plastyczny iluzjonistycznych reliefów porfirowych ujętych w jasne, kamienne (białomarmurowe?) ramy oraz postacie odlane w brązie podbijają dostojny, antyczny charakter całego wnętrza. Dzieło to egzemplifikuje najlepiej nurt tzw. oświeconego sarmatyzmu doby Jana III Sobieskiego. Cykle marin i ruin rzymskich stanowią równie unikatowe przykłady wysokiej klasy artystycznej barokowo-sentymentalnych dekoracji wnętrz dworskich w tego okresu, bez analogii wśród dzieł w Koronie i na Litwie. Rekonstrukcję pierwotnego programu ideowego w obu tych salach uniemożliwia zniszczenie iluzjonistycznych scen figuralnych imitujących brązowe płaskorzeźby w stiukowych, owalnych obramieniach w supraportach drzwi i okien oraz w obudowach kominków.

Analiza formalno-stylistyczna

Podstawowym mankamentem w badaniach nad freskami otwockimi jest brak pewnych danych o dokładnym czasie ich powstania. Równie problematyczne wydają się zaproponowane dotąd atrybucje: anonimowemu północnowłoskiemu (lombardzkiemu) Mistrzowi Sali Horacego (Giovanni Francesco Cipper zw. Il Todeschini?) lub nawet samemu Tilmanowi van Gameren z racji posiadania przez niego jednego z wydań dzieła van Veena i wykonywania przez niego w Wenecji znanych ze źródeł prac malarskich.

Mariny i sceny z ruinami antycznymi i budowlami manierystyczno-barokowymi odznaczają się szkicową metodą malowania i pastelową gamą barw. W Gabinecie przedstawienia figuralne wymalowano *en grisaille*, interpretując je jako płaskorzeźby, używając specyficznej brunatno-fioletowej tonacji barwnej, która może naśladować sławny w okresie antyku rzymskiego porfir afrykański. Z kolei iluzjonistyczne obramienia portali i okien zostały oddane w szarawej bieli imitującej biały marmur, kamień lub stiuk. Umieszczonym na ich gzymsach, flankującym mięsiste muszle, ustawionym antytetycznie plecami do siebie postaciom atlantów nadano brązowo-ugrową kolorystykę i fakturę przypominającą brąz. Taka formuła imitacji materiałów rzeźbiarskich we fresku odnosi się do XV- i XVI-wiecznej tradycji włoskiej, głównie w centrach we Florencji, Bolonii i Rzymie. W Warszawie końca XVII w. głównymi przedstawicielami tej akademickiej, najwyżej cenionej maniery byli zatrudnieni na dworze królewskim i przez czołowych magnatów-mecenasów kultury Michelarcangelo Palloni z Campi Bisenzio pod Florencją (daty życia: 1637-1712) i Polak Jerzy Eleuter Szymonowicz Siemiginowski (ok. 1660-ok. 1711).

Źródła i literatura przedmiotu

Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 10: *Województwo warszawskie*, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 13: *Powiat otwocki*, oprac. I. Galicka, E. Żyłko, Warszawa 1963, s. 11, fig. 28, 29; M. Karpowicz, *Sala Horacego w Starym Otwocku. Z rozważań nad antykizacją treści*, w: *Muzeum i twórca. Studia z dziejów historii sztuki i kultury ku czci prof. dr. Stanisława Lorentza*, Warszawa 1969, s. 327-348; M. Karpowicz, *Neostoicyzm w Warszawie*, w: M. Karpowicz, *Sekretne treści warszawskich zabytków*, Warszawa 1981, s. 212-220, il. 84, 85; M. Karpowicz, *Sztuka oświeconego sarmatyzmu. Antykizacja i klasycyzacja w środowisku warszawskim czasów Jana III*, wyd. drugie poprawione i uzupełnione, Warszawa 1986, s. 123-131, il. 114-121; M. Karpowicz, *Sztuka Warszawy czasów Jana III*, Warszawa 1987, s. 161-163, il. 133, 134; B. Kurkiewicz-Matysiak, *Pałac w Otwocku Wielkim*, „Rocznik Otwocki”, 3: 1998, s. 37-43; M. Wardzyński, *Sztuka nowożytna na Mazowszu. Zarys problematyki*, w: *Dzieje Mazowsza*, t. 2: *Lata 1527-1794*, red. J. Tyszkiewicz, Pułtusk 2015, s. 675; M. Wardzyński, *Gabinet magnata-filozofa – freski Sali Horacego w willi w Otwocku Wielkim*, w: *Poza Warszawą*, t. 1: *Arcydzieła plastyki dawnej XII-XVIII wieku w świątyniach i rezydencjach Mazowsza*, red. M. Wardzyński, Warszawa 2018, s. 172-175, il. nlb.

Fotografie:

Otwock Wielki, willa Bielińskich, *corps de logis, piano nobile*, apartament Kazimierza Ludwika Bielińskiego, Antykamera-Sala Marynistyczna, widok ogólny wnętrza w kierunku południowo-zachodnim, zespół malatur, przed 1689 lub 1700-1703, proj. Giuseppe Simone Bellotti lub Tilman van Gameren z Warszawy (atryb.), wyk. nieustalona włoska pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.

Otwock Wielki, willa Bielińskich, *corps de logis, piano nobile*, apartament Kazimierza Ludwika Bielińskiego, Antykamera-Sala Marynistyczna, scena w narożu północno-zachodnim, przed 1689 lub 1700-1703, proj. Giuseppe Simone Bellotti lub Tilman van Gameren z Warszawy (atryb.), wyk. niezidentyfikowana włoska pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.

Otwock Wielki, willa Bielińskich, *corps de logis, piano nobile*, apartament Kazimierza Ludwika Bielińskiego, Antykamera-Sala Marynistyczna, scena w narożu północno-wschodnim, przed 1689 lub 1700-1703, proj. Giuseppe Simone Bellotti lub Tilman van Gameren z Warszawy (atryb.), wyk. nieustalona włoska pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.

Otwock Wielki, willa Bielińskich, *corps de logis, piano nobile*, apartament Kazimierza Ludwika Bielińskiego, Antykamera-Sala Marynistyczna, scena w narożu południowo-wschodnim, przed 1689 lub 1700-1703, proj. Giuseppe Simone Bellotti lub Tilman van Gameren z Warszawy (atryb.), wyk. niezidentyfikowana włoska pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.

Otwock Wielki, willa Bielińskich, *corps de logis, piano nobile*, apartament Kazimierza Ludwika Bielińskiego, Kamera-Sala Ruin Antycznych, widok ogólny wnętrza w kierunku północno-zachodnim, zespół malatur, przed 1689 lub 1700-1703, proj. Giuseppe Simone Bellotti lub

- Tilman van Gameren z Warszawy (atryb.), wyk. niezidentyfikowana włoska pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.
- Otwock Wielki, willa Bielińskich, *corps de logis, piano nobile*, apartament Kazimierza Ludwika Bielińskiego, Kamera-Sala Ruin Antycznych, widok ogólny ściany wschodniej, zespół malatur, przed 1689 lub 1700-1703, proj. Giuseppe Simone Bellotti lub Tilman van Gameren z Warszawy (atryb.), wyk. nieustalona włoska pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.
- Otwock Wielki, willa Bielińskich, *corps de logis, piano nobile*, apartament Kazimierza Ludwika Bielińskiego, Kamera-Sala Ruin Antycznych, scena w narożu południowo-wschodnim z przejściem do Gabinetu, przed 1689 lub 1700-1703, proj. Giuseppe Simone Bellotti lub Tilman van Gameren z Warszawy (atryb.), wyk. nieustalona włoska pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.
- Otwock Wielki, willa Bielińskich, *corps de logis, piano nobile*, apartament Kazimierza Ludwika Bielińskiego, Kamera-Sala Ruin Antycznych, scena w ścianie południowej, między oknami, fragment z bramą późnorennesansową, przed 1689 lub 1700-1703, proj. Giuseppe Simone Bellotti lub Tilman van Gameren z Warszawy (atryb.), wyk. niezidentyfikowana włoska pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.
- Otwock Wielki, willa Bielińskich, *corps de logis, piano nobile*, apartament Kazimierza Ludwika Bielińskiego, Kamera-Sala Ruin Antycznych, ściana południowa, ościeże okna, malarska dekoracja ornamentalna, przed 1689 lub 1700-1703, proj. Giuseppe Simone Bellotti lub Tilman van Gameren z Warszawy (atryb.), wyk. nieustalona włoska pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.
- Otwock Wielki, willa Bielińskich, *corps de logis, piano nobile*, apartament Kazimierza Ludwika Bielińskiego, Kamera-Sala Ruin Antycznych, ściana zachodnia, obramienie nad kominkiem, malarska dekoracja figuralna-iluzjonistyczna imitacja reliefu z brązu, przed 1689 lub 1700-1703, proj. Giuseppe Simone Bellotti lub Tilman van Gameren z Warszawy (atryb.), wyk. nieustalona włoska pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.
- Otwock Wielki, willa Bielińskich, ryzalit wschodni, *piano nobile*, apartament Kazimierza Ludwika Bielińskiego, Gabinet-Sala Horacego, widok ogólny wnętrza w kierunku północno-zachodnim, przed 1689 lub 1700-1703, proj. Giuseppe Simone Bellotti lub Tilman van Gameren z Warszawy (atryb.), wyk. niezidentyfikowana włoska pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.
- Otwock Wielki, willa Bielińskich, ryzalit wschodni, *piano nobile*, apartament Kazimierza Ludwika Bielińskiego, Gabinet-Sala Horacego, widok ogólny wnętrza w kierunku wschodnim, przed 1689 lub 1700-1703, proj. Giuseppe Simone Bellotti lub Tilman van Gameren z Warszawy (atryb.), wyk. nieustalona włoska pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.
- Otwock Wielki, willa Bielińskich, ryzalit wschodni, *piano nobile*, apartament Kazimierza Ludwika Bielińskiego, Gabinet-Sala Horacego, widok ogólny wnętrza w kierunku wschodnim, przed 1689 lub 1700-1703, proj. Giuseppe Simone Bellotti lub Tilman van Gameren z Warszawy (atryb.), wyk. niezidentyfikowana włoska pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.
- Otwock Wielki, willa Bielińskich, ryzalit wschodni, *piano nobile*, apartament Kazimierza Ludwika Bielińskiego, Gabinet-Sala Horacego, ściana południowa, dwie sceny: *Culpam poena premit comes* (*Nieuchronność kary za zbrodnie*) i *Aeternum sub sole nihil* (*Chronos pokonujący Herkulesa, Merkurego i Gracje – Alegoria znikomości rzeczy ziemskich*), przed 1689 lub 1700-1703, proj. Giuseppe Simone Bellotti lub Tilman van Gameren z Warszawy (atryb.), wyk. nieustalona włoska pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.
- Otwock Wielki, willa Bielińskich, ryzalit wschodni, *piano nobile*, apartament Kazimierza Ludwika Bielińskiego, Gabinet-Sala Horacego, ściana zachodnia, supraporta nad oknem, przed 1689 lub 1700-1703, proj. Giuseppe Simone Bellotti lub Tilman van Gameren z Warszawy (atryb.), wyk. niezidentyfikowana włoska pracownia malarska z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2015.

PAPROTNIA, kościół parafialny pw. św. Bartłomieja

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

PAPROTNIA, dawna ziemia drohicka woj. podlaskiego (ob. powiat siedlecki, woj. mazowieckie) / dawny dekanat łosicki archidiecezji janowskiej diecezji łuckiej (ob. dekanat Suchożebry diecezji siedleckiej)

KOŚCIÓŁ PARAFIALNY PW. ŚW. BARTŁOMIEJA, elewacja wschodnia prezbiterium, relikw tablicy poświęceniowej konsekracji świątyni i osoby proboszcza ks. kan. Macieja Antoniego Kobylińskiego

Datowanie (z fazami)

1766

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Nieustaleni, zapewne miejscowy proboszcz lub duchowni

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieustaleni

Historia powstania

Drewniany kościół parafialny wzniesiony w latach 1749-1750 z fundacji Baltazara i Jakuba Ciecierskich, po pożarze poprzedniego, odtąd pozostawał pod opieką rodzin Paprockich i Ciecierskich. Zabytek, umieszczony na elewacji, bezpośrednio na blokach drewna w dolnej części ściany wschodniej prezbiterium, odsłonięty spod wtórnego szalunku podczas prac remontowych przy elewacjach świątyni w marcu 2015 r.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Kościół zamknięty przez władze carskie w 1876 r., uszkodzony w ogniu 1908, gruntownie przebudowany z zachowaniem części ścian magistralnych w latach 1909-1910 staraniem proboszcza ks. Stanisława Górskiego, gruntownie odnowiony na zewnątrz 2015.

Kompozycja / układ

Tablica w kształcie prostokąta okolonego czarnym konturem, zawierająca częściowo zatarty i zmyty napis poświęcający konsekrację w 1766 r. nowej drewnianej świątyni za rządów ks. prob. Macieja Antoniego Kobylińskiego, ponadto plebana w Knychówku, dziekana łosickiego i kanonika brzeskiego. Powyżej, po prawej, mniejsza tablica o identycznym kształcie, z piramidą z trzech czaszek.

Ikonografia

Przykład najprostszej formy upamiętnienia w taniej technice malarskiej, bezpośrednio na deskach elewacji kościoła. Tablica z motywem czaszek odnosi się z kolei do miejsca ekspozycji – cmentarza przykościelnego – i do osoby samego fundatora, ks. prob. Kobylińskiego.

Analiza formalno-stylistyczna

Prostota kompozycji, obiegowy krój pisma w inskrypcji oraz prymitywny rysunek czaszek wykluczają atrybucję zawodowemu malarzowi.

Źródła i literatura przedmiotu

Zabytek nieuwzględniony w literaturze. Szerzej na temat historii kościoła w Paprotni zob.: *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 10: *Województwo warszawskie*, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 22: *Powiat siedlecki*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska, D. Kaczmarzyk, Warszawa 1965, s. 21; *Odkrycie w parafii św. Bartłomieja Apostoła w Paprotni*, „Podlasie 24. Regionalny Portal Informacyjny”, wydanie 27.03.2015, <http://www.podlasie24.pl/powiat-siedlecki/kosciol/odkrycie-w-parafii-sw.-bartlomieja-apostola-w-paprotni-16e30.html> (protokół dostępu: 30.12.2019)

Fotografie:

Paprotnia, kościół par. pw. św. Bartłomieja, ściana wschodnia prezbiterium, elewacja, tablica poświęceniowa konsekracji świątyni z elementem programu wanitatywnego, 1766, wyk. nieustalona pracownia malarska z Podlasia (atryb.), fot. MW, 2018.

WĘGRÓW, kościół parafialny pw. Wniebowzięcia NMP

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

WĘGRÓW, dawna ziemia drohicka woj. podlaskiego (ob. siedziba powiatu, woj. mazowieckie) / dawna siedziba dekanatu archidiaconatu janowskiego diecezji łuckiej (ob. dekanat Węgrów diecezji siedleckiej)

KOŚCIÓŁ PARAFIALNY PW. WNIEBOWZIĘCIA NAJŚW. MARYI PANNY oraz św.św. Piotra, Pawła, Andrzeja i Katarzyny, zespół dziewięciu iluzjonistycznych ołtarzy i zacheuszków (ob. rekonstrukcja z kreacją nowych elementów), iluzjonistyczne obramienie nagrobka Heleny z Rybczyńskich Junga (zm. 1715)

Datowanie (z fazami)

1707-1708, częściowa rekonstrukcja 1995-2017

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Jan Bonawentura Krasiński (daty życia: 1639-1717), wojewoda płocki i starosta warszawski

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

proj. i wyk. Michelarcangelo Palloni z Campi Bisenzio pod Florencją (daty życia: 1637-1712) z warsztatem; program ideowy oprac. misyjny kaznodzieja reformacki o. Jakub Wolski (ok. 1665-1734)

Historia powstania

Kościół murowany, bazylikowy, w stylu późnogotyckim, wzniesiony w 1. poł. XVI w. z fundacji możnej rodziny litewskiej Kisków-właściciele miasta. W latach 1558-1630 w rękach ewangelików różnych odłamów, 1703 r. przypadkowo uszkodzony pożarem, 1703-1706 kompleksowa przebudowa dojrzałobarokowa wg nieustalonego projektu (arch. Jan Reisner?), kier. bud. Carlo Ceroni z Warszawy, 1707 przekazany kolegium księży bartolomitów jako prepozyturalny, 1707-1708 kompleksowa dekoracja malarska iluzjonistycznych ołtarzy i zacheuszków autorstwa Michelarcangela Palloniego za łącznie 2900 tynfów: 500 za ołtarz główny i po 300 za każdą z nastaw bocznych, w 1711 r. ponownie konsekrowany. Od kasaty w 1839 r. parafia podporządkowana powtórnie księżom diecezjalnym. Już po śmierci Palloniego (1712) nieustalony malarz, być może jego warsztatowy pomocnik, wykonał jeszcze w technice *al fresco* umieszczone w arkadzie wejścia do północnej kaplicy Ukrzyżowania iluzjonistyczne obramienie nagrobka Heleny z Rybczyńskich Jung (zm. 1715), żony wójta miasta.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Malatury konserwowane w XVIII w. w niesutalonym zakresie, przed 1811 r. restauracja ołtarza z *Czyśćcem*, w 1889 r. (mal. Lewandowski, z użyciem farb klejowych w nawach i olejnych w kaplicach). W 1951 r. odsłonięto spod tynku freski w przyłęczach arkady ściany szczytowej prezbiterium. Ostatnie prace dokonane w latach 1995-2017 przez art. mal. kons. Jerzego Suchwałko na zlecenie WUOZ Mazowsze, Delegatura Siedlce, doprowadziły do nieuzasadnionego scalenia partii oryginalnych z silnie przemalowanymi fragmentami uszkodzonymi lub wypłowiałymi, co bardzo negatywnie odbiło się na poziomie artystycznym dzieł w nawach bocznych. Prace przerwano komisyjnie w 2018 r.

Kompozycja / układ

Dekoracja malarska składa się z dziewięciu iluzjonistycznych nastaw ołtarzowych: głównej Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny, bocznych w kaplicach: św. Krzyża / Ukrzyżowanie (północna) i św. Anny / Nauczanie (południowa) oraz 6 bocznych w kolejnych przęsłach naw bocznych, kolejno od prezbiterium według przyjętego układu: *Chrzest Jezusa* (św. Jan Chrzciciel) – zarazem patron fundatora i święci Patroni Rzeczypospolitej, następnie św.św. Ojcowie Kościoła oraz święte Dziewice i Męczennice – Patronki kraju, oraz *Czyściec* (Maria jako Odkupicielka) i *Kościół Triumfujący*. Struktury powiązane z artykulacją wnętrza, uzupełnione specjalną, podbarwianą *en camaïeu* wyprawką tynkową: główna w kształcie otwartego portyku z dwiema kolumnami tokańskimi, dźwigającymi pełnoplastyczne belkowanie i okno w ścianie tarczowej, z iluzjonistycznymi splotkami wolutowymi; w polu głównym, za rozwartą ciemnoczerwoną, brokatową draperią, podtrzymywaną rzez ulatujące aniołki, scena

Wniebowzięcia Najśw. Maryi Panny z dynamicznie upozowanymi postaciami Maryi i apostołów na tle pagórkowatego, zadrzewionego pejzażu, na osi belkowania podmurówka gipsowa w kształcie nieregularnego obłoku z wymalowanymi dwoma aniołkami, na wolutach rzeźby Sybill ujmujących tablice z cytataми ich prorocत्व, wyżej obłoki z parami aniołków; u dołu, na osi prostokątna tablica poświęceniowa przebudowy i konsekracji (1703-1711) z wapienia olandzkiego *Dälie*, w iluzjonistycznym obramieniu z cokołem, flankowana przez siedzące putta z girlandami laurowymi. Struktury ołtarzy w obu kaplicach i nawach bocznych (z wyjątkiem św. Jana Chrzciciela) identyczne, w typie zredukowanej serliany z kolumnami toskańskimi i archiwoltami z białawego, gęsto żyłkowanego marmuru, dekorowanymi ornamentalnie w typie imitujących brąz plecionek akantowych lub obfitym kiści owocowo-kwiatowych (alternatywnie) i rozet (u św. Jana Chrzciciela w miejscu podpór ujęte z profilu postacie atlantów, wspierających odcinki gzymsów z marmurowymi konsolami), w których sceny figuralne odpowiadające wezwaniom altarii: w brackim św. Anny ujęta w otwartym na pejzaż wnętrzu domowym pod ozdobioną kasetonami archiwoltą loggii scena nauki Maryi przez świętą, z obecnym św. Joachimem, w ołtarz Ukrzyżowania scena momentu śmierci Jezusa na krzyżu na tle ciemnego, groźnego burzowego nieba, z grupą postaci wokół krzyża: pólężącą, omdlewającą Marią, podtrzymującymi ją niewiastami, klęczącą Marią Magdaleną, załamującym rozpaczliwie ręce św. Janem, lamentującą kobietą i po lewej, w tle, św. Longinem (?) jako rzymskim centurionem na gniadym koniu; u św. Jana Chrzciciela scena chrztu Jezusa w Jordanie w zakolu wód na skraju potężnego, gęstego lasu, z grupą obserwatorów w długich szatach, zwieńczona grupą obłoków gołębicą Ducha Św., wyżej z postacią siedzącego Boga Ojca z globem w otoczeniu aniołów i uskrzydłonych główek anielskich; u św. patronów kraju na pierwszym planie obłoki z dwiema pobocznymi grupami klęczących biskupów (z lewej, nad św. Jozafatem Kuncewiczem ulatujący aniołek z berdyszem) i zakonników ze św. Kazimierzem (z prawej), w głębi podobnie ujęte figury nieustalonych św. wyznawców lub męczenników oraz stojący św. Florian jako rycerz rzymski w karacenie i szyszaku, powyżej złotawa tona otwierających się niebios z grupami obłoków z aniołami i uskrzydłonymi główkami; Ojcowie i Doktorzy Kościoła ujęcie analogicznie, w poruszonych duchowym uniesieniem pozach, zwróceniu ku centrum sceny, z podniesionymi w silnych skrótach głowami, powyżej analogiczne grupy obłoków z ulatującymi aniołami; w grupie św. patronek Rzeczypospolitej umieszczone na obłoku dwie podobne grupy postaci, z koronami i mitrami u nóg, w tle grupa postaci kobiecych ze sztandarami, wyżej analogiczne obłoki z postaciami anielskimi; scena Kościoła Triumfującego zakomponowano w układzie poziomym, z pięcioma strefami niebios rozdzielonymi pasami obłoków z siedzącymi lub pólężącymi figurami świętych spoglądających do góry, w pierwszej od dołu: po lewej Ojców i Doktorów Kościoła, po prawej diakonów i kapłanów, wyżej po lewej zakonników i zakonnice, po prawej – dziewic-męczennic, w trzeciej strefie, w centrum św. Jan Chrzciciel, po bokach apostołowie i św. Paweł, pod archiwoltą kolejno Maryja i św. Józef, najwyżej – Trójca Św. w otoczeniu aniołków; w *Czyśćcu* – podział na dwie strefy: w dolnej wśród ciemnych skał morze płomienie z postaciami wijących się w mękach grzeszników obu płci, z dwoma ulatującymi w gwałtownych pozach aniołami wyciągającymi w górę trzy postaci o rozpostartych szeroko rękach, powyżej na obłokach klęcząca, wrócona w górę jako orantka Maryja otoczona przez ujęte podobnie, modlące się żarliwie anioły, w szczycie archiwolty – na piramidalnej chmurze nagi, kryty białym płaszczem Jezus z krzyżem błogostawiający świat, otoczony przez siedzące anioły i pogrupowane po dwie lub trzy główki anielskie.

Zespół dwunastu zacheuszków na pilastrach ścian bocznych prezbiterium i nawy głównej, w formie różanych wieńców *en camaïeu*, zawieszonych na ciemnowiśniowych kokardach, okalających złotawe obłoki z czarnym krzyżem greckim.

Nagrobek Heleny z Rybczyńskich Jung (zm. 1715), *en grisaille*, w typie wąskiej iluzjonistycznej niszy, z marmurową tablicą inskrypcyjną okoloną udrapowaną materią, wyżej na graniastym, ogzymsowanym cokole urna w kształcie kolistej wazy na tralkowym trzonie z pokrywą, podtrzymywana przez dwie

siedzące na nim postacie kobiece w szatach antycznych, na pokrywie tyleż puttów podtrzymujących na rękach ośmioboczne obramienie na owalny portret epitafijny, malowany olejno na blasze.

Ikonografia

Malarz wykorzystał tradycyjny, ugruntowany na polskim i środkowoeuropejskim gruncie zestaw środków ikonograficznych: aktualizowane ubiory i atrybuty, z którymi powiązano antykizujące elementy o proveniencji włoskiej, znane autorowi z autopsji (Florencja, Bolonia i Rzym). Poszczególne motywy, rozwiązania i całe grupy oraz sceny odpowiadają ówczesnym dogmatom Kościoła katolickiego w jego kontrreformacyjnym sporze z wyznaniem ewangelickimi i są podstawowym wykładem prawd wiary od Chrztu i Męki Chrystusa przez dzieje Kościoła zachodniego i wschodniego (oraz polskiego), z podkreśleniem naczelnej roli Maryi jako Królowej i Współodkupicielki Świata, orędowniczki naszych win i grzechów w dziele Zbawienia.

Dekoracja architektoniczno-ornamentalna, podobnie jak w pozostałych dziełach Palloniego w Pożajściu pod Kownem, Wilnie, Wilanowie i Łowiczu, objęła imitację *en grisaille* i *en camaïeu* struktur kamiennych i białomarmurowych, z imitacją posągów oraz odlewanych w brązie detali roślinnych.

Analiza formalno-stylistyczna

Malowidła węgrowskie należą obok fresków sklepienia kaplicy seminarium duchownego w Łowiczu (ok. 1695-1700) do szczytowych osiągnięć Palloniego poza Warszawą, na Mazowszu. Autor posłużył się w nich wszystkimi najnowszymi osiągnięciami dojrzałobarokowego malarstwa włoskiego, zainspirowanymi rzymską twórczością Pietra da Cortony i Gianlorenza Berniniego: *quadraturą*, skrótami perspektywicznymi i korekturami optycznymi w oddawaniu postaci oraz tzw. malarstwem trójwymiarowym (wł. *pittura tridimensionale*). To ostatnie polegało na umieszczaniu wybranych części kompozycji, scen lub grup postaci w malowidłach na trójwymiarowe tła na modelowanych przestrzennie podkładach stiukowych, najczęściej partii chmur i obłoków oraz postaci anielskich (nózki, ręce lub półfigury), które miały podbudowywać wrażenie iluzyjności malarstwa. Zabieg ten występuje w górnej części kompozycji ołtarza głównego, na wysokości belkowania ściany wschodniej. Na poczet takiego rozwiązania należy też zaliczyć scalenie wizualne partii architektonicznych kościoła z malaturą przez wprowadzenie podbarwionej *en grisaille* gipsowej wyprawki tynkowej. Partie te odkryto dopiero w 2017 r. w górnej części ołtarza głównego, nie mniej można domniemywać ich obecności także w obu kaplicach i nawach bocznych. Palloni był w Rzeczypospolitej prekursorem wszystkich tych nowatorskich rozwiązań, a jego prace miały przemożny wpływ na rozwój malarstwa monumentalnego w Warszawie i całym kraju w końcu XVII i 1. połowie XVIII w. (zwłaszcza Carl Tanquart / Dankwart a pośrednio: Adam Swach i Sebastian Eckstein).

We wszystkich dziewięciu freskach ołtarzowych Palloni wykorzystał wykreślaną perspektywicznie i oddaną *en grisaille* monumentalną architekturę kolumnową w porządku tokańskim, stanowiącą iluzjonistyczną kontynuację artykulacji ścian wnętrza (w ołtarzu św. Jana Chrzciciela wyjątkowo kolumny zastąpiły hermy atlantów, malowane w celu imitacji kamienia lub stiuku narzutowego). Utworzone na ścianach szczytowych obu kaplic i w przęsłach naw bocznych arkady kolumnowe, poprzedzone murowanymi mensami ołtarzowymi, otwierają się iluzyjnie na przestrzeń transcendentną, w której umieszczono sceny figuralne. We wszystkich przedstawieniach malarz zastosował żabią perspektywę (wł. *da sotto di su*) obliczoną na obserwację przez widza klęczącego u stopni mensy. Najbardziej tradycyjny układ zawierają sceny w obu ołtarzach kaplicznych i w scenie Chrztu Chrystusa, z pejzażem w tle i grupami figur na pierwszym planie. Pięć pozostałych kompozycji Palloni zakomponował w piętrowym układzie strefowym, dzielonym warstwami obłoków, spiętrzając ku górze postacie ujęte w silnych skrótach perspektywicznych, podbudowanych jeszcze ostrym kontrastem modelunku *chiaro-scuro*. Stanowiący kulminację programu ołtarz główny Palloni pozbawił w ogóle elementów architektonicznych komponując główną scenę jako tło otwierającego się na wschód kolumnowego portyku tokańskiego. Między ścianami bocznymi i podporami ukazano trzy fragmenty jednej, specyficznie ujętej sceny Wniebowzięcia Maryi, ukazanej teatralnie dzięki zastosowaniu motywu odsłanianych na boki przez aniołki draperii kurtyń. Wrażenie przestrzenności

potęguje jeszcze wspomniany element trójwymiarowego obłoku z postaciami anielskimi na belkowaniu i wymalowane w pachach łuku tarczowego figury Sybill siedzących na wolutowych spływach flankujących obramienie okna.

Wszystkie postacie ludzkie cechuje typowa dla Palloniego pewna szkicowość i poetyckość obliczy oraz wyrafinowany ruch i gestykulacja, połączone z niezwykłą dbałością o szczegół strojów i ozdób, tak w zakresie oddania faktury jak i żywości kolorytu. Jasna gama farb dominuje we wszystkich scenach z wyjątkiem Ukrzyżowania, w którym ze względu na typ ikonograficzny nokturnowe tło zdominowały barwy ciemne, skupione w ciężkich obłokach.

Źródła i literatura przedmiotu

Anna Czapska, *Węgrów: monografia historyczno-architektoniczna*, Warszawa 1959, il. 23, 25, 27; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 10: *Województwo warszawskie*, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 26: *Powiat węgrowski*, oprac. I. Galicka, D. Kaczmarzyk, Warszawa 1964, s. 24, 26, fig. 6, 32, 34-39, 99; Mariusz Karpowicz, *Działalność artystyczna Michelangelo Palloniego w Polsce*, Warszawa 1967, zwłaszcza s. 12-21, il. nlb.; Mariusz Karpowicz, *Sztuka Warszawy czasów Jana III*, Warszawa 1987, s. 137, 140-142; Sławomir Kosiński, Tadeusz Swat, *Rozwój i upadek*, w: *Węgrów: dzieje miasta i okolic w latach 1441-1944: praca zbiorowa*, pod red. Arkadiusza Kołodziejczyka i Tadeusza Swata, Węgrów 1991, s. 47, 48, 50, fot. 3; Cezary Ostas, *Zabytki Węgrowa i okolic*, w: *Węgrów: dzieje miasta i okolic w latach 1441-1944: praca zbiorowa*, pod red. Arkadiusza Kołodziejczyka i Tadeusza Swata, Węgrów 1991, s. 400, 410, fot. 55, 59; Dorota Pikula, *Sztuka regionu węgrowskiego w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Siedlcach*, „Rocznik Liwski” 3: 2007, s. 184-192, il. nlb.; Mariusz Karpowicz, *Cuda Węgrowa*, Węgrów 2009, szczególnie s. 35-62, il. nlb.; Ewa Zawadzka-Kowalska, *Ekstaza i iluzja. El Greco i Michelangelo Palloni – śladami arcydzieł malarstwa na Mazowszu*, w: *Węgrów i ziemia liwska. Perły kultury i atrakcyjność turystyczna*, red. Wiesław Kaprowski, Franciszek Midura, Jan Wiktor Sienkiewicz, Warszawa 2009, s. 173-177, fot. 2-4; Stanisław Fiedorczuk, Jerzy Suchwałko, *Prace konserwatorskie fresków Michelangelo Palloniego w farze węgrowskiej*, w: *Węgrów i ziemia liwska. Perły kultury i atrakcyjność turystyczna*, red. Wiesław Kaprowski, Franciszek Midura, Jan Wiktor Sienkiewicz, Warszawa 2009, s. 183-200, fot. 1-4; Konrad Słowiński, *Bogu i ludziom: parafia i kościół p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Węgrowie w XV-XXI wieku*, Radom 2011, s. 41-42, 46-49; M. Wardzyński, *Sztuka nowożytna na Mazowszu – zarys problematyki*, [w:] *Dzieje Mazowsza*, t. 2, *Lata 1527 – 1794*, red. J. Tyszkiewicz, Pułtusk 2015, s. 683, il. nlb.

Fotografie:

- Węgrów, kościół par. pw. Wniebowzięcia Najśw, Mary Panny oraz św.św. Jana Chrzciciela, Piotra, Pawła, Andrzeja i Katarzyny, widok ogólny prezbiterium z ołtarzem głównym, 1707-1708, konserwacja 2016-2018, proj. i wyk. Michelarcangelo Palloni z warsztatem, fot. MW, 2018.
- Węgrów, kościół par. pw. Wniebowzięcia Najśw, Mary Panny oraz św.św. Jana Chrzciciela, Piotra, Pawła, Andrzeja i Katarzyny, ołtarz główny, tablica poświęceniowa remontu i konsekracji kościoła z iluzjonistycznym obramieniem, 1707-1708, konserwacja 2016-2018, proj. i wyk. Michelarcangelo Palloni z warsztatem, fot. MW, 2018.
- Węgrów, kościół par. pw. Wniebowzięcia Najśw, Mary Panny oraz św.św. Jana Chrzciciela, Piotra, Pawła, Andrzeja i Katarzyny, ołtarz główny, scena główna Wniebowzięcia Najśw, Mary Panny, 1707-1708, konserwacja 2016-2018, proj. i wyk. Michelarcangelo Palloni z warsztatem, fot. MW, 2018.
- Węgrów, kościół par. pw. Wniebowzięcia Najśw, Mary Panny oraz św.św. Jana Chrzciciela, Piotra, Pawła, Andrzeja i Katarzyny, ołtarz główny, aplikowany do belkowania podmurowany obłok z parą aniołków, 1707-1708, konserwacja 2016-2018, proj. i wyk. Michelarcangelo Palloni z warsztatem, fot. MW, 2018.

- Węgrów, kościół par. pw. Wniebowzięcia Najśw. Mary Panny oraz św.św. Jana Chrzciciela, Piotra, Pawła, Andrzeja i Katarzyny, ołtarz główny, górna części z oknem i postaciami Sybill, 1707-1708, konserwacja 2016-2018, proj. i wyk. Michelarcangelo Palloni z warsztatem, fot. MW, 2018.
- Węgrów, kościół par. pw. Wniebowzięcia Najśw. Mary Panny oraz św.św. Jana Chrzciciela, Piotra, Pawła, Andrzeja i Katarzyny, kaplica południowa bractwa św. Anny, ołtarz boczny, 1707-1708, konserwacja 2016-2018, proj. i wyk. Michelarcangelo Palloni z warsztatem, fot. MW, 2018.
- Węgrów, kościół par. pw. Wniebowzięcia Najśw. Mary Panny oraz św.św. Jana Chrzciciela, Piotra, Pawła, Andrzeja i Katarzyny, kaplica północna Krzyża Św., ołtarz boczny Ukrzyżowania Pańskiego, 1707-1708, konserwacja 2016-2018, proj. i wyk. Michelarcangelo Palloni z warsztatem, fot. MW, 2018.
- Węgrów, kościół par. pw. Wniebowzięcia Najśw. Mary Panny oraz św.św. Jana Chrzciciela, Piotra, Pawła, Andrzeja i Katarzyny, nawa północna, ołtarz boczny św. Jana Chrzciciela, 1707-1708, konserwacja 2016-2018, proj. i wyk. Michelarcangelo Palloni z warsztatem, fot. MW, 2018.
- Węgrów, kościół par. pw. Wniebowzięcia Najśw. Mary Panny oraz św.św. Jana Chrzciciela, Piotra, Pawła, Andrzeja i Katarzyny, nawa południowa, ołtarz boczny św.św. patronów Rzeczypospolitej, 1707-1708, konserwacja 2016-2018, proj. i wyk. Michelarcangelo Palloni z warsztatem, fot. MW, 2018.
- Węgrów, kościół par. pw. Wniebowzięcia Najśw. Mary Panny oraz św.św. Jana Chrzciciela, Piotra, Pawła, Andrzeja i Katarzyny, nawa północna, ołtarz boczny św.św. Ojców i Doktorów Kościoła, 1707-1708, konserwacja 2016-2018, proj. i wyk. Michelarcangelo Palloni z warsztatem, fot. MW, 2018.
- Węgrów, kościół par. pw. Wniebowzięcia Najśw. Mary Panny oraz św.św. Jana Chrzciciela, Piotra, Pawła, Andrzeja i Katarzyny, nawa południowa, ołtarz boczny św.św. patronek Rzeczypospolitej, 1707-1708, konserwacja 2016-2018, proj. i wyk. Michelarcangelo Palloni z warsztatem, fot. MW, 2018.
- Węgrów, kościół par. pw. Wniebowzięcia Najśw. Mary Panny oraz św.św. Jana Chrzciciela, Piotra, Pawła, Andrzeja i Katarzyny, nawa północna, ołtarz boczny Kościoła Triumfującego, 1707-1708, konserwacja 2016-2018, proj. i wyk. Michelarcangelo Palloni z warsztatem, fot. MW, 2018.
- Węgrów, kościół par. pw. Wniebowzięcia Najśw. Mary Panny oraz św.św. Jana Chrzciciela, Piotra, Pawła, Andrzeja i Katarzyny, nawa południowa, ołtarz boczny Czyśćca, 1707-1708, konserwacja 2016-2018, proj. i wyk. Michelarcangelo Palloni z warsztatem, fot. MW, 2018.
- Węgrów, kościół par. pw. Wniebowzięcia Najśw. Mary Panny oraz św.św. Jana Chrzciciela, Piotra, Pawła, Andrzeja i Katarzyny, prezbiterium, ściana południowa, zacheuszek, 1707-1708, proj. i wyk. Michelarcangelo Palloni z warsztatem, fot. MW, 2018.
- Węgrów, kościół par. pw. Wniebowzięcia Najśw. Mary Panny oraz św.św. Jana Chrzciciela, Piotra, Pawła, Andrzeja i Katarzyny, nawa północna, wejście do kaplicy Krzyża Św., epitafium Heleny z Rybczyńskich Jung (zm. 1715), po 1715, konserwacja 2016-2018, proj. i wyk. nieustalony współpracownik Michelarcangela Palloniego (atryb.), fot. MW, 2018.

WĘGRÓW, kościół franciszkanów-reformatów

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

WĘGRÓW, dawna ziemia drohicka woj. podlaskiego (ob. siedziba powiatu, woj. mazowieckie) / dawna siedziba dekanatu archidiaconatu janowskiego diecezji łuckiej (ob. dekanat Węgrów diecezji siedleckiej)

KOŚCIÓŁ FRANCISZKANÓW-REFORMATÓW (ob. parafialny) pw. św.św. Piotra z Alkantary i Antoniego z Padwy, freski kopuły: głównej, ślepej na skrzyżowaniu naw z pendentywami i mniejszej, owalnej w kaplicy bocznej św. Antoniego Padewskiego

Datowanie (z fazami)

1707-1711

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Jan Bonawentura Krasiński (daty życia: 1639-1717), wojewoda płocki i starosta warszawski

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

proj. i wyk. Michelarcangelo Palloni z Campi Bisenzio pod Florencją (daty życia: 1637-1712) z warsztatem; program ideowy oprac. misyjny kaznodzieja reformacki o. Jakub Wolski (ok. 1665-1734)

Historia powstania

Murowany, dojrziałobarokowy kościół reformacki wznosił w latach 1693-1706 z przeznaczeniem na misje rekatołicyzacyjne wśród zamieszkujących miasto protestantów właściciel miasta – wojewoda Jan Dobrogost Krasiński. W projekcie kościoła Tilman van Gameren lub Jan Reisner (?) oraz budowniczy Carlo Ceroni nie przewidzieli korektur architektury pod kątem projektowanych malowideł sklepiennych. Palloni otrzymał tam zamówienie już po zakończeniu wszystkich prac budowlanych, równoległe z innymi pracami wyposażeniowymi (snycerski ołtarz główny był gotowy w 1709 r.), przez co nie pojawiły się tam odpowiednie korektury świetlne czy elementy malarstwa trójwymiarowego. Datowanie fresków Mariusz Karpowicz przyjął na lata 1707-1711.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Kartusze w pendentywach kopuły głównej przemalowano olejno w końcu XIX w., podobnej restauracji doczekały się obrazy w kaplicach – na scenie *Apoteozy św. Antoniego* zachował się podpis: „Lewandowski odnowione 1898 r.” Kompleksowe prace konserwatorskie w kopule głównej i pendentywach w latach 2016-2017 wykonał zespół prof. Pawła Sadleja z ASP w Warszawie, kier. zespołu Romuald Wyszyński – wtedy podklejenie odspojeń, odczyszczenie powierzchni fresku i uzupełnienie drobnych ubytków. Kopułka w kaplicy św. Antoniego odczekała się analogicznej odnowy w 2018 r.

Kompozycja / układ

Zespół malatur Palloniowskich składa się z dekoracji ślepej kopuły głównej z czterema pendentywami oraz owalnej kopułki nad kaplicą boczną św. Antoniego Padewskiego (2. przęsło nawy, wschodnia). Pozostałe trzy udekorował już w latach 40. XVIII w. Morawianin Sebastian Eckstein. W podniebiu ślepej kopuły malarz wykonał monumentalną scenę *Kościół triumfujący*, obejmującą monumentalną wizję otwartych kręgów niebios, z pasami złotawych obłoków, w pierwszym liczne postaci upozowanych w różnorodnych, dynamicznych pozach świętych: zakonu franciszkańskiego i innych zakonów i zgromadzeń oraz patronów Rzeczypospolitej, w drugim – Maryi, św. Jana Chrzciciela oraz apostołów, Ojców i Doktorów Kościoła oraz świętych wczesnochrześcijańskich, w trzecim – Chrystusa tronującego z krzyżem oraz aniołów, w centrum Bóg Ojciec i Duch Św. W pendentywach kolejno dynamicznie zakomponowane sceny figuralne, w dolnej części uzupełnione o wolutowe kartusze *en grisaille* (typu *stucco finto*) z inskrypcjami łacińskimi kapitałą nowożytną: *Stworzenie świata* z Bogiem Ojcem na obłokach, rozdzielającego światło i ciemność (tekst: „EX HIS”), *Wygnanie z raju* z potępionymi Adamem i Ewą oraz Archaniołem Michałem („HUMANAE”), *Nadanie przykazań* z Bogiem Ojcem i Mojżeszem („MYSTERIA”) i *Chrzest Chrystusa* („NOSCE SALUTIS”).

W owalnych kopułce kaplicy bocznej ujęta w żabiej perspektywie (wł. *da sotto di su*) *Apoteoza św. Antoniego Padewskiego* z postacią świętego unoszonego przez cztery anioły do niebios, ku siedzącym w centrum na obłokach Bogu Ojcu, w otoczeniu anielskim, w pendentywach z poastaciami aniołków siedzących na obłokach, wykończone już po śmierci artysty (1712) przez nieustalonego pomocnika lub naśladowcę.

Ikonografia

Malarz wykorzystał tradycyjny, ugruntowany na polskim i środkowoeuropejskim gruncie zestaw środków ikonograficznych: aktualizowane ubiory i atrybuty, z którymi powiązano antykizujące elementy o proveniencji włoskiej, znane autorowi z autopsji (Florencja, Bolonia i Rzym). Poszczególne motywy, rozwiązania i całe grupy oraz sceny odpowiadają ówczesnym dogmatom Kościoła katolickiego w jego kontrreformacyjnym sporze z wyznaniem ewangelickimi, co miała realizować misja konwentu franciszkanów-reformatów, i są podstawowym wykładem prawd wiary od Chrztu i Męki Chrystusa przez dzieje Kościoła zachodniego i wschodniego (oraz polskiego), z podkreśleniem naczelnej roli zakonu św. Franciszka Serafickiego oraz Maryi jako Królowej i Współodkupicielki Świata. W pendentywach zawarto odniesienie starotestamentalne wagi i roli najważniejszych punktów zwrotnych dziejów przymierza Boga z ludźmi, od stworzenia świata, przez grzech pierworodny oraz jego odkupienie przez dochowywanie Przykazań Bożych i sakrament chrztu. Wszystkie składają się na uniwersalny przekaz teologiczny, będący erudycyjnym wykładem zasadniczych dogmatów wiary katolickiej.

Scena w kopułce kaplicy należy do typowych przedstawień apoteoz świętych doby dojrzałego baroku przeł. XVII i XVIII w. w Europie Środkowej.

Dekoracja architektoniczno-ornamentalna, podobnie jak w pozostałych dziełach Palloniego w Pożajściu pod Kownem, Wilnie, Wilanowie i Łowiczu, objęła imitację *en grisaille* i *en camaïeu* kartuszy stiukowych (wł. *stucco finto*).

Analiza formalno-stylistyczna

Malatury franciszkańskie w Węgrowie są najlepiej zachowanymi dziełami Palloniego w Koronie i na Litwie. Malowidła węgrowskie należą obok fresków sklepienia kaplicy seminarium duchownego w Łowiczu (ok. 1695-1700) do szczytowych osiągnięć Palloniego poza Warszawą, na Mazowszu. Autor posłużył się w nich wszystkimi najnowszymi osiągnięciami dojrzałobarokowego malarstwa włoskiego, zainspirowanymi rzymską twórczością Pietra da Cortony i Gianlorenza Berniniego: *quadraturą*, skrótami perspektywicznymi i korekturami optycznymi w oddawaniu postaci oraz tzw. malarstwem trójwymiarowym (wł. *pittura tridimensionale*). To ostatnie polegało na umieszczaniu wybranych części kompozycji, w tym przypadku fragmentów wolut kartuszy w pendentywach na trójwymiarowe tła na modelowanych przestrzennie podkładach stiukowych, które miały podbudowywać wrażenie iluzyjności malarstwa. Na poczet takiego rozwiązania należy też zaliczyć scalenie wizualne partii architektonicznych kościoła z malaturą przez wprowadzenie podbarwionej *en grisaille* gipsowej wyprawki tynkowej. Partie te odkryto dopiero w 2017 r. w wielu miejscach na ścianach i sklepieniach. Palloni był w Rzeczypospolitej prekursorem wszystkich tych nowatorskich rozwiązań, a jego prace miały przemożny wpływ na rozwój malarstwa monumentalnego w Warszawie i całym kraju w końcu XVII i 1. połowie XVIII w. (zwłaszcza Carl Tanquart / Dankwart a pośrednio: Adam Swach i Sebastian Eckstein).

We wszystkich przedstawieniach malarz zastosował żabią perspektywę (wł. *da sotto di su*) obliczoną na obserwację przez widza od dołu, pod dużym kątem. Kompozycje w obu kopułach Palloni zakomponował w piętrowym układzie strefowym, dzielonym warstwami obłoków, spiętrzając ku górze postacie ujęte w silnych skrótach perspektywicznych, podbudowanych jeszcze ostrym kontrastem modelunku *chiaro-scuro*. Wszystkie postacie ludzkie cechuje typowa dla Palloniego pewna szkicowość i poetyckość obliczy oraz wyrafinowany ruch i gestykulacja, połączone z niezwykłą dbałością o szczegół strojów i ozdób, tak w zakresie oddania faktury jak i żywości kolorytu. Jasna gama farb dominuje we

wszystkich scenach z wyjątkiem Ukrzyżowania, w którym ze względu na typ ikonograficzny nokturnowe tło zdominowały barwy ciemne, skupione w ciężkich obłokach.

Źródła i literatura przedmiotu

Anna Czapska, *Węgrów: monografia historyczno-architektoniczna*, Warszawa 1959, il. 23, 25, 27; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 10: *Województwo warszawskie*, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 26: *Powiat węgrowski*, oprac. I. Galicka, D. Kaczmarzyk, Warszawa 1964, s. 31-33, fig. 33, 43; Mariusz Karpowicz, *Działalność artystyczna Michelangela Palloniego w Polsce*, Warszawa 1967, zwłaszcza s. 68-74, il. nlb.; Sławomir Kosiński, Tadeusz Swat, *Rozwój i upadek*, w: *Węgrów : dzieje miasta i okolic w latach 1441-1944 : praca zbiorowa*, pod red. Arkadiusza Kołodziejczyka i Tadeusza Swata, Węgrów 1991, s. 45-46; Cezary Ostas, *Zabytki Węgrowa i okolic*, w: *Węgrów : dzieje miasta i okolic w latach 1441-1944 : praca zbiorowa*, pod red. Arkadiusza Kołodziejczyka i Tadeusza Swata, Węgrów 1991, s. 401, 403; Dorota Pikula, *Sztuka regionu węgrowskiego w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Siedlcach*, „Rocznik Liwski” 3: 2007, s. 184-192, il. nlb.; Mariusz Karpowicz, *Cuda Węgrowa, Węgrów 2009*, zwłaszcza s. 95-104, il. nlb.; Ewa Zawadzka-Kowalska, *Ekstaza i iluzja. El Greco i Michelangelo Palloni – śladami arcydzieł malarstwa na Mazowszu*, w: *Węgrów i ziemia liwska. Perły kultury i atrakcyjność turystyczna*, red. Wiesław Kaprowski, Franciszek Midura, Jan Wiktor Sienkiewicz, Warszawa 2009, s. 177-179, fot. 5; M. Wardzyński, *Sztuka nowożytna na Mazowszu – zarys problematyki*, [w:] *Dzieje Mazowsza*, t. 2, *Lata 1527 – 1794*, red. J. Tyszkiewicz, Pułtusk 2015, s. 683, il. nlb.

Fotografie:

- Węgrów, kościół franciszkanów-reformatów (ob. par.) pw. św.św. Piotra z Alkantary i Antoniego z Padwy, kopuła główna, 1707-1711, konserwacja 2016-2017, proj. i wyk. Michelarcangelo Palloni (atryb.), fot. MW, 2018.
- Węgrów, kościół franciszkanów-reformatów (ob. par.) pw. św.św. Piotra z Alkantary i Antoniego z Padwy, kopuła główna, fragment ze świętymi zakonu franciszkańskiego, 1707-1711, konserwacja 2016-2017, proj. i wyk. Michelarcangelo Palloni (atryb.), fot. MW, 2018.
- Węgrów, kościół franciszkanów-reformatów (ob. par.) pw. św.św. Piotra z Alkantary i Antoniego z Padwy, kopuła główna, fragment ze świętymi patronami Rzeczypospolitej, 1707-1711, konserwacja 2016-2017, proj. i wyk. Michelarcangelo Palloni (atryb.), fot. MW, 2018.
- Węgrów, kościół franciszkanów-reformatów (ob. par.) pw. św.św. Piotra z Alkantary i Antoniego z Padwy, kopuła główna, fragment Maryją oraz św.św. Janem Chrzcicielem i Józefem oraz Jezusem, 1707-1711, konserwacja 2016-2017, proj. i wyk. Michelarcangelo Palloni (atryb.), fot. MW, 2018.
- Węgrów, kościół franciszkanów-reformatów (ob. par.) pw. św.św. Piotra z Alkantary i Antoniego z Padwy, kopuła główna, część centralna z Bogiem ojcem i kręgiem anielskim, 1707-1711, konserwacja 2016-2017, proj. i wyk. Michelarcangelo Palloni (atryb.), fot. MW, 2018.
- Węgrów, kościół franciszkanów-reformatów (ob. par.) pw. św.św. Piotra z Alkantary i Antoniego z Padwy, kopuła główna, pendentyw północno-wschodni ze sceną *Wygnanie z raju*, 1707-1711, konserwacja 2016-2017, proj. i wyk. Michelarcangelo Palloni (atryb.), fot. MW, 2018.
- Węgrów, kościół franciszkanów-reformatów (ob. par.) pw. św.św. Piotra z Alkantary i Antoniego z Padwy, kopuła główna, pendentyw południowo-wschodni ze sceną *Przekazanie przykazań Mojżeszowi*, 1707-1711, konserwacja 2016-2017, proj. i wyk. Michelarcangelo Palloni (atryb.), fot. MW, 2018.
- Węgrów, kościół franciszkanów-reformatów (ob. par.) pw. św.św. Piotra z Alkantary i Antoniego z Padwy, boczna kaplica św. Antoniego Padewskiego, kopułka, widok ogólny ze sceną *Apoteozy świętego* i pendentywami, 1707-1711, konserwacja 1898, 2018, proj. i wyk. Michelarcangelo Palloni (atryb.), fot. MW, 2018.

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

WĘGRÓW, dawna ziemia drohicka woj. podlaskiego (ob. siedziba powiatu, woj. mazowieckie) / dawna siedziba dekanatu archidiaconatu janowskiego diecezji łuckiej (ob. dekanat Węgrów diecezji siedleckiej)

KOŚCIÓŁ FRANCISZKANÓW-REFORMATÓW (ob. parafialny) pw. św.św. Piotra z Alkantary i Antoniego z Padwy, freski kopulek w trzech kaplicach bocznych św. Józefa, św. Piotra z Alkantary i św. Marii Magdaleny: sceny *Zaślubiny Maryi i św. Józefa*, *Jezus na ucztach w domu Szymona*, *Śmierć św. Piotra z Alkantary*, w ich pendentywach pojedyncze figurki anielskie siedzące na obłokach, detale ornamentalne

Datowanie (z fazami)

przed 1747

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Błażej Jan Krasiński (daty życia: ok. 1703-1752), starosta przasnyski, nowomiejski i opinogórski

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

proj. i wyk. Sebastian Eckstein z Brna i Warszawy (atryb.) (daty życia: ok. 1711-po 1757)

Historia powstania

Murowany, dojrziałobarokowy kościół reformacki wzniesł w latach 1693-1706 z przeznaczeniem na misje rekatołicyzacyjne wśród zamieszkujących miasto protestantów właściciel miasta – wojewoda Jan Dobrogost Krasiński. W projekcie kościoła Tilman van Gameren lub Jan Reisner (?) oraz budowniczy Carlo Ceroni nie przewidzieli korektur architektury pod kątem projektowanych malowideł sklepiennych. Freski Ecksteina (daty życia: ok. 1711-po 1757), cenionego malarza morawskiego działającego w saskiej Warszawie głównie dla odbiorców magnackich, pochodzą z drugiej fazy dekoracji malarskiej świątyni i powstały zapewne przed 1747 r. z fundacji wnuka fundatora – Błażeja Jana Krasińskiego (daty życia: ok. 1703-1752), starosty przasnyskiego, nowomiejskiego i opinogórskiego. W 1747 r. Eckstein został zaangażowany przez Krasińskiego w rodowym mauzoleum- kościele par. w Krasnem pod Przasnyszem.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Wszystkie omawiane elementy malatur przemaalowano olejno w końcu XIX w., o czym świadczy inskrypcja na scenie *Apoteozy św. Antoniego*: „Lewandowski odnowione 1898 r.” Kompleksowe prace konserwatorskie we wszystkich trzech kopułkach w 2018 r. wykonał zespół prof. Pawła Sadleja z ASP w Warszawie, kier. zespołu Romuald Wyszyński – wtedy podklejenie odspojień, wypełnienie spękań, odczyszczenie powierzchni fresku i uzupełnienie drobnych ubytków malatury.

Kompozycja / układ

Wszystkie sceny w kopułkach zakomponowane w wykreślonych geometrycznie w typie Pozzowskiej *quadratury* centralnych wnętrzach architektonicznych, z proscenium-schodami (na osi z podmurowaną gipsem białą muszlą regencyjną z złotawymi girlandkami) i rozpiętymi draperiami, ze spiętrzonymi grupami postaci: na pierwszym planie głównych, powiązanych kompozycyjnie zwrotami tułowi i głów, w wielobarwnych, zestawianych kontrastowo szatach i płaszczach, silnie oświetlonych (głęboki modelunek *chiaro-scuro*), w drugim i trzecim obłoki z postaciami anielskimi i grupami uskrzydłych główek (w ostatniej scenie ponadto tronująca w niebiosach Trójca Św. w złotawej glorii). W pendentywach wychodzące poza obrys pół grupy różowawych obłoczków z siedzących w różnych pozach aniołkami (wokół fresku *Zaślubin* mają skrzydła motyli), w kluczach bocznych ścian tarczowych otynkowane konsolki z wymalowanymi szkicowo motywami *rocailles*.

Ikonografia

Program dekoracji kopulek uzupełnia wezwania nastaw w tychże kaplicach: św. Piotra z Alkantary, św. Marii Magdaleny i św. Józefa, odnosząc się do wybranych, kluczowych z punktu widzenia roli tych postaci w dziele Zbawienia wydarzeń z Nowego Testamentu lub hagiografii. Obecność postaci anielskich w pendentywach, skopiowana a udekorowanej w latach 1707-1711 kaplicy św. Antoniego Padewskiego, miała na celu optyczne wydzielenie strefy transcendentnej.

Dekoracja architektoniczno-ornamentalna ograniczona do skąpych detali: muszle regencyjne z girlandkami i konsolki „okryte” iluzjonistycznymi grzebieniami *rocailles*.

Analiza formalno-stylistyczna

Zidentyfikowane w 2009 r. przez Mariusza Karpowicza dwie (obecnie trzy) sceny pędzla Sebastiana Ecksteina (daty życia ok. 1711-po 1757), utalentowanego architekta i malarza-kwadraturzysty wykształconego w Brnie i na wiedeńskiej Akademii Rysunku, Malarstwa i Rzeźby, przybyłego do Rzeczypospolitej pod koniec lat 30. do udekorowania wspólnie z ojcem Franzem Gregorem Ignazem (ok. 1689-1741) kościoła jezuitów we Lwowie (1737-1741), wykazują bardzo duże podobieństwo typów kompozycyjnych figur, drapowania szat i strojów oraz fizjonomii do scen figuralnych cyklu *Historii św. Krzyża* w zespole dekoracji wnętrza kościoła par. w Krasnem (1747), powstałych z fundacji tegoż samego Błażeja Jana Krasińskiego. Wyróżnia je rozbielona a przy tym paleta barwna, typowe dla twórczości tego freskanta wernakularne kształty i rysy twarzy (typowe dla tradycji malarstwa monumentalnego w Brnie i na Morawach poł. XVIII w.) oraz technologia nakładania rysunku strychulcem. W związku z odkryciem nowych dzieł Morawianina w warszawskim kościele karmelitanek bosych (kaplica Res Sacra Miser przy Krakowskim Przedmieściu) wiele motywów architektonicznych (np. porfirowe trzony kolumn, kapitele i motywy zdobnicze) oraz postaci anielskich, zestawionych z ostatnim zachowanym dziełem artysty – polichromią ścian prezbiterium i nawy głównej kościoła par. misjonarzy w Tykocinie (1749, fundacja Jana Klemensa Branickiego, hetmana wielkiego koronnego), zyskało szerszą bazę porównawczą. Klasę zabytków obniżały aż do 2018 r. efekty późniejszych XIX-wiecznych przemalowań olejnych.

Źródła i literatura przedmiotu

Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 10: *Województwo warszawskie*, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 26: *Powiat węgrowski*, oprac. I. Galicka, D. Kaczmarzyk, Warszawa 1964, s. 33, fig. 40-42; A. Bernatowicz, *Eckstein (Egstein; Egszteyn; Ekstein; Eksztein) Sebastian*, w: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 32, München-Leipzig 2002, s. 114; *Mariusz Karpowicz, Cuda Węgrowa, Węgrów 2009*, s. 104-106, il. nlb.; M. Wardzyński, *Z Moraw na Mazowsze – freski Sebastiana Ecksteina w Węgrowie i Krasnem*, w: *Poza Warszawą*, t. 1: *Arcydzieła plastyki dawnej XII-XVIII wieku w świątyniach i rezydencjach Mazowsza*, red. M. Wardzyński, Warszawa 2018, s. 205-207, il. nlb.; M. Pokorná-Paruskiewicz, *Nieznany zespół iluzjonistycznych malowideł w dawnym kościele karmelitanek bosych w Warszawie na tle malowideł Sebastiana Ecksteina w kościołach w Węgrowie, Krasnem i Tykocinie. Nowy przyczynek do badań nad malarstwem monumentalnym fazy rokoka na Mazowszu*, w: *Sztuka na Mazowszu. Nowe otwarcie*, red. A. Pieńkos, M. Wardzyński, Warszawa 2019, s. 165, 167.

Fotografie:

Węgrów, kościół franciszkanów-reformatów (ob. par.) pw. św.św. Piotra z Alkantary i Antoniego z Padwy, boczna kaplica św. Józefa, kopułka, widok ogólny ze sceną *Zaślubin Maryi i św. Józefa* i pendentywami, przed 1747, konserwacja 1898, 2018, proj. i wyk. Sebastian Eckstein (atryb.), fot. MW, 2018.

Węgrów, kościół franciszkanów-reformatów (ob. par.) pw. św.św. Piotra z Alkantary i Antoniego z Padwy, boczna kaplica św. Marii Magdaleny, kopułka, widok ogólny ze sceną *Jezus na uczcie u Szymona* i pendentywami, przed 1747, konserwacja 1898, 2018, proj. i wyk. Sebastian Eckstein (atryb.), fot. MW, 2018.

Węgrów, kościół franciszkanów-reformatów (ob. par.) pw. św.św. Piotra z Alkantary i Antoniego z Padwy, boczna kaplica św. Piotra z Alkantary, kopułka, widok ogólny ze sceną *Śmierć św. Piotra*

z *Alkantary* i pendentywami, przed 1747, konserwacja 1898, 2018, proj. i wyk. Sebastian Eckstein (atryb.), fot. MW, 2018.

Węgrów, kościół franciszkanów-reformatów (ob. par.) pw. św.św. Piotra z *Alkantary* i Antoniego z Padwy, boczna kaplica św. Józefa, pendentyw z postacią aniołka na obłoku, przed 1747, konserwacja 1898, 2018, proj. i wyk. Sebastian Eckstein (atryb.), fot. MW, 2018.

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

WĘGRÓW, dawna ziemia drohicka woj. podlaskiego (ob. siedziba powiatu, woj. mazowieckie) / dawna siedziba dekanatu archidiaconatu janowskiego diecezji łuckiej (ob. dekanat Węgrów diecezji siedleckiej)

KOŚCIÓŁ FRANCISZKANÓW-REFORMATÓW (ob. parafialny) pw. św.św. Piotra z Alkantary i Antoniego z Padwy, dziedziniec kościelny, stacje drogi krzyżowej

Datowanie (z fazami)

przed 29.09.1751

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Franciszkanie-reformaci

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieustaleni

Historia powstania

Brama wjazdowa oraz mur okalający dziedziniec przed kościołem franciszkanów-reformatów w Węgrowie powstał wg źródeł konwentualnych przed 29 września 1751 r. Uzupełnia go czternaście stacji drogi krzyżowej w typie prostokątnych w planie kapliczek arkadowych, z wykrojowymi naczółkami i dwuspadowymi, ceramicznymi daszkami. W ich tłach umieszczono freski ze stacjami Męki Pańskiej.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

W latach 1818-1819 zakonnicy przeprowadzili generalny remont dziedzińca, wybielono wtedy ściany i wymieniono dachówkę na pokryciu bramy, murów i kapliczek, dalszy przebieg prac remontowych nieznany, obecnie wskutek spękania warstw białej farby i tynku widoczne niewielkie partie barwnych malowideł na ściankach kapliczek. Widoczna część jednej, z licznymi nasiekami i poważnym uszkodzeniem dolnej części z powodu zawilgotnienia i zlasowania tynku i cegieł.

Kompozycja / układ

Czternaście scen o nieustalonej kompozycji, oczekuje na odświeżenie i kompleksową konserwację.

Ikonografia

Brak danych, najpewniej czternaście stacji Drogi Krzyżowej

Analiza formalno-stylistyczna

Brak danych

Źródła i literatura przedmiotu

Zespół nieuwzględniony w opracowaniach. Por. Kraków, Archiwum Zakonu Braci Mniejszych Prowincji Matki Bożej Anielskiej, Akta Reformatów Węgrowskich, sygn. 1, Acta Conventus Węgroviensis 1760-1861, s. 23; sygn. 4, Kronika Węgrów 1760-1860, s. 177.

Fotografie:

Węgrów, kościół franciszkanów-reformatów (ob. par.) pw. św.św. Piotra z Alkantary i Antoniego z Padwy, dziedziniec kościelny, kapliczka wnękowa Drogi Krzyżowej, 1751, remont 1818-1819, fot. MW, 2018.

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

WĘGRÓW, dawna ziemia drohicka woj. podlaskiego (ob. siedziba powiatu, woj. mazowieckie) / dawna siedziba dekanatu archidiaconatu janowskiego diecezji łuckiej (ob. dekanat Węgrów diecezji siedleckiej)

KLASZTOR FRANCISZKANÓW-REFORMATÓW (ob. plebania, ośrodek ekumeniczny i szkoły katolickie), wystrój malarski: architektoniczny i figuralny, krużganków i korytarzy na parterze, w rozmównicy i zakrystii oraz na klatce schodowej w skrzydle południowym

Datowanie (z fazami)

1771 i 1790 (?)

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

franciszkanie-reformaci

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

wyk. o. Walenty Borys, audytor kursu filozofii w klasztorze, malarz zakonny (?)

Historia powstania

Czteroskrzydłowy klasztor murowany został ukończony w 1715 r. z fundacji Jana Bonawentury Krasieńskiego (daty życia: 1637-1713), wojewody płockiego i starosty warszawskiego. Dalsze prace finansowane z kwesty przez konwent, w 1771 r. remont górnej części cel, wymalowanych przez o. Walentego Borysa, audytora kursu filozofii w konwencie i malarza – m.in. cytaty świętych, 1790 drugi poważny remont z inicjatywy o. gwardiana Kajetana Bielskiego, m.in. z budową nowego krużganka na piętrze.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Po kasacie konwentu w 1864 r. dalszy przebieg prac nieznany. W latach 2017-2019 kompleksową konserwację i restaurację zachowanych polichromii wykonał zespół prof. Pawła Sadleja z ASP w Warszawie, kier. zespołu Romuald Wyszyński – wtedy odkrycie części malowideł spod tynków, usunięcie XIX- i XX-wiecznych olejnych przemalowań, podklejenie odspojeń, wypełnienie spękań, odczyszczenie powierzchni fresku i uzupełnienie drobnych ubytków malatury bez scalania. Jesienią 2020 r. w trakcie prac budowlanych w skrzydle północnym, na parterze, na ścianach przęsła dawnego krużganka, odkryte kolejne trzy sceny figuralne: król Salomon z harfą pokutujący na pustkowiu, oraz fragmenty dwóch postaci zakonników franciszkańskich (świętych zakonu), skierowanych w ¼ w prawo, wszystkie silnie zatarte i z licznymi ubytkami warstwy malarskiej.

Kompozycja / układ

Krużganki: na ścianach ramion południowego i wschodniego iluzjonistyczna artykulacja pilastrowa w porządku tokańskim, z rzędem arkad z archiwoltami wypełniającymi ściany tarczowe lunet sklepienia, w nich zamknięte półkoliście przedstawienia figuralne, w cokołach z prostokątnymi tablicami z łacińskimi inskrypcjami na ich temat: w skrzydle wschodnim, od północy: św. Franciszek (na ścianie północnej, w nastawie iluzjonistycznego ołtarzyka wczesnoklasycystycznego; obok na ścianie zachodniej, w górnej części fragmenty zatartej kompozycji arkady architektonicznej i wczesnoklasycystycznego motywu roślinnego), św. Karol Boromeusz, św. Bonawentura, św. Ludwik Bertrand, św. Piotr z Alkantary (w iluzjonistycznym ołtarzyku edikulowym), w południowym od wschodu (tu arkady w trakcie odświeżania): Michał Archanioł (nad wejściem z furty), św. Mikołaj odwiedzający chorego, św. Antoni Padewski, św. Jan Kapistran, św. Franciszek, Kuchnia anielska, Mord Żydów w Pakości 1656; na filarach międzyokiennych w ścianach wewnętrznych w ramieniu wschodnim fragmentarycznie zachowane, pełnopostaciowe przedstawienie Ojców Kościoła, od północy: św. Grzegorz, Ambroży, Augustyn i Hieronim (od góry banderole z ich imionami po łacinie), w południowym, w owalnych obramieniach między pilasterkami tokańskimi – św. ewangeliści w półfigurze, silnie zatarte, od wschodu: Jan, Marek, Mateusz i Łukasz; ramię zachodnie, część północna, na ścianie zachodniej, pod sklepieniem zatarta scena kaźni zakonnika reformackiego.

Skrzydło południowe, rozmównica przy furcie: w dwóch ścianach tarczowych nad oknem i w ścianie zachodniej silnie zatarte fragmenty liniowych podziałów architektonicznych – archiwolt.

Korytarz wschodni przy prezbiterium kościoła: ściana wschodnia, po bokach wejścia do prezbiterium kościoła dwie nowo odświeżone, silnie zatarte, częściowo zrekonstruowane sceny z orantami, po lewej brodaty mężczyzna klęczący w prawo przed Madonną, po prawej – mężczyzna na klęczkach przez chrystogramem.

Zakrystia: sklepienie, przecięcie szwów w centrum, fragmentarycznie odświeżone rozety laurowej, wczesnoklasycystycznej.

Klatka schodowa w skrzydle południowym: na półpiętrze, na ścianie zachodniej iluzjonistyczny ołtarzyk barokowo-wczesnoklasycystyczny z inskrypcją w cokole odnoszącą się do śmierci Jezusa na krzyżu, w zwieńczeniu krzyżek z *Veraikon* i *arma Christi*, przedstawienie w polu głównym całkowicie zatarte, być może tło dla rzeźbiarskiego krucyfiksu.

Ikonografia

Dekoracja architektoniczna, ze skromnymi detalami ornamentalnymi typowymi dla fazy wczesnego klasycyzmu lat 80. i 90. XVIII w., program ikonograficzny cyklu św. św. Ewangelistów, Ojców Kościoła oraz zakonu franciszkańskiego i zgromadzenia reformackiego podporządkowany wątkom historycznym i teologiczno-kaznodziejским zgodnym z charyzmatem i misją zakonników, uzupełniony wybranymi, bądź cudownymi, bądź gwałtownymi, pełnymi przemocy wydarzeniami z życia św. Franciszka oraz historii tej wspólnoty w Rzeczypospolitej. Umieszczenie nad wejściem do klasztoru postaci Michała Archanioła miało sens apotropaiczny, z kolei przedstawienia orantów wyznaczały strefę *sanctissimum* świątyni konwentualnej.

Analiza formalno-stylistyczna

Fatalne, prymitywne przemalowania olejne wszystkich obrazów oraz bardzo zły stan odświeżonych partii *al secco* wykluczają obecnie jakiegokolwiek atrybucje. Jediną źródłową informację, jaką można do nich odnieść, jest udział w 1771 r. w malowaniu cel i innych pomieszczeń 1. piętra klasztoru przez o. Walentego Borysa, audytora kursu filozofii oraz malarza zakonnego. Cechy stylowe iluzjonistycznych ołtarzy św. Franciszka i św. Piotra z Alkantary pozwalają datować je na koniec XVIII w., co odpowiada informacji o remoncie wnętrz klasztornych w 1790 r. Wstępny etap prac konserwatorskich uniemożliwia na razie dalsze analizy porównawcze i sformułowanie ostatecznych wniosków w kwestiach datowania i atrybucji tych dzieł.

Źródła i literatura przedmiotu

Kraków, Archiwum Zakonu Braci Mniejszych Prowincji Matki Bożej Anielskiej, Akta Reformatów Węgorwskich, sygn. 4, Kronika Węgorów 1760-1860, s. 44, 121; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 10: *Województwo warszawskie*, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 26: *Powiat węgorwski*, oprac. I. Galicka, D. Kaczmarzyk, Warszawa 1964, s. 36.

Fotografie:

Węgorów, klasztor franciszkanów-reformatów (ob. plebania, ośrodek ekumeniczny i szkoły katolickie), parter, krużganek, widok ogólny na skrzydło wschodnie, malatury, 1771 i 1790 (?), fot. MW, 2018.

Węgorów, klasztor franciszkanów-reformatów (ob. plebania, ośrodek ekumeniczny i szkoły katolickie), parter, krużganek, widok ogólny na skrzydło południowe, malatury, 1771 i 1790 (?), fot. MW, 2018.

Węgorów, klasztor franciszkanów-reformatów (ob. plebania, ośrodek ekumeniczny i szkoły katolickie), parter, krużganek, widok ogólny na skrzydło południowe, malatury, 1771 i 1790 (?), fot. MW, 2018.

Węgorów, klasztor franciszkanów-reformatów (ob. plebania, ośrodek ekumeniczny i szkoły katolickie), parter, krużganek, skrzydło wschodnie, ściana północna, iluzjonistyczny ołtarz św. Franciszka Serafickiego, 1790 (?), fot. MW, 2018.

- Węgrów, klasztor franciszkanów-reformatów (ob. plebania, ośrodek ekumeniczny i szkoły katolickie), parter, krużganek, skrzydło wschodnie, ściana wschodnia, iluzjonistyczny ołtarz św. Piotra z Alkantary, 1790 (?), fot. MW, 2018.
- Węgrów, klasztor franciszkanów-reformatów (ob. plebania, ośrodek ekumeniczny i szkoły katolickie), parter, krużganek, skrzydło południowe, klatka schodowa, półpiętro, ściana zachodnia, relikty iluzjonistycznego ołtarza Ukrzyżowania, 1790 (?), fot. MW, 2018.
- Węgrów, klasztor franciszkanów-reformatów (ob. plebania, ośrodek ekumeniczny i szkoły katolickie), parter, krużganek, skrzydło południowe, ściana południowa, scena z żywota św. Franciszka: *Anioły usługujące świętemu*, 1790 (?), fot. MW, 2018.
- Węgrów, klasztor franciszkanów-reformatów (ob. plebania, ośrodek ekumeniczny i szkoły katolickie), parter, krużganek, skrzydło wschodnie, ściana wschodnia, św. Ludwik Bertrand, 1790 (?), fot. MW, 2018.
- Węgrów, klasztor franciszkanów-reformatów (ob. plebania, ośrodek ekumeniczny i szkoły katolickie), parter, krużganek, skrzydło wschodnie, filar zachodni, św. Grzegorz Wielki, 1790 (?), fot. MW, 2018.
- Węgrów, klasztor franciszkanów-reformatów (ob. plebania, ośrodek ekumeniczny i szkoły katolickie), parter, krużganek, skrzydło wschodnie, korytarz przy prezbiterium kościoła, ściana wschodnia, nowoodkryta scena z mężczyzną klęczącym przez Madonną, 1790 (?), fot. MW, 2018.
- Węgrów, klasztor franciszkanów-reformatów (ob. plebania, ośrodek ekumeniczny i szkoły katolickie), parter, krużganek, skrzydło wschodnie, korytarz przy prezbiterium kościoła, ściana wschodnia, nowoodkryta scena z mężczyzną modlącym się przed chrystogramem, 1790 (?), fot. MW, 2018.

OBIEKTY NIEZACHOWANE:

ŻELISZEW PODKOŚCIELNY, PAŁAC FRANCISZKA I FRANCISZKI ZE ŚWIDZIŃSKICH KUSZLÓW, parter, Gabinet (?), zespół malowideł ściennych z iluzjonistycznymi, wczesnoklasycystycznymi malowidłami groteskowymi, koniec XVIII w., zniszczone zapewne w latach 80. lub 90. XX w. w trakcie nieukończonego remontu / przebudowy obiektu

Dokumentacja fotograficzna: *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 10: *Województwo warszawskie*, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 22: *Powiat siedlecki*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska, D. Kaczmarzyk, Warszawa 1965, s. 47, fig. 46.

III. Delegatura Radom – tereny południowego Mazowsza

Wprowadzenie

Nowożytne malarstwo monumentalne na terenie Mazowsza czerskiego i północnej części małopolski: dawne powiaty radomski i opoczyński

W miejscowym kościele par. w Chlewiskach wzniesionym w latach 1511-1512, w jego najstarszej części prezbiterialnej, zachował się komplet kamiennych (piaskowcowych) zworników i wsporników sklepienia gwiaździstego z tego czasu. Zworniki zawierają: rozetę, gmerk oraz herby: Odrowąż, Pomian z syglami P H i Habdank, natomiast wsporniki w formie tarczek: Odrowąż i Habdank, identyczne przedstawienia heraldyczne dekorują jeszcze portale wejściowe do kaplicy północnej (uzupełnione o dwa kolejne: Łabędź i skutny, nieczytelny) oraz zakrystii (z datą „1511”) a także obramienie okienka w ścianie wschodniej zakrystii. Odrowążem pieczętowali się dziedzice miasta Chlewisk i kolatorzy kościoła – Chlewiccy. Formy późnogotyckiego detalu architektonicznego wskazują jednoznacznie na obecność tutaj małopolskiego (czesko-dolnośląskiego) warsztatu budowlano-kamieniarskiego z sąsiedniego Szydłowca, który z inicjatywy kolejno Stanisława (zm. 1494) i Mikołaja (zm. 1530) Szydłowieckich wznosił wtedy główne gmachy tego miasta: zamek i kościół par. św. Zygmunta. Wszystkie elementy z wnętrza posiadają barwną polichromię, odtworzoną i uzupełnioną w trakcie ostatniego remontu świątyni przed 2012 r. Jej obecny stan zachowania i dokumentacja umożliwiają jedynie ogólną rekonstrukcję stanu zachowania oryginalnych warstw malarskich.

We Wrzosie miejscowa parafia powstała między 1342 i 1374 r., natomiast murowany kościół p.w. św. Wawrzyńca i Idziego w 1420 r. z fundacji miejscowych dziedziców Potkańskich herbu Brochwicz. Konsekracja nastąpiła w 1521 r. W 1905 r. doczekał się rozbudowy od strony zachodniej, przy zachowaniu oryginalnego prezbiterium, nawy i zakrystii (północnej). Na sieciowych sklepieniach z XV/XVI w. umieszczono zworniki kamienne (piaskowcowe) z polichromowanymi przedstawieniami: w chórze – głowy Chrystusa, w nawie: Baranka Eucharystycznego oraz herbu Brochwicz (jeleń skaczący). Były one pierwotnie polichromowane, obecnie (po ostatnim remoncie w 1984 r.) motywy rzeźbiarskie są pociągnięte brązową farbą matową. Obiekt nie ma monografii naukowej.

Wieniawa

Kościół parafialny w Kłodnie / Kłodnie (nazwanym w południowej części dóbr po połowie XV w. przez nowych właścicieli Wieniawitów - Wieniawą, powstał w murowanej formie dopiero w 2. poł. XIV w. (wcześniej przy drewnianym kościele ks. Mikołaj, dziekan kielecki, wymurował zakrystię, kruchtę i kaplicę boczną św. Stanisława). Około 1510-1511 r. ówczesny proboszcz ks. Stanisław Młodecki podniósł mury wyżej i nadał budowli pierwsze cechy wczesnorenesansowe. Fundatorem niewielkiej dwuprzęsłowej nawy reprezentującej w uproszczeniu cechy ówczesnej warszawskiej architektury klasycyzującego baroku był w 1703 r. Karol Dunin-Wąsowicz ze Smogorzowa, podkomorzy sandomierski. Z tym ostatnim etapem prac budowlanych można łączyć powstanie serii polichromowanych *al secco* barokowych, krzyżowych zacheuszków na

ścianach prezbiterium i nawy, które odsłonięto w trakcie prac remontowych prowadzonych przez ks. prob. Jana Blicharza w latach 1987-1999. Zespół ten nie był jeszcze przedmiotem badań naukowych.

W mieście prywatnym Odrowążów-Szydłowieckich i Radziwiłłów w Szydłowcu zachowały się dwa zespoły polichromii mające pierwszorzędne znaczenie dla rozwoju form malarstwa monumentalnego XVI w. w całej Rzeczypospolitej: w kościele parafialnym św. Zygmunta na Rynku Głównym oraz w salach paradnych zamku.

Farę miejską, wzniesioną w dwóch fazach od 1493 do 1509 r. z fundacji Jakuba Szydłowieckiego młodszego, podskarbiego wielkiego koronnego (zamknięte wielobocznie i sklepienie sieciowo prezbiterium z piętrową zakrystią i skarbcem, nakryta stropem nawa oraz południowa kaplica NMP – mauzoleum rodu Szydłowieckich) oraz w latach 1515-1532 (dostawione przy ścianie północnej kaplica św. Stanisława oraz kruchta), dekorują malatury *al secco*, których powstanie można generalnie podzielić na 4 fazy: pierwsza, związana z pierwszym etapem prac budowlanych (rytowane projekty sklepień prezbiterium i kaplicy mariackiej oraz zespół pierwotnych zacheuszków (przed 1505-1509), następnie druga, odpowiadająca latom 10.-30. XVI w. i wczesnorenansowemu mecenatowi wnuków Jakuba, braci Mikołaja i Krzysztofa Szydłowieckich, odpowiednio podskarbiego i kanclerza wielkiego koronnych (obaj zm. 1532), następnie w latach 10. i 20. XVII w. ordynata nieświeskiego i właściciela klucza szydłowieckiego Albrychta Stanisława Radziwiłła, kanclerza wielkiego litewskiego, oraz ostatnia czwarta, obejmująca indywidualne inicjatywy miejscowych proboszczów w połowie XVIII w. W drugim etapie prac powstały dekoracje iluzjonistyczne uzupełniające kamiennie-ceglaną architekturę kościoła: obramienia wnęki ołtarza głównego i sąsiedniego kamienniarzkiego sakrarium w prezbiterium, łuku tęczowego, oprawy wszystkich portali i okien, gzymsu koronującego ściany nawy i podobne zdobienia w kaplicy Szydłowieckich, iluzjonistyczne kasetonowe dekoracje podniebia balkonu chóru muzycznego (całość 1511-1514 do 1525) oraz zespół zacheuszków (odnoszących się do powtórnej konsekracji w 1531 r.). W ostatnim etapie wykonano polichromię stropu z 1754 r., obramienie wejścia do bocznej kaplicy św. Stanisława, trzeci zestaw późnobarokowo-rokokowych zacheuszków oraz paludament nad południowym ołtarzem przytęczowym św. Anny. Pomniejsze dekoracje malarskie zachowały się również na elewacjach: północnej (kruchta), południowej (zegar słoneczny, 1661) i zachodniej (inskrypcje odpustowe).

Zabytki malarstwa XVI-wiecznego doczekały się szczegółowego omówienia historycznego i artystycznego Jerzego Kieszkowskiego (mecenat Szydłowieckich), Barbary Wolff-Łozińskiej (dekoracja podniebia chóru muzycznego) i Marii Brykowskiej (ryt sklepienia chóru wyższego). Zabytki osiemnastowieczne nie mają naukowego omówienia.

Z pierwszą fazą skojarzono prace przed konsekracją świątyni w 1509 r., warsztat malarski pozostaje nieznaną, natomiast jako autora rytu projektowego sklepienia prezbiterium, zajmującego całą zachodnią część ściany północnej, Brykowska uznała muratora pochodzącego z południowych Czech i wzorującego się na tamtejszych sklepieniach sieciowych z ok. 1500 r. projektowanych pod wpływem rozwiązań bawarsko-szwabskich. Autorstwo gwiazdzistego sklepienia kaplicy Szydłowieckich, którego ryt zachował się w szczątkowym stanie na ścianie południowej nawy, pozostaje nieznaną.

Jednorodny stylowo i formalnie zespół malatur wczesnoreniesansowych jest na podstawie źródeł związane z wybitnym malarzem-iluminatorem i dekoratorem cysterskim o. Stanisławem Samostrzelnikiem z Mogiły pod Krakowem (daty życia: ok. 1480-ok. 1541), pracującym w latach 1511-1514 w Szydłowcu na dworze Szydłowieckich jako kapelan i ilustrator rękopiśmiennego kodeksu z wywodem genealogiczno-historycznym tego rodu p.t. *Liber genesos illustris Familiae Shidlovicae*. Wspomagał go sprowadzony przez kanclerza Krzysztofa z dworu elektorskiego w Królewcu malarz Piotr, zbiegły z Małopolski ksiądz katolicki-konwertyta na luteranizm i stypendysta podskarbiego Mikołaja, wymieniony w korespondencji braci z arcyksięciem Albrechtem I Pruskim w 1526 r. Stworzyli oni we wnętrzu świątyni kompletny zespół malatur iluzjonistycznych, mających podnieść rangę i imitować na prostych wytynkowanych ścianach wykwinne detale kamieniarskie i gipsaturowe. Zachowane relikty w prezbiterium (kolumnowo-kandelabrowa artykulacja ścian ze zdobieniami floralnymi, okazała architektoniczno-kamieniarska obudowa sakrarium) i najlepiej zachowane (przy częściowej rekonstrukcji) ozdoby w nawie (architektoniczno-floralne i boniowane obramienia łuku tęczowego, okien i portali z herbami Szydłowieckich – Odrowąż – w otokach laurowo-kwiatowych, gzymsy koronujące oraz floralne zacheuski) i w kaplicy Szydłowieckich (dekoracje żeber i polichromia tarczek herbowych w ich nasadach i zworniku oraz tablica poświęceniowa fundacji kolegium mansjonarzy w 1525 r.) wykazują bardzo duże podobieństwo do potwierdzonych, zachowanych prac Samostrzelnika w kościele i macierzystym opactwie mogiłskim (1538-1541) i w krakowskim kościele szpitalnym św. Krzyża (atrybucja). Występujące w nich fantazyjnie zaprojektowane podpory kandelabrowe i tralkowe, plecionkowe fryzy roślinne i groteskowe z udziałem ryb i postaci anielskich zdradzają bardzo dobre opanowanie wzornictwa graficznego szkoły naddunajskiej i południowoniemieckiej, od Albrechta Dürera po Geорга Pencza, Petera Flötnera i Lucasa Cranacha starszego. Wszystkie cechuje predylekcja do zamykania kształtów wyraźnym czarnym konturem, naturalizm barw i płaskość modelunku. W kaplicy mariackiej, po prawej stronie ściany południowej na umieszczonej wysoko, mającej imitować kamień prostokątnej tablicy częściowo zatarta inskrypcja kapitałą: „FUNDACIO MANSIONAIE’ HUI’ / FACTA EST PER MAGNIFICU’ / OLIM DOM’ DOMINU’ NICOL-/ AUS A SCHIDLOVYECZ CASTEL- / LANU’ SANDOMIE’ XXV M[...] / [...] / [...] / DEO ORETO [...]”.

Dekoracji architektoniczno-ornamentalnej towarzyszą nieliczne elementy figuralne w tzw. stylu pięknym: Madonna w centralnym polu sieci sklepiennej nad ołtarzem głównym, postacie łotrów z grupy Ukrzyżowania w łuku tęczowym, grupa Ukrzyżowania na północnym skraju ściany zachodniej (pod chórem muzycznym), wszystkie namalowane *en grisaille* w manierze rysunkowej. Z elementami tymi koresponduje umieszczona na ścianie północnej przy tęczy panorama Jerozolimy (?) z niezachowanego cyklu pasyjnego (?), uzupełniona u dołu pasem z nieczytelną inskrypcją.

W 1. tercji XVII w., już po odzyskaniu świątyni na początku stulecia z rąk kalwinistów przez katolików, niezidentyfikowany warsztat mógł wykonać pozostałe elementy manierystyczne: rollwerkowo-scheiffwerkowe obramienie okna szczytowego (utrzymane w kontrastowej tonacji zielonkawo-czerwonawej) oraz dwie zachowane fragmentarycznie, odznaczające się bogatą paletą barw sceny figuralne na ścianie północnej: ponad portalem kruchty Ecce Homo (w mającej pierwotnie kontynuację po obu stronach kolumnowej oprawie cyklu pasyjnego (?), zwieńczonej ażurowymi, wykrojowymi szczykami okuciowo-zwijanymi) oraz Nawrócenia św. Pawła (?) w

narożu wschodnim, z widocznymi tylko w niewielkim procencie sylwetkami jeźdźca na białym koniu, dobosza oraz pejzażowego tła z postacią jeźdźca z kopią.

Malatury późnobarokowo-rokokowe nie mają raczej jednorodnego stylu. W skromnym architektonicznym i mającym imitować szary kamień portalu kaplicy św. Stanisława jedynymi detalami artystycznymi jest para namalowanych złotawym ugiem w celu upodobnienia do brązu / mosiądzu siedzących na spływach archiwolty arkady postaci anielskich-trzymaczy herbowych, z tarczami zawierającymi inskrypcje zapisane kapitałą: „S. / STANISLAUS / PATRONUS / REGNI / POLONIAE” (z lewej) i „HIC / PATER / ERAT / PRO NOBIS” (z prawej). Z kompletu zacheuszków ocalone tylko dwa, z otokami rocaillowo-roślinnymi. Wybitnie linearny charakter ma wspomniany paludament nad ołtarzem św. Anny, z kopułkowym zwieńczeniem i parą ulatujących aniołów podtrzymujących jego uniesione skraje.

Najważniejszym elementem tej fazy modernizacji wnętrza świątyni szydłowieckiej jest monumentalna polichromia temperowo-kazeinowa stropu nawy, dedykowana kultowi patrona – św. Zygmunta Króla. Zaprojektowano ją w specyficzny sposób jako luźne zestawienie elementów kartuszowych o genezie graficznej, skrajnie upraszczając wzory monumentalnego malarstwa sklepiennego z 2. tercji XVIII w. Świadczy to o zaangażowaniu do jej wykonania drugorzędnego, najpewniej regionalnego warsztatu polichromicznego. Z uwagi na trójboczny występ murowanej klatki schodowej w narożniku południowo-zachodnim strop w pozostałych narożach z analogicznymi występami wspierającymi się na iluzjonistycznych wolutowych cokołach, z obiegającą wszystkie strony balustradą tralkową, na której wspartych osiem owalnych medalionów ujętych późnoregencyjnymi obramieniami o bogatych formach wolutowych, z muszlami w kluczach i bocznymi girlandami i zwisami laurowych: w narożach większe, w osiach ścian mniejsze i niższe, ujęte po bokach siedzącymi na parapecie balustrady aniołkami z banderolami. W medalionach postacie świętych, od ściany tęczy odpowiednio: w centrum św. Mateusz Ewangelista (na banderolach napisy kapitałą: „SANCTUS EVANGELISTA” i „MATTHAEUS”, od lewej (północnej strony) Matka Boża Szkaplerzna, od prawej Immaculata; na ścianie zachodniej: w centrum św. Łukasz Ewangelista (na banderolach inskrypcje: „SANCTUS” i „LUCAS EVANGELISTA”, poniżej na tle balustrady podłużny kartusz z napisem: „DOMINE / DILEXI DECORUM DOMUS TUAE / ET LOCUM HABITATIONIS GLORIAE TUE / NE PERDAS CUMIMPIJS DEUS ANIMAM / MEAM. / 17 – 54”, w narożach od lewej (południowej strony) św. Roch, od prawej św. Kazimierz; na ścianie południowej św. Marek Ewangelista, z napisami na banderolach, od lewej: „SANCTUS” i „MARCUS EVA.”, na północnej św. Jan Ewangelista, z podobnymi tekstami: „SANCTUS” i „JOANNES EVANGELISTA”. W centrum stropu umieszczony na gęsto skłębionym obłoku, z ulatującymi trzema postaciami anielskimi w różnych pozach, i wsparty na trzech kolistych stopniach tron pod ozdobnym paludamentem w typie późnej regencji zwieńczonym koroną, z upozowaną swobodnie w majestacie królewskim postacią św. Zygmunta, z dwiema klęczącymi po bokach na drugim stopniu postaciami zanoszącymi do niego modlitwy. Na tle obłoku rozłożona poziomo banderola: „VIR INCLYTE SIGISMUNDE PLEBEM TUAM SALVA SANCTA INTERCESSIONE”.

Teksty inskrypcji rozmieszczonych na zewnątrz z 2. poł. XVII w. zapisane czerwonawą farbą z dekoracyjną barokową majuskułą: w kruchcie, nad wejściem północnym zachowana fragmentarycznie: „[...] DLA NA[...] / [...]YŻOWANY [...] / [...] ZMIŁUY SIĘ [...] / [...]”; na południowo-wschodnim narożniku kaplicy mariackiej Szydłowieckich, ponad wyrytowanym zegarem

słonecznym: „A D / 1661”, oraz na odcinku ściany przy kruchcie zachodniej, od południa: „DLA DOSTA- / PIENIA OD- / PUSTU:”.

Zakres prac konserwatorskich malatur w XVII i XVIII w. nieznanymi. Podniebie balkonu chóru muzycznego restaurowane w 1881 r., w latach 1970 i 1992 badania i kompleksową konserwację całej malatury renesansowej przeprowadziła prof. Zofia Medwecka, kierownik Katedry Konserwacji Malarstwa Sztalugowego i Rzeźby Drewnianej Polichromowanej na Wydziale Konserwacji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Ostatnie prace przy stropie przeprowadzili w 2014 r. konserwatorzy krakowscy.

Położony na wyspie nizinny zamek wznosił w latach 1470-1480 na miejscu grodu Stanisław Szydłowiecki, kasztelan żarnowski i radomski. Za sprawą jego prawnuka Mikołaja, podskarbiego wielkiego koronnego, przebudowano go między 1515 i 1526 r. w okazałą renesansową rezydencję o cechach obronnych i z wzorowanym na modelu włoskim apartamentem paradnym. Dalsze prace modernizacyjne prowadzili kolejni ordynaci nieświescy, książęta Krzysztof Mikołaj „Sierotka” i Albrecht Stanisław Radziwiłłowie, odpowiednio w latach 1609-1610 i 1619-1629. W pierwszej fazie udekorowano malaturami dwa wnętrza na *piano nobile* skrzydła wschodniego-loggii włoskiej, w tej drugiej w Szydłowcu zostały wykonane pierwsze w regionie manierystyczne dekoracje gipsatorskie w typie lubelskim, organizując przestrzeń sklepienia jednej z sal parteru i czaszę z pendentywami kopuły kaplicy urządzonej wcześniej na piętrze wieży bramnej. Kolejne zmiany przyniósł koniec XVIII w., kiedy właścicielami zamku zostali w 1788 r. Mikołaj Radziwiłł (zm. 1795), pułkownik wojsk litewski i starosta radoszkowski, oraz Maria z Gawdzickich, inicjatorzy powstania nowego wczesnoklasycystycznego wystroju malarskiego pokoi II piętra w skrzydle północnym i wschodnim. Po sprzedaży rezydencji w 1802 r. księżnej Annie Sapieżynie Zamoyskiej nie prowadzono już żadnym poważniejszych prac wyposażeniowych i remontowych.

Wybrane, XVI- i XVII wieczne zabytkowe relikty polichromii naściennych i stropowych zamku w Szydłowcu omówili kolejno Jerzy Kieszkowski, Wanda Puget, Barbara Wolff-Łozińska, Jan Tajchman i Wojciech Zdon, prace te miały jednak charakter wrywkowych uwag i zawierały niekiedy poważne błędy w interpretacji i datowaniu poszczególnych faz budowy zamku i jego dekoracji. Brak natomiast odpowiednich opracowań na temat malatur neoklasycystycznych.

Jako ślady najwcześniejszej fazy, zapewne z przełomu XV i XVI lub 1. ćw. XVI w. można zinterpretować relikty boniowania w narożach oraz fryzu koronującego mury skrzydła północnego. Do tej fazy mogą przynależeć zrekonstruowane ostatnio całkowicie malatury w dwuarkadowej blendzie w pierwotnej elewacji wschodniej (pozostałość po pierwotnym występie latryny, obecnie odsonięcie w korytarzu łączącym oba skrzydła, pełniące do 2013 r. funkcję czytelnicy Biblioteki Miejskiej), obwiedzione pasami czerwieni. Z czasu renesansowej przebudowy Mikołaja Szydłowieckiego w skrzydle północnym przetrwały tylko krańce w dwóch pomieszczeniach, ozdobione groteskowymi plecionkami z motywami puklowanych czar, ryb / delfinów i roślin, na osi dłuższych ścian z tondami laurowymi z tarczami herbowymi Sulima i Jastrzębiec (obu babek fundatora) oraz Odrowąż i Łabędź (własny rodowy i matki). W pomieszczeniu wschodnim z kamiennymi detalami: portalem, oknami i wnęką dawnej latryny, dotrwał pojedynczy strop kasetonowy z polichromicznymi rozetami, analogicznymi do omówionych wcześniej krzyńców w podniebiu chóru muzycznego w kościele parafialnym (przed 1526). Wszystkie wyróżnia linearyzm form obwiedzionych konturem, ograniczony do minimum światłocien i kontrastowa, zielono-czerwona gama kolorystyczna z domieszkami bieli i ultramaryny. Drugi fryz w dawnej wielkiej

sali II piętra skrzydła północnego, zachowany tylko fragmentarycznie, zawiera odcinki profilowanych gzymsów z pasem powtarzających się białawych, modelowanych czernią form groteskowych na ciemnocynobrowym tle. Dominują tu motywy przestylizowanej plecionki roślinnej naśladującej relief kamienny, z wplecionymi w jej ściągane taśmami zwoje uskrzydłonymi główkami anielskimi, trzymającymi w ustach trąbki z ich wykwitami. W zachowanych elementach kamieniarki renesansowej z tego okresu tarczki herbowe Odrowąż w ich kluczach są podbarwiane czerwienią w tłach, co odpowiada całkowicie formie tego godła heraldycznego.

Z fazy manierystycznej Radziwiłła „Sierotki” z pierwszych kilkunastu lat XVII w. mogą natomiast ewentualnie pochodzić niewielkie relikty dekoracji architektonicznej z rzędem cynobrowo-zielonkawych tralkowych kolumniek, zachowane na ścianie zachodniej w środkowym pomieszczeniu *piano nobile* skrzydła wschodniego (dolnej kondygnacji loggii). Z etapem modernizacji z fundacji Albrychta Stanisława Radziwiłła można natomiast powiązać zarówno barwione powierzchniowo na szaro-beżowawy kolor naturalnego kamienia listwy sklepienne w obu omówionych pomieszczeniach oraz unikatowy w tej części północnej Małopolski zespół dwubarwnych *sgraffiti*, tworzących pasy pojedynczo i podwójnie splecionego meandra. Nieustalony projektant posłużył się nimi jako krańcami wydzielającymi optycznie koronę ścian pod gzymsem obwodowym i oparł na ich układzie dekoracyjne, iluzjonistyczne podziały szczytów w skrzydle wschodnim. Meander podwójny jest identyczny z tym wykonanym w latach 30. XVII w. na bocznej elewacji kamienicy przyrynekowej św. Anny w Starej Warszawie. Wspólnota wzorów wynika z recepcji konkretnego motywu z ryciny z IV. tomu traktatu Sebastiana Serlia.

Z dekoracji z końca XVIII w. (1788-1795) zachowały się malatury w dwóch pomieszczeniach – tzw. Salonie Zielonym na 2. piętrze w południowej części skrzydła wschodniego i niewielkim pokoju w najstarszej, średniowiecznej części *piano nobile* skrzydła północnego. W pierwszym przypadku fragmenty oryginalnych polichromii zostały w latach 60. XX w. scalone, tworząc jako kreacja konserwatorska neostylowe wnętrze o prostych pasowych podziałach ścian z pastelową grynszpanową dekoracją okalających główne panele wici laurowych opasanych wstążką oraz analogiczne dwupunktowe podwieszenia. Najcenniejszymi elementami pozostają dwie namalowane pastelowo sceny pejzażowe w typie bukolicznym, sentymentalnym, które zostały tradycyjnie umieszczone w prostokątnych, imitujących kamień obramieniach architektonicznych jako supraporty wejść w ścianach północnej i południowej. Owalny kształt trzeciej, umieszczonej na ścianie wschodniej i znacznie mniejszej, a przy tym silnie zatartej, wyznacza otok girland. Pokój w skrzydle północnym posiada natomiast w górnej strefie ścian specyficzną, nawiązującą do antycznych wnętrz pompejańskich dekorację dwustrefową: niżej z pasem kimationu, nad którym rozmieszczono pas ciemnobrązowych prostokątnych obramień z widocznymi za ledwie w kilku miejscach zielonkawymi liścieniami oraz najwyższą, tworzącą iluzjonistyczne odwzorowanie quasidekoracyjnego belkowania z tryglifami z aplikowanymi muszlami lub raczej ceramicznymi lub brązowymi czarkami lamp oliwnych (?) i podłużnymi prostokątnymi metopami o czerwonym tle i imitujących kamienną wypukłość pękach nowożytnych panopli. W jednym z pól na ścianie wschodniej zamieszczono niezidentyfikowaną, skomponowaną bardzo dynamicznie scenę figuralną, zainspirowaną być może rzymskimi inwencjami graficznymi Giovanniego Volpato lub Franciszka Smuglewicza. Stopień zniszczeń i skala rekonstrukcji tej partii uniemożliwia dywagacje na temat ewentualnego autorstwa.

Po zaniedbaniach w XIX w. i próbach zapobieżenia powolnej rujnacji zamku szydłowieckiego w okresie 1. poł. XX w. przełomowe znaczenie dla odkryć omawianych polichromii i *sgraffiti* miał pierwszy powojenny remont w latach 1950-1952. Poddawano je stopniowo konserwacji w latach 60. i 70. XX w.

Obecnie w budynku znajduje się nowe Szydłowieckie Centrum Kultury i Sportu oraz Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych (funkcjonujące tutaj od 1968-1975 r.), przeszedł on kompleksowy remont połączony z pracami konserwatorsko-restauratorskimi w latach 2013-2015, dzięki czemu zachowane relikty polichromii z wszystkich wymienionych faz nowożytnych znajdują się w bardzo dobrym stanie.

Fundatorami pierwszego, murowanego kościoła parafialnego w Gródku Starym p.w. Trójcy Świętej Wniebowzięcia NMP oraz śś Andrzeja i Anny (1593-1596 i 1597-1604) byli właściciele wsi Andrzej i Anna z Mysłowskich Kochanowscy, burgrabiostwo sandomierskie. Po bezpotomnej śmierci Andrzeja w 1596 r. obowiązki kolatorów przejęli jego bratankowi, synowie Jana Kochanowskiego z linii z Opatek i Kośmina: Stanisław, Adam, Jerzy, Andrzej i Kacper. Obsługę duszpasterską sprawowali tutaj benedyktyni sieciechowscy. Według protokołu wizytacji kanonicznej z 1643 r. sklepienia i lunety świątyni pokrywały bogate i barwne dekoracje floralne, nad ołtarzem głównym znajdował się paludament (namiot) z klęczącymi aniołami, a pod oknami umieszczono przedstawienia klęczących osób. Z uwagi na budowę nowego prezbiterium w 1907 r. przez ks. prob. Antoniego Dębowskiego (zm. t.r.) i Walentego Lipca znaczną część dekoracji utracono. Do dnia dzisiejszego przetrwał tylko fragment w środkowym przęśle ściany północnej nawy, obejmujący umieszczone na wykrojowo zakomponowanych murarskich wspornikach sklepień zacheuszki z umieszczonymi poniżej w prostokątnych ramach przedstawieniach Apostołów: Piotra i Pawła oraz umieszczoną wysoko sceną Przemienienia Pańskiego, z tablicą inskrypcyjną poświadczającą konsekrację świątyni w 1598 r. przez kard. Jerzego Radziwiłła, biskupa krakowskiego. Całość zamyka od dołu rozpięta na całą długość ściany przęśla fragment ramy z rozmieszczonymi antytetycznie wolutowymi wspornikami, opiętymi liścieniami akantu. Prace konserwatorskie były tutaj prowadzone w 1933 i 1950 r. W ich trakcie uczytelniono rysunek i scalono oryginalne i zrekonstruowane partie malatury. Ostatnia konserwacja miała miejsce w 1984 r.

W niewielkim kościele par. pw. Zwiastowania NMP w Odechowie, wzniesionym wg tradycji w latach 1459-1460 z fundacji kan. Jana Długosza, rozbudowanym w latach 1911-1913 w stylu modernistycznego neogotyku wg projektu Zygmunta Słomińskiego, zachowała się przy dawnej szczytowej ścianie zachodniej pojedyncza belka nośna dawnego balkonu chóru muzycznego. Na jej przedniej ścianie, opracowanej na krawędziach wałeczkami, zachowała się w całkiem dobrym stanie wycięta dłutem, podkreślona polichromią kazeinową inskrypcja ujęta od góry i dołu rdzawo-czerwonawymi motywami drobnych plecionek roślinnych, odnosząca się do programu fundacyjnego. W centrum umieszczony jest wykrojowy kartusz z herbem Nałęcz i syglami: A T (Adama lub Abrahama Tymińskiego), a treść napisu to: „Domine ne intres in iudiciu' cum servo (herb) propter iniquitates meas et a laqueo mortis eripe me Anni 1601”. Stanowi on swobodne zestawienie cytatów z kolejnych wersów Psalmu 134, odnoszący się do modlitwy w Świątyni Jerozolimskiej. Według ks. Jana Wiśniewskiego na początku XX w. były na desce widoczne jeszcze wycięte inne liczne herby: Wieniawa, Orzeł Królestwa Polskiego, Dębno, Prus I, Pobóg,

Oksza, Gryf, Bogoria, Żnin, Pomian, Korczak, Pilawa, Jelita, Kościeszka, herb Ziemi Dobrzyńskiej, Aaron kapituły krakowskiej i herb Ziemi Sandomierskiej. Obecnie nie po nich śladu.

Rodzina Tymińskich z sąsiedniego Kłonowca Koracza ufundowała w 1695 r. w kościele odechowskim murowaną kaplicę grobową, przeznaczoną na mauzoleum. Świadczą o tym zachowane obecnie pod chórem muzycznym w nowej części świątyni kamienne detale figuralne i para herbów skoligaconych rodzin: Jasieńczyk i Łabędź. Można podejrzewać, że napis na belce miał związek z wcześniejszym przedsięwzięciem tej samej rodziny, polegającym zapewne na remoncie czy modernizacji wnętrza lub wyposażenia ówczesnego kościoła.

Radom – kościół bernardynów i jego otoczenie

W świątyni wzniesionej w i zregotycyzowanej w latach 1911-1914 pod kierunkiem prof. Stefana Szyllera zachowały się dwa relikty polichromii wnętrza z początku XVII w. Pierwsze z nich, umieszczone na sklepieniu przebudowanego w 1602 r. prezbiterium za przełożenia gwardiana o. Szymona z Sokala i w zamurowanych framugach okien bocznej (północnej, zbudowanej po 1506 r.) kaplicy św. Anny, odkryto w trakcie rzeczonych prac remontowych. Według historycznej relacji w tym drugim miejscu przedstawiały one m.in. św. Annę i Jezusa, otoczonych filakteriami z późnogotyckimi inskrypcjami, i były przesłonięte późniejszą, niezadatowaną precyzyjnie malaturą w kolorze malachitu. W trakcie drugiego remontu w 1936 r., po przywróceniu konwentu bernardyńskiego, odsłonięto oryginalne malatury w nawie, których nie udokumentowano przesłaniając nową modernistyczną polichromią projektu prof. Adama Stalony-Dobrzańskiego. Na zachowanych zdjęciach widać, że w polach wysklepków tworzyły je skomplikowane w rysunku floratury astwerkowe. Jedna z nich zachowała się na ścianie w miejscu zapełka dawnej kazalnicy. W 1962 r. nadzór konserwatorski zdecydował o nieodnawianiu tej najnowszej warstwy malarskiej – ściany i sklepienia w całości wtedy pobielono. Jedynym fragmentem zachowanym dzisiaj w całej świątyni jest dekoracja zaślepionego okna południowego w drugim przęśle prezbiterium. Wyobrażono w nim sześciopromienną ramę okienną z widoczną po prawej stronie półfigurą zwróconego ku ołtarzowi głównemu modlącego się zakonnika bernardyńskiego, poniżej którego umieszczono obwiedziony białą taśmą wykrojowy kartusz z silnie zatartym, nieczytelnym dzisiaj przedstawieniem. W glicach znajdują się zachowane fragmentarycznie obwiedzione cynobrem pasy dekoracji kandelabrowej, z białym motywem dekoracyjnym na ziemistym tle.

Drugie przedstawienie figuralne, zachowane również w postaci niewielkiej poziomej odkrywki pasowej, zachowało się w tle jednej z wnęk w zachodniej linii historycznego ogrodzenia cmentarza kościelnego. Malowane *al secco* i noszące cechy malarstwa późnobarokowego z XVIII w. wyobraża najprawdopodobniej fragment sceny *Szymona Cyrenejczyka pomagającego nieść krzyż Jezusowi* (stacja II Drogi Krzyżowej). Zniszczenie całego zespołu nastąpiło najpóźniej w 1899 r. w związku z umieszczeniem we wnękach nowych stacji kamiennych. Ten zabytkowy relikw nie był wzmiankowany w literaturze.

Pieczyska

Parafia Narodzenia NMP w Pieczyskach została erygowana w 1452 r. przez trzech barci Fryczów: ks. Mikołaja - kanonika płockiego, ks. Piotra - proboszcza sochaczewskiego i Adama - ówczesnego dziedzica dóbr pieczyńskich. Ich sumptem wzniesiono wtedy drewniany kościół, od początku związany z lokalnym kultem objawień Matki Bożej. Pierwotny kościół spłonął lub zniszczył pod koniec XVI w. Drugi kościół, murowany w typowym dla Mazowsza stylu późnogotycko-renesansowym, został ufundowany w 1603 r. przez Adama Mniszewskiego,

starostę i kasztelana liwskiego. Po połowie XVIII w. doszło zapewne do całkowitej wymiany snycerskiego wyposażenia. Po splądrowaniu przez wojsko carskie w 1831 r. pięć lat później świątynia spłonęła we wnętrzu, po czym doczekała się nowych darów od rodziny Potockich. Świątynia ta trwała niezmienną do powodzi w 1904 r. Ówczesny proboszcz parafii ks. Feliks Sobolewski wraz z Teodorem Pełczyńskim, rejentem z Góry Kalwarii, założyli wtedy Komitet Odbudowy Kościoła. Rozbudowano go w latach 1904-1908 w stylu neogotycko-lombardzkim według projektu Wacława Zaremby z Warszawy. Ze starej świątyni zachowało się tylko prezbiterium wraz z rokokowymi ołtarzami, amboną i chrzcielnicą z XVIII w. Starą zakrystię od północy zamieniono wtedy na kaplicę.

Dekorację malarską prezbiterium odkryto dopiero w 2005 r. w trakcie prac remontowych wnętrza kościoła. Na ścianach i sklepieniu odsłonięto wtedy kompletną malaturę, obejmującą ornamentalną bordiurę na ścianach (pasy pionowe przy łuku tęczowym) i umieszczony w ścianach tarczowych sklepień cykl scen figuralnych, z których najlepiej zachował się *Pokłon pasterzy* w stajence na tle pejzażu (3. przęsło, ściana północna). Skromną dekorację ornamentalną zyskały także glify okien w ścianie szczytowej (pod czerwono-białawymi paludamentami) i południowej (pasy plecionek). Ozdobiono także żebrowe sklepienie sieciowe, którego listwy zyskały nowożytną dekorację, a służki – owalne pola z zatartymi, nieczytelnymi dzisiaj kartusikami lub inskrypcjami. Jest to unikalny zespół takich malatur z początku XVII w. w całym regionie, prezentujący kompletny system dekoracji niewielkiego wnętrza kościelnego. Jego formy i program nawiązują jeszcze wyraźnie do realizacji z 2. poł. XVI w. Dekoracja oczekuje dopiero na monografię.

Radom, kościół par. św. Jana Chrzciciela

We wnętrzu świątyni farnej istniały przed końcem XIX w. co najmniej dwa duże zespoły malowideł. Pierwszym, do dzisiaj zachowanym, są polichromie i złocenia gipsatur tzw. typu lubelskiego w podniebiu kopuły oraz w korynckich kapitelach i fryzie belkowania bocznej kaplicy św. Krzyża, ufundowanej w latach 1630-1633 przez Jana Kochanowskiego z Baryczy, łowczego, a następnie chorążego koronnego i starostę kozienickiego. Najważniejszymi elementami programu dekoracyjnego jest osiem wymodelowanych szpachlą z wolnej ręki ozdób owalnych i kolistych pól w sieci sklepiennej kopuły: w narożach są to cztery manierystyczne kartusze herbowe okolone syglami odnoszącymi się do osoby fundatora (I K / CH K): Korwin, Półkozic, Odrowąż (te dwa ujęte ornamentem wolutowo zwijającym) i Janina. Uzupełniają je trzy rozety (ta od strony zachodniej z wiązającym monogramem Maryi w centralnym kole) oraz – na ścianie ołtarzowej – skromniejszy okuciowo-zwijany kartusz z monogramem Jezusa. W pasie belkowania złoceniami pokryto formowaną grubo dekorację typu groteskowego z centralnie ustawionym wazonem z wychodzącymi z jego wnętrza bujnymi pędami. Zdjęcia z okresu międzywojennego ukazują odmienną kolorystykę w kartuszach – obecna jest powtórzeniem barw heraldycznych przyjętych w trakcie powojennej konserwacji.

Według relacji ks. Józefa Gackiego z połowy XIX w. w prezbiterium świątyni (bud. 1360-1370) znajdowały się rozbudowane XVIII-wieczne malatury będące ilustracją nabożeństwa Godzinek o Niepokalanym Poczęciu Najśw. Marii Panny. Ich fundatorem był proboszcz ks. Andrzej Gryzewicz, późniejszy kanonik płocki i sandomierski oraz oficjał radomski (notowany 1738-1747), a powstały one w związku z remontem kościoła po pożarze i zawaleniu się części sklepień w 1752 r. Usunięto je najprawdopodobniej w trakcie prac regotycyzacyjnych w latach 1908-1909 wg

projektu arch. Józefa Piusa Dziekońskiego. Obecnie na ścianach chóru kapłańskiego i nawy znajdują się polichromie figuralne z 1972 r. autorstwa prof. Wacława Taranczewskiego z Poznania.

W miejscowym kościele-sanktuarium p.w. Krzyża św. i Najśw. Maryi Panny, należącym w latach 1681-1870 do zakonu dominikanów-obszerników, znajduje się unikalny w skali Korony zespół malowanych *al secco* XVIII-wiecznych dekoracji wyobrażających portrety grupy fundatorów świeckich oraz papieży i zakonników, którzy przyczynili się do rozkwitu tego konwentu. Pokrywają one ścianki czołowe przy schodach wiodących na usytuowane na zakończeniach naw bocznych kaplice św. Józefa (północna) i Cudownego Obrazu Matki Boskiej Wysokokolskiej (południowa), ścianki tylne i zewnętrzne dwóch par filarów korpusu, odpowiadające im pilastry w nawach bocznych oraz także pilastry pod ścianą zachodnią. Styl dekoracji, typowy dla inspirowanych grafiką południowoniemiecką (lub francuską) form dojrzałej regencji, pozwala zadatować je ogólnie na 2. ćw. XVIII w. Brak przy tym jakichkolwiek odniesień formalnych do osoby potencjalnego autora. Rozmieszczenie postaci jest następujące – w nawie południowej, idąc od prezbiterium: Samuel Zachczyński (zm. 1695), na 1. Filarze, od wschodu: mężczyzna herbu Prus i NN dominikanin, mężczyzna herbu Gryf i NN zakonnik, na pilastrach nawy: 2 przeorów, na 2. filarze w układzie j.w.: NN szlachcic i przeor, NN papież i szlachcic h. Topór, na pilastrach nawy: 2 zakonnicy, pod chórem: dwóch przeorów, jeden z h. Jastrzębiec; w nawie północnej: przy wejściu do kaplicy – Jacek z Rudołowa Ruwscy, na 1. filarze: NN szlachcic z h. Halabarda i przeor oraz Stanisław Chomętowski h. Lis i Jerzy Dominik Lubomirski h. Szreniawa, na pilastrach nawy NN szlachcic z h. Sarykoń i Ludwika Maria d'Arquien de la Grange, siostra królowej Marii Kazimiery i żona Jana Wielopolskiego, na 2. filarze od nawy: NN szlachcic h. Włócznia i papież (Pius IX?) oraz Barbara z Komorowa Zachczyńska i Samuel Zachczyński, oraz NN szlachcic i przeor, na pilastrach Jacek z Rudołowa i Katarzyna z Sowińskich Ruwscy, na koniec pod chórem NN szlachcic z h. Odrowąż i Stanisław z Popowa Witowski, pierwszy fundator kościoła w 1637 r. Wszystkim przedstawieniom nadano identyczne formy – na różowawym tle, ujęte późnoregencyjną białawą, wstęgowo-cęgową ramą, znajdują się pod parasolowymi baldachimkami owalne portrety, zamknięte od dołu pasem lambrekinu, z umieszczoną poniżej tablicą inskrypcyjną w wykrojowej ramie (większości tekstów brak lub są silnie zatarte). Podobieństwo formalne świadczy, że powstały one w tym samym czasie spod pędzla jednego artysty.

W usytuowanej po północnej stronie prezbiterium kaplicy św. Józefa, za obecnym snycerskim ołtarzem bocznym zachowały się relikty malatury temperowo-kazeinowej z widocznymi zarysami postaci świętych niewiast lub personifikacji flankujących dawniej iluzjonistyczną strukturę nastawy. Wskutek poważnych uszkodzeń i fragmentarycznego stanu zachowania trudno dociec, czy mogły one powstać w podobnym czasie i zostały namalowane przez autora serii portretów-kenotafów fundatorskich na ścianach naw bocznych i filarach międzynawowych.

Malatury przeszły restaurację kolejno w 1909, 1932 (odnowienie kaplicy maryjnej, wyk. Ludwik Wójcik z Kozienic), po 1934, ok. 1954 (wyk. Stanisław Westwalewicz) i po 1967 r. (restauracja ocalonych relikwów w kaplicy św. Józefa – Bożena i Janusz Skowron z Puław).
Wolanów (obecnie Radom, Muzeum Wsi Radomskiej)

W 1994 r. Muzeum Wsi Radomskiej nabyło od parafii rzymsko-katolickiej w Wolanowie pod Radomiem (dawniej Woli Kowalskiej, Orlikowskiej, lub św. Doroty) niewielki jednonawowy

drewniany kościół parafialny pw. śś Doroty i Jana Ewangelisty, ufundowany w 1749 r. przez Annę z Janickich Kwaśniewską, miecznikową stężycką i właścicielkę pobliskich wsi Kowali Duszociny i Strzałkowa. Po odpowiedniej aranżacji nowej ściany zachodniej z dostawioną współczesną wieżą (pierwotnie ta część kościoła posiadała wzniesione w 1896 r. neogotyckie murowane przeszło chórowe z bezwieżową fasadą) w 1997 r. został otwarty dla publiczności. W następnych latach trwały prace restauratorskie w prezbiterium, w których trakcie zespół Pracowni Konserwacji Dzieł sztuki Muzeum Okręgowego w Radomiu odsłonił polichromię olejną na płótnie na ścianach i temperowo-kazeinową na stropie prezbiterium i nawy. W 2007-2008 r. zakończono prace przy tym ostatnim, odsłaniając kompletny wystrój malarski tej świątyni. Oryginalne późnobarokowe malatury wskutek ich postępującego zniszczenia trzykrotnie przemalowano: w kolorze perłowym w 1870, z detalami neogotyckimi w 1896 r. i współcześnie w latach 1967-1969, chociaż późniejsze badania stratygraficzne ujawniły aż 7 warstw. Według ks. Bastrzykowskiego z relacji w 1930 r. pierwotna dekoracja miała obejmować sceny z życia Maryi oraz – rozmieszczone na ścianach – sceny *Tańca śmierci*.

Unikatowa późnoregencyjna polichromia kościoła wolanowskiego obejmuje kompletną iluzjonistyczną dekorację wnętrza, z okalającą je pilastrową artykulacją w porządku korynckim na piedestałach (podpory obustronnie zdwojone), zredukowanym do gzymsu belkowaniem oraz dekorowanymi bogatymi plecionkami cęgowo-wstęgowymi obramieniami portali bocznych i wejścia do zakrystii (z umieszczonym powyżej paludamentem z okazałym herbem Junosza biskupa krakowskiego Andrzeja Stanisława Kostki Załuskiego) oraz wszystkich okien (w ścianie północnej prezbiterium – ślepych). W poszczególnych przeszłach, w połowie wysokości ścian, pod oknami umieszczono podobnie udekorowane zacheuszki. Plecionki dekorują też belkę tęczową. Oryginalnie nieustalony autor i wykonawca malatury rozwiązał zdobienia stropów obu części, okolonych wzdłuż linii faset tralkowymi balustradami z ustawionymi na ich parapetach wazami z realistycznie oddanymi bukietami kwiatów, połączonymi takimiż girlandami. Nad ołtarzem głównym znajduje się paludament, a w centrum – owalna gloria promienista z Okiem Opatrzności Bożej w otoku gałązek wierzby (?). W nawie centrum wypełnia prostokątne obramienie ze sceną *Apoteozy św. Doroty* w otoczeniu obłoków i aniołów, a w narożach cztery rozbudowane kartusze z zatartymi dziś, odnoszącymi się do przymiotów świętej patronki emblematami z lemmami na banderolach: IN DEUS ET HONO[...], IN CORONATEM, IN VICTORIAM, czwarty nieczytelny. Wszystkie te ozdoby wymalowano mającymi imitować poźłotę ugrami, na zielonkavo-oliwkowym tle ścian.

Dotychczasowe badania konserwatorskie i historyczno-artystyczne nie poruszyły kwestii precyzyjnego datowania i pochodzenia twórcy tej malatury. Można ostrożnie przyjąć, że jego powstanie może wiązać się z działalnością anonimowego malarza-polichromisty małopolskiego, odpowiedzialnego za powstanie w 1754 r. utrzymanej w podobnej stylistyce polichromii stropu w nawie kościoła par. w nieodległym Szydłowcu, dedykowanej jej patronowi – św. Zygmuntovi.

Michałowice

Fundatorem obecnego kościoła murowanego p.w. Wszystkich Świętych był właściciel okolicznych dóbr w Świdnie nad Pilicą – senator Rzeczypospolitej Stanisław Antoni Świdziński (1689-1761), wojewoda rawski, wcześniej braclawski i starosta: kolejno braclawski, radomski i lityński. W 1731 r. zawarł związek małżeński z Marianną Dziulanką, córką Stanisława, stolnika sandomierskiego, i Zofii Czerwińskiej, wdowy po Józefie Brzuchowskim, strażniku wielkim

koronnym. Poza Michałowicami Świdziński był też fundatorem poważnego remontu kościoła parafialnego w Klwowie na Zapiliczu i rozbudowy dwóch okazałych rezydencji: zw. Zameczkiem w Sulgostowie i późnobarokowego pałacu w sąsiednim Świdnie.

Budowa trwała w latach 1751-1754, kiedy proboszczem parafii był ks. Andrzej Chocimski. Konsekracji dokonał w 1761 r. zaprzyjaźniony z fundatorem ks. Andrzej Józef Załuski, biskup kijowski. Utalentowany projektant tej ciekawej świątyni pozostaje nieznany. Jest jednonawowa, trójprzęsłowa z mniejszym, węższym prezbiterium i parą zryzalitowanych, płytkich kaplic bocznych. Za prezbiterium znajduje się trójkondygnacyjowa, skomunikowana drewnianymi schodami przybudówka, z dwuczęściową kryptą, połączoną z prezbiterium dwoma korytarzami zakrytymi i skarbcem (łożą kolatorską?). Fasada dwuwieżowa, z górną kondygnacją przekształconą całkowicie w duchu neostylowym w 1920 r.

Przed 1754 r. wnętrze nowowzniesionej świątyni wymalowano kompleksowo: w prezbiterium *al fresco* z wykończeniami *al secco*, w nawie – wyłącznie w tej drugiej technice. W absydowej wnęce powstał okazały iluzjonistyczny, architektoniczny ołtarz główny z dekoracją rokokową, w kaplicach znalazły się dwie nastawy boczne. Do wszystkich obrazy kultowe w technice olejnej na płótnie i w złożonych ramach rokokowych zamówiono w czołowej warszawskiej pracowni Szymona Czechowicza: *Wszystkich Świętych* (do głównego) oraz *św. Walentego* (północny boczny) i *św. Antoniego Padewskiego* (południowy). Ściany zaś pokryto elegancją artykulacją z pilastrami w porządku jońskim, oraz płycinami i pasami we wnękach i glicach okien. Udekorowano je ponadto zacheuszkami z malarskimi wyobrażeniami Apostołów, a na stropie nawy znalazło się wyobrażenie *Apoteozy św. Stanisława*. W prezbiterium szczyt sklepienia wieńczy *Baranek eucharystyczny*. Do dzisiaj nie udało się ustalić osoby autora dekoracji, jednakowoż ze względu na ścisłe związki towarzyskie fundatora z Warszawą i przyjaźń z biskupem Załuskim (współfundatorem kościoła pielgrzymkowego w Kobylce) można przyjąć, że pochodził on ze stolicy. Należy wyraźnie podkreślić wysoki poziom malarskich umiejętności twórcy, posługującego się swobodnie repertuarem form późnobarokowych i rokokowych o ewidentnie środkowoeuropejskiej (habsburskiej), a nie francuskiej proweniencji.

Dach kościoła był kilkakrotnie remontowany, a do kompleksowej renowacji polichromii przyczynił się w 1880 r. malarz pokojowy sporadycznie zatrudniany przy podobnych przedsięwzięciach – Edward Gąsecki. Wtedy największych retuszy doczekały się strop i postacie Apostołów, malarz zmienił też kolorystykę poszczególnych partii. Freski uległy uszkodzeniom podczas działań wojennych w 1914 r., wtedy wybito też szyby w oknach. W 1920 r. dzięki staraniom ówczesnego proboszcza ks. Andrzeja Gryczyńskiego odnowiono wnętrze kościoła, zmieniając m.in. podświetlenie stropu z wycięciem owalnej sceny centralnej i po raz kolejny zmieniając jej kolorystykę. Dziesięć lat później parafia ufundowała okna witrażowe. Najnowsze prace nad dekoracją malarską prowadzono w 2008 r., co zakończyło całkowitą konserwację wnętrza. Prowadził je zespół art. mal.-kons. Marcina Kozarzewskiego, przy czym nie objęły one stropu nawy.

Jedlińsk

Zabytkiem pierwszorzędnej klasy związanym z miejscowym kościołem par. p.w. Matki Boskiej i św. Stanisława (budowa 1630-1637 z fundacji Stanisława Witowskiego, kasztelana sandomierskiego, przebudowa wnętrza i fasady 1752 staraniem biskupa krakowskiego Andrzeja Chryzostoma Załuskiego, być może wg projektu Jakuba Fontany) jest jego późnobarokowa polichromia wnętrza, obejmująca dekoracje ścian i sklepień oraz iluzjonistyczną strukturę ołtarza

głównego. Powstała ok. 1763 r. w ma ścisły związek ze wspomnianą, wcześniejszą o dziesięciolecie fundacją biskupią w tym prywatnym mieście rodziny Załuskich. W świetle korespondencji biskupiej z kapitanem-inżynierem armii koronnej i malarzem Pietro Zaise z Wenecji (notowanym w Rzeczypospolitej w latach 1760-1779), który doglądał w tym roku toczących się prac budowlanych i malarskich przy jej powstaniu. Zapewne był ich autorem lub sprawował nadzór nad całym tym przedsięwzięciem z ramienia fundatora. Zachowane obecnie dekoracje malarskie zostały niestety silnie przemalowane w 1929 r. przez malarza Brzezińskiego z Radomia. Wtedy powstały na nowo główne jej elementy figuralne – sceny Wniebowstąpienia Pańskiego na sklepieniu prezbiterium, Wniebowzięcia w nawie oraz dekoracje ścian wokół iluzjonistycznej struktury nastawy głównej: scena Koronacji NMP w polu naczółka edikuli oraz papieski kartusz herbowy z dewizą „Urbi et orbi” w szczycie paludamentu a także flankujące ją medaliony z popiersiami śś Ewangelistów. Zarys oryginalnej malatury pozwala przybliżyć jej genezę – jedną z rycin z I księgi traktatu *De re perspectiva...* padre Andrei Pozza SJ, aktualnej jako wzorzec formalny jeszcze w latach 60. i 70. XVIII w. Na włoską genezę malatur sklepień wskazują też zdobienia faset, wykorzystujące typowe dla barokowej tradycji Pietra Berettiniego da Cortony motywy otwierającej się w centrum ażurowej ramy zbudowanej z elementów architektonicznych i rzeźbiarskich. Dekoracja ta również nie doczekała się dotąd należytej uwagi i naukowego opracowania.

Łączyłyce

Obecny późnobarokowy kościół par. paulinów powstał po 1724 r., jednakowoż ze względu na trudności finansowe i brak należytego wsparcia finansowego budowy ze strony okolicznej szlachty nie został nigdy całkowicie wykończony. Jego domniemanym autorem był współpracujący w latach 10. i 20. XVIII w. z tym zakonem architekt włosko-szwajcarski Giovanni Spazio (zm. 1726), zatrudniony w tym okresie w Warszawie przy rozbudowie rezydencji księżnej Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej w Wilanowie (1724-1730). Budowę zamknięto zapewne w latach 50. XVIII w., po czym w 1765 r. zadanie malarskiej kreacji wystroju ołtarzowego otrzymali tutaj bratlaik pauliński Antoni (Marceli) Dobrzeniewski *vel* Dobrzeniecki (1731-1784) z pomocą Antoniego Bartoszewicza, malarza sztalugowego. Pierwszy ukończył w 1757 r. kurs malarstwa w znanej warszawskiej szkole Szymona Czechowicza (1689-1775), po czym w latach 1757-1760 odbył nowicjat i złożył profesję eremicką w Częstochowie. Była to jego pierwsza duża, samodzielna praca, po której zakończeniu decyzją władz zakonnych został wysłany do Lwowa na dalszą naukę rzemiosła u najstawniejszego freskanta Rusi Koronnej – Stanisława Stroińskiego. Konwent skasowano w 1819 r., a dwa lata później opuszczony przez zakonników kościół został filią parafii w nieodległym Belsku Dużym.

Pierwotnie cały zespół malatur *al secco* obejmował pięć iluzjonistycznych ołtarzy: główny i cztery boczne śś Tekli, Barbary, Pawła i Pustenika i Jana Nepomucena we wnękach przęsła nawy, oraz kompletną dekorację wnętrza kaplicy Chrystusa Nazareńskiego: *Pokłon Trzech Króli*, *Chrystus niosący krzyż*, *Anioł podający kielich* i *Chrystus zdjęty z krzyża*, z malowidłami na mensach ołtarzowych. Na głowicach środkowych pseudopilastrów na ścianach bocznych kaplicy zachowały się dwie prostokątne tabliczki z sygnaturami twórców: „FRATER MARCELLI KORZENIEWSKI. / A. D. MDCCLXV. / pinxit.” (na południowym) i „BERNARDUS NIWIŃSKI. / A. D. MDCCCLXVIII. / pinxit.” (na północnym). Wszystkie dzieła w kaplicy zostały silnie przemalowane w latach 1970-1971 przez mal. kons. Leszka Krzemińskiego, wtedy też usunięto pierwotne mensy wszystkich nastaw. Ich

nowe, uproszczone w kształcie ścianki obłożono wtedy marmurem dolnośląskim ze Sławniowic, w głównym wykonano prostą, barwną marmoryzację.

Monografistami zespołu i twórczości br. Dobrzeniewskiego są Andrzej Stoga i Janusz Zbudniewek ZP. Zachowane w kościele struktury architektoniczne wykorzystują modele z niezidentyfikowanych dokładnie południowoniemieckich, augsburskich serii grafik ornamentalnych. Wkładem własnym autora była kreacja kompozycji scen w polach głównych i zwieńczeniach (obrazów kultowych) oraz figur świętych asystujących po bokach nastaw. Ogólna kolorystyka nie odbiega od ówczesnych tradycyjnych rozwiązań z krajów habsburskich. Przewagę mają elementy imitujące kamień *en grisaille* oraz podbudowane różem i szarościami detale struktur z białawą i ochrową ornamentyką mającą naśladować odpowiednio kamień i brąz. Scena *Śmierć św. Pawła Pierwszego Pustelnika* w nastawie południowej 1. przęsła nawy ma kopię olejną w dedykowanym temu świętemu ołtarzu bocznym w kościele paulińskim w Wieruszowie, pozostałe: *św. Tekla* i *św. Jan Nepomucen* to naśladownictwa rycin ze środkowoeuropejskich druków pątnicznych. W szacie ornamentalnej: ramach obrazów i obramień, zwisach i zwieńczeniach przeważają mięsiste motywy *rocailles*, ponadto w tle wokół ołtarza głównego rozpięto czerwony paludament. W glicach wnek w nawie rozmieszczono skromną dekorację pasów pół obramionych podobnym ornamentem rokokowym. Wydaje się, że według oryginalnej koncepcji wystroju świątyni łęczyzyskiej miały do niego również należeć malatury na pozostałych partiach ścian i sklepieniu. Belkowanie zostało bowiem przerwane na osiach wnek ołtarzowych a wszystkie obramienia okien pozbawione są opasek. Na przeszkodzie realizacji tego planu stanął czas – prace zajęły tylko jeden sezon 1765.

Malatury Dobrzeniewskiego i Bartoszewicza są obecnie silnie przemalowane, po raz ostatni po 2000 r. Mimo, że już pierwotnie nie prezentowały bardzo wysokiego poziomu, to na ich obecnym wyglądzie zaważyło scalenie wielu partii zatartych i późniejsze kreacje artystyczne konserwatorów. Zdecydowanie negatywnie należy ocenić decyzję o zniesieniu mens oraz zastąpieniu dolnej partii ścian nawy listewkową boazerią, co pozbawiło ołtarze boczne oryginalnej funkcji i zaburzyło kompozycję ich nastaw.

Smogorzów

Od co najmniej XII w. miejscowość ta pozostawała jednym z najważniejszych gniazd rodowych zasłużonej rodziny możnowładczej Duninów (Łabędziów). Parafię erygowano dopiero w 1521 r., po czym wkrótce powstała murowana świątynia z wielobocznie zamkniętym, sklepionym sieciowo prezbiterium. Kościół, rozbudowany w XVII w. (w 1639 r. wystawiono północną kaplicę kopułową św. Anny), konsekrowany w 1710 r. Kompleksowa restauracja połączona z kolejnymi pracami budowlanymi (nowa kaplica południowa św. Krzyża / Pana Jezusa dla dopełnienia planu *modu crucis*) miała miejsce w latach 1766-1770 z fundacji dwóch kolejnych właścicieli miejscowości – Dunin-Wąsowiczów: Stanisława, podstolego radomskiego i Stefana, starostę budziszewskiego. Należy podkreślić ścisłe związki gospodarcze fundatorów z Warszawą, dokąd kierowali oni *gros* produkcji cegieł z usytuowanej w Smogorzowie największej cegielni zaopatrującej w 2. poł. XVIII w. stolicę. Najważniejszą częścią odnowy świątyni było wykonanie kompleksowej iluzjonistycznej polichromii rokokowej *al secco* z zespołem czterech ołtarzy bocznych pod tęczą i w obu kaplicach. W 1906 r. przemalował ją M. Karpiński, a w 1933 r. restaurowali malarze W. Radzikowski i M. Braun, ostatnia konserwacja miała miejsce po 2000 r.

Obecny jej stan zachowania jest zadowalający, chociaż szeroki zakres prac i ingerencji uniemożliwiają badania morfologiczne (i porównawcze).

W trakcie ostatnich prac odsłonięto w polach sieciowego sklepienia prezbiterium oraz w kaplicy św. Anny (całkowicie) i św. Krzyża / Pana Jezusa (fragmentarycznie) wcześniejszą fazę malatury barokowej (uwidocznione w następstwie ubytków malatury rokokowej przed 1972 r.) o bardzo prostych formach znamionujących prowincjonalnego twórcę, której czas powstania można w przybliżeniu określić na 4. ćw. XVII lub początek XVIII w. Na sklepieniu chóru kapłańskiej osnową dekoracji są ukazane linearnie bujne plecionki z umieszczonymi w jej splotach, podobnie oddanymi ulatującymi aniołkami. W najmniejszych polach po bokach żebra przewodniego (listwy) aniołki klęczące na obłokach oraz uskrzydłone ich główki. W zworniku wymalowano ponadto monogram wiązany Maryi. U nasady splotów wysklepków w obu przęsłach umieszczone w geometryzowanych ramach stojące aniołki-trzymacze herbowe, z tarczami w których pierwotnie znajdowały się inskrypcje – obecnie zachowana tylko jedna, na wysklepku zachodnim pomiędzy przęsłami, od strony południowej, z laską oplecioną winoroślą i inskrypcją: „VIEGO / POST / PART”. Dekoracja utrzymana jest w ciepłych tonach, z przewagą ziemistych żółcień i brązów.

Ściany kaplicy św. Anny wypełniają szerokie pionowe pasy dekorowane poprowadzonymi zygzakowato wielokolorowymi szrafunkami imitującymi kosztowne opony tekstylne lub silnie uwarstwione i użyłone skały. W głowicach pseudopilastrów i w polach pod gzymsem koronującym oraz w otoku dawnej latarni umieszczono wzornikowe, niderlandzkie kiście owocowe na podwieszonych w dwóch punktach chustach oraz plecionki z podsuszonego akantu. Na sklepieniu znajduje się sześć rozbudowanych scen figuralnych, porozdzielanych nieregularnie na osi północ-południe ugrupowanymi pasami na dwa zespoły po trzy. Wschodni obejmuje główną scenę tzw. Wielkiej Rodziny Maryi, z podziałem na dwa plany: w pierwszym w centrum z św. Anną Samotrzec w otoczeniu dwóch innych niewiast oraz Jezusa i sześciorga innych dzieci; powyżej, w drugim, czternaścioro mężczyzn i kobiet oraz dwoje małych dzieci w strojach orientalnych i historycznych; wszystkich oznaczono w widocznych miejscach (ramiona, torsy) cyframi arabskimi od 1 do 24. U dołu tej sceny obszerna inskrypcja kapitałą nowożytną: „FAMILIA SANCTA DOMINI NOSTRI IESU CHRISTI MAGNA / kolumna skrajna lewa: 1. ANNA PROPHETISSA / 2. SAMUEL / 3. ANNA UXOR ECCENAE / 4. ZEBEDEUS / 5. (niewidoczny, przesłonięty gzymsem), kolumna lewa: 6. JOSEPH / 7. SALOMAS / 8. SIMEON / 9. JOSEPHUS / 10. (niewidoczny j.w.), kolumna środkowa: 11. JACOBUS MAIOR / 12. JOHANNES EVANGELISTA / 13. MARIA MATER DEI / 14. CHRISTUS / 15. (niewidoczny j.w.), kolumna prawa: 16. JUDA THADEUS / 17. SIMONIS / 18. PHILIPPUS / 19. JACOBUS MINOR / 20. MARIA MATER JACOBI, kolumna prawa skrajna: 21. ALPHEUS / 22. ZACHARIAS / 23. ELISABETH / 24. JOHANNES BAPTISTA / 25. (niewidoczny j.w.). Na ścianie północnej (ołtarzowej) dwie sceny różniące się wielkością, po prawej mniejsza scena pochodzenia Abrahama i Izaaka na górę Moria, z inskrypcją poziomo u góry: „ABRAHAM TOLLE FILIUM TUUM QUEM DILIGIS ISAAC”, po lewej sięgająca okulusa scena Ofiary Abrahama z napisem poprowadzonym pionowo w centrum sceny na tle: „ABRAHAM NON IXCENDAS MANUM TUAM SUPER PUERUM NUNC COGNOVI QUOD TIMES DEUM”. Na stronie południowej (nad arkadą wejściową) sceny w identycznym układzie: lewa, mniejsza Pojedynek Dawida z Goliatem, prawa, większa, niezidentyfikowana z przedstawieniem pary u stóp tronu sędziwego władcy błogosławiącego ich związek, w tle po prawej młodzieniec w koronie polujący na jelenia. Na ścianie zachodniej, ponad oknem grono siedmiu Archaniołów w niebiosach, skupionych wokół symbolu Trójcy Św., w centrum na dole Michał, po bokach zwrócenia

ku niemu Metatron (z Koroną Stwórcy) i Uriel z mieczem płomienistym, wyżej dwaj niezidentyfikowani (Symiel, Orifiel lub Zachariel), w górnym rzędzie Gabriel i Rafał, ten ostatni z inskrypcją kapitałą: „RAPHAEL”.

W kaplicy św. Krzyża / Pana Jezusa poczynione odkrywki: w pendentywach obszerne wiklinowe kosze z kwiatami i owocami, wyżej, pod gzymsem podstawy czaszy podwieszenia na chustach i plecionki akantowe, w jej podniebiu relikty niezidentyfikowanych scen figuralnych.

Projektant polichromii rokokowej zaprojektował w prezbiterium oraz na ścianach nawy i obu kaplic wąskie pilastry o kanelowanych trzonach ze wzbogaconymi o *rocailles* jońskimi głowicami, wzbogacając pola sklepień, przestrzenie ścian i gify okienne obramieniami rokokowymi (w polach sieci z kratką regencyjną). Ponad oknami chóru kapłańskiego znalazły się supraporty z medalionami z półpostaciami śś Ewangelistów, na ich ścianach oraz w lunetach zamknięcia – monochromatyczne kompozycje pejzażowe, a w splotach sklepienia – siedzące postacie anielskie z liśćmi palmowymi. Na profilu łuku tęczowego, od strony prezbiterium w centrum rokokowy, flankowany armaturami nowożytnymi kartusz z wiązanym monogramem fundatora pod koroną szlachecką, oraz rozdzielony na dwa pola napis kapitałą: „HUIUS ECCLESIAE QUAE PER MEUM STEPHANUM – DUNIN IN SMA’GRZWW WOSOWICZ CAPIT: / BUDZIESZOVISW DE NOVITER Ao 1766to RE – STAURATA DEDICATIO DOMINICA POST / FESTUM SQ HEDVIGIS A.M.D.T.O. GiP – BMQ. 9. VIRGINIS MARIAE HONO” (ostatni wiersz niezachowany?). Na ścianie frontowej tęczy podłużna prostokątna scena Kazania św. Jana Chrzciciela, ujęta analogicznie udekorowaną ramą. Portale wejściowe do kaplic ujęte listwowymi obramieniami zamkniętymi na szczycie łuków falującymi odcinkami gzymsu z rozbudowanymi kartuszami i flankującymi je siedzącymi aniołkami; w ściankach bocznych płyciny z listwami rocaillowymi, w podłuczcu arkady kaplicy św. Krzyża / Pana Jezusa pięć medalionów z popiersiami: w centralnym Jezus, w pozostałych od lewej: śś Andrzej i NN Apostoł, św. Piotr, św. Paweł oraz śś Jakub Starszy i Tomasz Apostołowie. W dekoracji podniebia tej kaplicy zastosowano podział na cztery części i dwie strefy, dolna artykułowana wolutami ślimacznicowymi z *rocailles* wydzielającymi prostokątne pola z kontrpłycinami i dekoracjami kwiatowo-roślinnymi i rokokowymi, w wyższej cztery iluzjonistyczne owalne okienka z kratkami, między którymi rozpięte iluzjonistyczne sklepienie żeglaste z parami siedzących w swobodnych pozach aniołków w pendentywach, kratką regencyjną w płycinach pól oraz otokiem laurowym okalającym okulus.

Iluzjonistycznym nastawom ołtarzowym: głównej (przesłoniętej obecnie przez neorenesansowo-barokową stolarsko-snycerską strukturę z przełomu XIX i XX w.), parze przytęczowych: śś Franciszka Serafickiego i Barbary (północny) i śś Mikołaja i Jana Nepomucena (południowy) i parze w kaplicach nadano stosunkowo proste, inspirowane grafiką południowoniemiecką (proj. i ryt. Franz Xavier Habermann z Augsburga), formy edikul w porządku korynckim, o wklęsł wypukłej linii ścianek i podpór oraz nadstawkami mieszczącymi górne obrazy namalowane taką samą techniką (obrazy w polach głównych wykonano techniką olejną na płótnie i osadzono w snycerskich złożonych ramach). Po bokach struktur wymalowano *en grisaille*, w tej samej czerwonej tonacji barwnej, postacie świętych i personifikacji cnót teologicznych. W ołtarzu głównym to śś Anna i Joachim (?), w bocznych: Fides i Spes (północny), niezidentyfikowane (w pozostałych).

Partie niezachowane (usunięte po 2000 r.): w polach sieci sklepienia prezbiterium oraz kaplicy św. Anny listwy obramień z egretami rocaillowymi; w tejże kaplicy artykulacja pilastrowa

w porządku jońskim oraz wymalowana na ścianie północnej architektoniczna edikulowa struktura zwieńczona okazała glorią promienistą z grupą Trójcy Św., flankowana dwiema niezidentyfikowanymi postaciami alegorycznymi (?); wokół wnęk i okna opaski z egretami rocaillowymi, w podłuczcu arkady pięć medalionów: centralny z Maryią, po bokach, od lewej: śś Szymon i NN Apostołów, św. Jan Chrzciciela, św. Juda Tadeusz oraz śś Apostołowie Maciej i Bartłomiej (?) – w 1972 r. wszystkie silnie uszkodzone, z wieloma głębokimi ubytkami, zwłaszcza w górnej części.

Kolorystyka ogranicza się do trzech podstawowych barw: trzony podpór nawy i nastaw oddano w szarawych błękitach imitując kamień, struktury ołtarzy oraz wszystkie ramy, płyciny i detale architektoniczno-rzeźbiarskie w czerwieniach, natomiast figury i ornamenty w ugrach, imitując brąz / mosiądz lub tak zabarwiony marmur.

Obie fazy polichromii w Smogorzowie nie doczekały się dotąd żadnego naukowego opracowania.

Zwoleń

Dekoracje malarskie świątyni parafialnej p.w. Podwyższenia Krzyża Świętego skupiają się w dwóch centralnych kaplicach grobowych dostawionych do 1. przęsła nawy: p.w. św. Franciszka / Kochanowskich od północy (bud. 1608-1616 z fundacji Adama, synowca poety Jana z Czarnolasu, konsekrowana 1634) i św. Stanisława / Owadowskich (Wołuckich) od południa (bud. ok. 1630-1633 przez Zuzannę z Kochanowskich, wnuczkę poety, konsek. 1644). Obie przeszły w końcu XVIII oraz w XIX i XX w. kilka remontów, z których zasadnicze znaczenie miały prace podjęte w 1900 r. przez ks. prob. Aleksandra Bąkowskiego. Malarz Marian Jan Kopiński z Radomia wymalował wtedy w pierwszej z nich całkowicie nową dekorację olejną, obejmującą na ścianach imitację płyt z wzorzystego szaro-zielonkawego marmuru a w czaszy kopuły podział na 8 pól z rozłożonymi naprzemiennie plecionkowymi motywami ornamentalnymi i przedstawieniami: Matki Bożej Częstochowskiej oraz patronów Korony śś Wojciecha, Stanisława i Kazimierza, ujętych w półfigurze. Malatura istniała do 1980 r. W trakcie kompleksowych prac konserwatorskich prowadzonych w latach 1980-1981 z inicjatywy władz państwowych i ks. prob. Kazimierza Szarego w związku z 400-leciem śmierci poety, pod kierunkiem prof. Macieja Makarewicza z warszawskiej ASP odkryto tutaj 3 warstwy wcześniejszych polichromii. Ustalono też skalę zniszczeń, z których większość powstała w następstwie skucia tynków w 1928 r. Oryginalne partie zachowały się jedynie na ścianie północnej, ponad nagrobkiem Jana Kochanowskiego, następnie w górnej prawej części ściany wschodniej (ołtarzowej), w dwóch trompach kopuły oraz w jej zachodniej części czaszy. Pierwsza, najstarsza warstwa pochodzi z czasu budowy kaplicy (przed 1634) i obejmuje niewielkie fragmenty plecionki okuciowo-zwijanej z girlandkami groteskowymi u podstawy kopuły, ozdobioną palmetkami listwę na gzymsie w otoku u podstawy czaszy oraz dzielące ją na osiem pól listwy zdobnicze z pasem perełkowania. Na pendentywie odkryto ponadto relikty uskrzydłonej postaci (lub głowy) anielskiej. Druga, określona jako pochodząca z końca XVIII w., jest widoczna na ścianie wschodniej, gdzie wymalowano wtedy iluzjonistyczny, edikulowy ołtarz św. Franciszka z parą figur śś Pawła i Jana Chrzciciela, oraz pseudopilaster w narożniku południowo-wschodnim. Istniejące dzisiaj elementy: rozety w kopule, inskrypcje i girlandy na trompach oraz dolna część ołtarza z obiema figurami, to współczesne rekonstrukcje wprowadzone na podstawie przekazów źródłowych lub analogicznych wzorów z epoki. W kaplicy Owadowskich również odkryto wtedy 4 warstwy o zbliżonym datowaniu (przedostatnia odpowiada wymalowanym w 1888 r. dekoracjom

autorstwa mal. Kopińskiego, najwyższa to historyczna malatura *al secco* z 1946 r. pędzla prof. Zdzisława Giedliczki z ASP w Krakowie, daty życia: 1888-1957), jednakowoż z uwagi na zbyt mały procent ocalonej substancji zabytkowej nie zdecydowano się na ich rekonstrukcję. Istniejąca tu obecnie szarawa polichromia listew i kapiteli gipsatorskich nie ma charakteru zabytkowego.

Sieciechów

W ufundowanym w 2. poł. XI w. przez króla Bolesława II Śmiałego opactwie benedyktyńskim istniejąca polichromia powstała dopiero w 4. ćw. XVIII w. jako zwieńczenie trwającej od początku lat 40. tego stulecia kompleksowej odbudowy kościoła konwentualnego (1739-1748 i 1749-1767 do 1770). Inicjatorem jej powstania był opat Leonard Prokopowicz, za którego rządów (od 1769 r.) zakończono w 1779 r. nad nią pracę i rok później pokonsekrowano świątynię. Autorem wg Edwarda Rastawieckiego był znany i ceniony w stanisławowskiej Warszawie uczeń Szymona Czechowicza – Szymon Mańkowski (ok. 1724-1788), pracujący w następnych latach głównie jako malarz-dekorator dla króla w Łazienkach i dla elity magnackiej w jej stołecznych rezydencjach.

Dekoracja obejmuje kompletną artykulację wnętrza z dekoracjami sklepień i poza wątkami religijno-moralnymi (i dydaktycznymi, przeznaczonymi dla wspólnoty klasztornej) zawiera rozbudowany program historyczny. Na ścianach znalazły się antykizujące (lub przynajmniej historyzujące) wyobrażenia osób związanych z powstaniem i budową świątyni: w ścianach bocznych prezbiterium to medaliony z iluzjonistycznie oddanymi reliefowymi wyobrazeniami *en grisaille* króla Bolesława I Chrobrego i palatyna Sieciecha z inskrypcjami kapitałą, odpowiednio: „BOLESLAUS CHROBRI I. REX POLONIAE.” i „SETHEUS COMES PALAT: CRAC: BELLI DUX.”, następnie w ramionach transeptu: opatów Józefa Kurdwanowskiego (1740-1748) i ówczesnego papieża Klemensa XI (pontyfikat: 1700-1721, w północnym) oraz Wawrzyńca Bułharewicza (1748-1767) i Benedykta XIII (1724-1730, w południowym) z inskrypcjami w otokach, kolejno: „JOSEPHUS KURDWANOSKI ABB: SIEC: CEPIT.”, „CLEMENS XI. P.M. EREO: CON: BEN: POL:” oraz „LAUREN: BULHAREWICZ ABB. SIEC: Perfecit” i „BENED: XIII P.M. PROPAG: CON: BEN.: POL:”. Medaliony okalają panopliony rycerskie i kapłańskie, wyżej znajdują się powywijane kartusze. Na ścianach szczytowych ramion nawy poprzecznej, po bokach okien nad ołtarzami bocznymi umieszczono zwisy z panopliami kapłańskimi, w których połowie wysokości owalne tarcze-tablice, opatrzone odpowiednio inskrypcjami: „QUASI SOL REFULGENS SIC ISTE REFULSIT IN TEMPLO DEI / VIR VITAE VENERABILIS GRATIA BENEDICTUS...” (w południowym) oraz „IN CAPITE EJUS CORONA STELLARUM DUODECIM / ECCE VIRGO CONCIPIET ET PARIET FILIUM...” (w północnym). Na ścianie frontowej parapetu chóru muzycznego okazały wolutowy kartusz z datą: „Anno Domini MDCCLXIX.”, powyżej, nad oknem zachodnim kartusz herbowy opata Prokopowicza z herbem Lubicz, insygniami biskupimi i opackimi trzymanymi przez cztery siedzące aniołki (jeden z trąbą-famą z wiązaniem monogramem ww. opata „LP” na proporczyku) i dwiema inskrypcjami w cokole: „LEONARDUS PRO: - KOPOWICZ ABBAS / Sieciechov. – Adornavit” i powyżej „Restaurował – [r.] 1821 Czesław / Czarnecki malarz – z Warszawy”.

Malarskie opracowanie zyskał iluzjonistyczny, architektoniczny ołtarz główny z wkomponowanym w zwieńczenie wykrojowym oknem z wieży. Jego dekorację figuralną tworzą umieszczone po bokach malowane szaro *en grisaille* posągi śś Benedykta i Scholastyki, oraz Maryi Wniebowzięta siedząca na obłoku w otoczeniu aniołów (na osi pola głównego i obrazu *10.000 męczenników*, namalowanego olejno na płótnie). Architektura ołtarza o silnie zdynamizowanych

podziałach kolumnowych i krzywoliniowym obrysie oraz otwartym zwieńczeniu z bogatym wykrojowym zwieńczeniem ozdobionymi licznymi *rocailles* prezentuje jeszcze formy późnobarokowe. Wczesnoklasycystyczne formy posiadają natomiast dwie niewielkie nadstawy na ścianach wschodnich ramion transeptu, edikulowe z lizenami zwieńczonymi uskrzydłonymi główkami anielskimi, bocznymi spływami wolutowymi i nakryte niewielkimi gloriemi promienistymi z dyskami wypełnionymi wiązanymi monogramami IHS i SS (św. Stanisława?).

Podobnie dynamiczny charakter ma scena *Apoteozy św. Benedykta przed Trójcą Świętą* w szczycie pseudokopuły, okolona wykreśloną już na podstawie nieustalonych, zapewne augsburskich lub francuskich wzorów wczesnoklasycystycznych architekturą kolumnową z czterema kolosalnymi konsolami w pendentywach. W polach środkowych sklepień w ramionach krzyża umieszczono: nad prezbiterium Oko Opatrzności Bożej, w transepcie: księżyc w pełni i siedem płomieni ognia, nad chórem – krzyż patriarchalny z syglami oznaczającymi inicjały wyrazów z czterech wersów z *Egzorcyzmu św. Benedykta*, pisanymi kapitałą licząc od dołu: „B. / V. / I. / L. / Q. / M/ N. D. S. M. D. / V. M. X. S. S. M. L. / N. / S. V.”.

Uważna obserwacja zespołu fresków pozwala przyjąć hipotezę o ich powstaniu w dwóch fazach: rokokowej (pseudokopuła, ołtarz główny i ściana tarczowa fasady z datą 1770) i wczesnoklasycystycznej, z typowymi elementami francuskiego *le transizion / en goût gréc* 3. ćw. XVIII w. (sklepienia i ściany boczne wnętrza, parapet chóru muzycznego, z datą 1779). Autorem drugiej fazy był Mańkowski, brak natomiast danych o osobie autora pierwszej.

Malatury niezachowane lub istniejące w stanie szczątkowym, nierozpoznane: w klasztorze, na sklepieniu Sali opackiej znajdowało się na początku XX w. wzmiankowane przez ks. Jana Wiśniewskiego wielkie barokowe malowidło ukazujące Wniebowzięcie NMP z napisami w czterech narożnikach: „EXPOLIATA DITOR – AFFLANTIS ABSEQUIOR – MEMENTO MORI – GESTA SINE MURMURE PONDUS”. Obecnie w salach parteru skrzydła wschodniego wykonane niewielkie odkrywki polichromii *al secco* ponad glifami przejść i wnękami – ujęte fantazyjnymi ugrowymi wolutami, z emblematem (na ścianie północnej): w owalnym, okolonym laurem polu krzyż, poniżej lemma: „MORTIS OLIM NUNC TESSERA VITAE [...]”.

Malowidła przechodziły kompleksowe restauracje w 1821 (wyk. Czesław Czarnecki z Warszawy), 1885 i 1943-1946 r. z inicjatywy ówczesnego ks. prob. Józefa Sałka wg koncepcji S. Turowicza i spod pędzla Władysława i Kazimierza Drapiewskich z Pelplina oraz Alojzego Teicherta z Gniezna. Informację taką zwiera niezwykle dekoracyjna inskrypcja poświęceniowa na wschodniej ścianie chóru klauzuruowego na piętrze. Z tej fazy pochodzą też umieszczone naprzeciw, flankujące wnękę obrazu w ołtarzu głównym, przedstawienia klęczących przy klęcznikach i pogrążonych w modlitwie nad księgami św. Benedykta (od lewej, południa) i Króla Dawida (od prawej, północy).

W danym kościele filialnym (obecnie par.) p.w. św. Wawrzyńca (bud. 1710 oraz 1756-1758, wyk. majster Józef Janowski, notowany 1758 w źródłach z rodziną) w mieście lokacyjnym, administrowanym w końcu XVII i XVIII w. przez benedyktynów z sąsiedniego opactwa, znajduje się namalowany iluzjonistycznie w technice *al secco* ołtarz główny, którego fantazyjna struktura architektoniczno-ornamentalna, pozbawiona figur, pochodzi wprost z rycin Franza Xavera Habermanna (daty życia: 1721-1796), słynnego projektanta małej architektury i grafika augsburskiego z 2. poł. XVIII w. W polu głównym znajduje się malowany olejno na płótnie, ujęty w

ramie obraz patrona świątyni, powyżej na osi rocaillowy kartusz z inskrypcją kapitałą: „DEO HONOR / et GLORIA / I. Tim. I, 17”. W polu fantazyjnego zwieńczenia architektoniczno-rzeźbiarskiego umieszczono glorię promienistą z postacią Boga Ojca zasiadającego na obłoku w otoczeniu główek anielskich, które flankują posadowione na sphywach bocznych postacie anielskie z atrybutami patrona: różnem i palmą po lewej i wieńcem męczeństwa po prawej.

Na początku XX w. ks. Wiśniewski odnotował ponadto istnienie w nawie kościoła iluzjonistycznej bocznej nastawy św. Benedykta (obecnie niezachowana). Nie są znane żadne szczegółowe informacje o jego powstaniu i pracach konserwatorskich w XIX i XX w., natomiast ich obecny stan zachowania i silne przemalowania uniemożliwiają badania morfologiczne ukierunkowane na identyfikację dech stylowo-formalnych z epoki nowożytnej.

Rusinów

Mająco niezwykle okazałe, wczesnoklasycystyczne architektoniczne formy dwór rusinowski wzniesiono w latach 1777-1786 z fundacji właścicielki okolicznych dóbr przysuskich Urszuli z Morsztynów Dembińskiej (daty życia: 1746-1825), żony Franciszka, starosty wolbromskiego. Jego domniemanym projektantem jest pochodzący z Gdańska inżynier-hydraulik, architekt, ekonomista i naukowiec Ferdinand Nax (daty życia: 1736-1810), współpracujący w Warszawie z dwoma najważniejszymi architektami królewskimi czasów stanisławowskich: Jakubem Fontaną i Dominikiem Merlinim. Obecność Naxa w dawnym województwie sandomierskim miała związek z powołaniem go w 1774 r. na stanowisko budowniczego i inżyniera królewskiego w tym regionie. Kontakty Naxa z Dembińską sięgały początku lat 70. XVIII w. kiedy zaangażował się on w prace architektoniczne i planistyczne dla rodzin magnackich Tartów i Małachowskich w Opolu Lubelskim i Nałęczowie oraz dla biskupa krakowskiego Kajetana Sołtyka w pobliskim Piotrowinie. Architekt wzniósł ponadto dla tej samej fundatorki główną rezydencję w Szczekocinach, pokierował też wczesnoklasycystyczną przebudową miejscowego kościoła parafialnego. Osoba projektanta oraz rozległe wpływy polityczne i towarzyskie fundatorki w całej Małopolsce i stolicy (była jedną z przywódczyń stronnictwa patriotycznego) pozwalają wskazać na warszawską genezę zamówienia na malarskie dekoracje wnętrz paradnych dworu. Badania porównawcze możliwe są wyłącznie na podstawie fotografii archiwalnych.

Z oryginalnego wystroju wnętrza dworu zachowała się jedynie owalna Sala asamblowa, usytuowana w elewacji północnej środkowego, piętrowego ryzalitu. Wczesnoklasycystyczne malatury *al secco* obejmowały pierwotnie ściany i strop (niezachowany). Utrzymane w konwencji *all'antica*, w porządku doryckim, monochromatyczne, z boniowaniem ścian w dolnej części oraz koronującym fryzem tryglifowym (w miejscach metop bonie diamentowe). Ściany Sali urozmaicone dziewięcioma zamkniętymi półkoliście wnękami (5 z oknami, 2 mieszczące odrzwia prowadzące do pomieszczeń bocznych oraz 2 wklęsłe, pierwotnie na palenisko kominka i piec, obecnie niezachowane) okolonymi boniami, w glifach ze zwisami utworzonymi z owalnych, przeplatających się liści lauowych. Przejścia ujęte iluzjonistycznymi supraportami o późnobarokowych formach, z girlandami. W narożnikach: południowo-zachodnim i południowo-wschodnim, między niszami i wejściem z sieni paradnej, wąskie iluzjonistyczne wnęki z wymalowanymi przestrzennie antykizującymi wazami rzymskimi na wysokich, dwustopniowych podstawach (w górnym stopniu kanelowane). W parze nisz przy przejściach bocznych dodane trójkątne naczółki z wieńcami lauowymi, powyżej prostokątne płyciny z iluzjonistycznie oddanymi

jako płaskorzeźby instrumentami muzycznymi. Brak jakichkolwiek wiadomości o badaniach na jej temat.

Ostatnią prawowitą właścicielką majątku była Emilia z Kobyłańskich Dąbrowska. Budynek po 1945 r. niszczał chyląc się powoli ku upadkowi, następnie przeszedł remont w 1969 r. Kulminacją upadku były lata 90. XX w., kiedy zapadnięcie dachu spowodowało poważne uszkodzenie ścian magistralnych w ryzalicie środkowym i Sali asamblowej. Obecna dekoracja to rekonstrukcja wykonana z inicjatywy obecnych właścicieli dworu po 2000 r.

łża

W miejscowym kościele farnym p.w. Wniebowzięcia Najśw. Maryi Panny zachowały się dwa zespoły malowideł ściennych. Pierwszym w układzie chronologicznym jest zachowana tylko w części malatura al secco w podniebiu arkady międzynawowej ponad usytuowanym w pierwszym przęśle po stronie południowej bocznym ołtarzem filarowym Św. Trójcy, wykonanym na przełomie lat 30. i 40. XVIII w. krakowskiej pracowni rzeźbiarskiej Antoniego Frączkiewicza. Obecnie za ażurowym jej zwieńczeniem widoczna jest silnie zatarta kolistą kopułką baldachimu paludamentu, pokrytego łuską i dekorowanego pasem regencyjnego lambrekinu, z rozchyloną szeroko na boki bogato dekorowaną kotarą. Polichromia powstała najpewniej jako iluzjonistyczne dopełnienie snycerskiej struktury nastawy. Poświadcza to pełna swobody, malarska maniera anonimowego twórcy.

Drugi, znacznie okazalszy zespół tworzą malatury wnętrza usytuowanej na zakończeniu nawy południowej kaplicy bocznej-mauzoleum rodziny Szyszkowskich, wzniesionej w latach 1629–1630 z legatu administrującego miastem i iżeckim kluczem dóbr stołowych biskupa krakowskiego Marcina Szyszkowskiego i dedykowanej Św. Krzyżowi. Genezę nowożytną ma z pewnością wystrój malarski podniebia kopuły, natomiast artykulacja i sceny figuralne na ścianach bocznych mogły powstać już na początku XIX w. lub nawet w 1. poł. XX w. Kompozycja kopuły przedstawia w skrócie perspektywicznym iluzjonistyczną artykulację kolistej barokowej kopuły z tamburem, dzielonym na osiem części wiązkami kolumn i pilastrów w porządku kompozytowym okrywającymi filary, wyżej profilowanymi gurtami, oraz latarnią. Malowane w ten sam sposób obramienia okienne o naprzemiennie występujących formach: uszakowatych edikulowych obramieniach (w polach z ujętymi w $\frac{3}{4}$ jako siedzące postaciami anielskimi z wybranymi *arma Christi*: misą z gąbką, młotkiem, gwoździami oraz kolumną biczowania z *pretorium* Piłata) i ujętych kolumnami prześwitów zamkniętych charakterystycznym późnobarokowym naczółkiem siodłowym z masywnym kluczem, z ozdobną żelazną balustradką i widocznymi w głębi stropami kasetonowymi z rozetami. Pola między gurtami (w polach z malowanymi na niebieskim tle ugiem mającym imitować złoto zwisami laurowymi) zawierają koliste medaliony z rozetami, ujęte od dołu i góry kompozycjami akantowymi przewiązаныmi szarfami z kokardami. Skromna, niemal monochromatyczna gama barwna ogranicza się do tonów brązowych i szarawych mających imitować kamień (w ornamentach jaśniej na ciemnym tle), jedynie w trzonach kolumn i tłach płycin cokołów i fryzie belkowania użyto dwóch odmian silnie zgaszonej czerwieni. Wzoru formalnego dla kompozycji kopuły dostarczył 2. tom traktatu *De re perspectiva pictorum...* padre Andrei Pozza SI, konkretnie rycina nr 53 przedstawiająca identyczną kopułę. Z uwagi na niewielką skalę kopuły iżeckiej kompozycję Pozza zredukowano – odjęto pas konsoli pod podporami, balustrady tralkowe zastąpiono metaloplastyką oraz zmieniono układ pól między gurtami. Z

inwencji anonimowego twórcy powstały jedynie postacie anielskie, ściśle związane z wezwaniem i programem ideowym całej kaplicy.

Za autora dekoracji kopuły kaplicy iłżeckiej uważany jest pracujący w Sandomierzu regionalny malarz-freskant Maciej Reichan (notowany 1761-1794), autor najważniejszych malatur z 3. tercji XVIII w. w ziemi sandomierskiej, m.in. kaplicy Najśw. Sakramentu przy kolegiacie w Sandomierzu oraz iluzjonistycznego ołtarza głównego w miejscowym kościele szpitalnym bożogrobców św. Ducha, dekoracji wnętrza świątyni kolegiackiej w Opatowie oraz kaplicy odpustowej Św. Krzyża przy kościele benedyktyńskim na Łyścu (1782). Silny stopień dokonanego w XIX lub 1. poł. XX w. przemalowania postaci anielskich w połączeniu z ich bardzo złym stanem zachowania uniemożliwia obecnie identyfikację warsztatu. Stylistyka szaty ornamentalnej wskazuje na lata 80. lub 90. XVIII w.

Umieszczone na ścianach bocznych półkoliste, ujęte klasycystycznymi ramami sceny Legendy Drzewa Św. Krzyża: *Drogi Krzyżowej Jezusa* (ściana zachodnia) i *Znalezienia Krzyża Św. Przez cesarzową św. Helenę* (wschodnia) oraz pary siedzących postaci Ojców i Doktorów Kościoła na ścianach tarczowych razem z całą dekoracją architektoniczno-ornamentalną wyraźnie nawiązuje do dekoracji z kopuły. Jest jednak kreacją historyzującą, pastiszem stylu i form rokokowo-klasycyzujących. Autorstwo i jej data są nieznane.

Belsk Duży

W kościele parafialnym p.w. Trójcy Św., wzniesionym w pierwotnej, skromniejszej formie jednonawowej w latach 1776-1779 wg projektu arch. Hilarego Szpilowskiego sumptem właściciela sąsiedniej Małej Wsi Bazylego Walickiego, wojewody rawskiego, powstały ok. 1780 r. dekoracje *al secco* dekorujące ściany nawy i kruchty. Ich autorem był znany malarz warszawski Szymon Mańkowski, doceniony jeszcze przed 1790-1800 r. przede wszystkim jako dekorator wnętrz pałacowych w Warszawie i na Mazowszu, m.in. we wspomnianej Małej Wsi. Zespół malatur składa się z pasowej artykulacji ścian bocznych i chórowej (zachodniej) nawy, dzielącą je gzymsami na dwie strefy. W dolnej, w osiach okien, ujęte eleganckimi linearnymi obramieniami klasycyzującymi prostokątne sceny z następującymi przedstawieniami starotestamentalnymi, odpowiednio od ołtarza głównego: *Znalezienie małego Mojżesza*, *Hagar na pustyni* oraz *Tobiasz z Archaniołem Rafałem* i *Cudowne pomnożenie chleba*. Pomiędzy nimi zacheuszki w formie gwiaździstych krzyży okolonych nieregularnym taśmowym obramieniem z girlandami i gałązkami lauru i ligustru (obecnie częściowo zastonięte przez stacje Drogi krzyżowej). Powyżej, pomiędzy oknami, w osiach zacheuszków umieszczone na podwieszeniach koliste medaliony *en grisaille* w zwieszających się otokach laurowych, zawierające popiersia śś Apostołów z inskrypcjami identyfikacyjnymi zapisanymi kapitałą. W ścianach bocznych kruchty para analogicznych medalionów śś Piotra i Pawła. Wszystkie medaliony nawiązują do pewnego dzieła Mańkowskiego – wystroju Pokoju Mędrców w pałacu małowiejskim (1783-1786).

Kościół odremontowano w 1864 r. Z uwagi na zbyt małe rozmiary i rozwój miejscowości, w latach 1935-1936 został znacznie powiększony z inicjatywy ks. proboszcza Józefa Żółtka. Plany te przygotował arch. Jan Koszczyk Witkiewicz, a obejmowały one dobudowę w miejscu dawnego prezbiterium dwóch bocznych skrzydeł i dwóch kaplic oraz powiększonego prezbiterium. Uległy wtedy zniszczeniu malatury znajdujące się w tej części świątyni. W 1956 r. z inicjatywy ks. Żółtka profesorowie warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych Józef Słowiński i Michał Baranowski wykonali nowe elementy polichromii w dobudowanych partiach kościoła oraz na stropie na fasacie w jego

oryginalnej nawie. Ostatnia ich konserwacja miała miejsce w 1995 r. (wyk. M. Baranowski, kier. ks. prob. Mieczysław Siemaszko).

Mała Wieś

Rezydencja wojewody rawskiego Bazylego Walickiego zawiera ocalone z pożóg wojennych największe na historycznym Mazowszu wczesnoklasycystyczne malatury *al secco*, powstałe przed 1786 r. za sprawą Szymona Mańkowskiego. Polichromie dekorują ściany i fasety sufitów w holu wejściowym, na paradnej klatce schodowej oraz w salach apartamentu paradnego: Mędrców, Pompejańskiej, Wedutowej (Warszawskiej) i Pokoju Karcianym. Ściany westybulu pokrywa boniowanie, uzupełnione podwieszeniami i panoplionami antycznymi, a na ścianie klatki schodowej umieszczono herb Walickich – ładę – okoloną panopliami oraz sentencją antyczną, pisaną kapitałą: „DISCITE VICTURI PATRUM POST FATA NEPOTES VELLE DEO PATRIAE VIVERE VELLE MORI”. W Sali Mędrców dekoracja obejmuje pasowe podziały ścian z podwieszonymi na laurowych girlandach medalionach z popiersiami antycznych filozofów, Salę Pompejańską wypełniają rozbudowane dekoracje groteskowe inspirowane graficznymi wydawnictwami Giovanniego Volpato i Franciszka Smuglewicza, pokrewne pracom Jana Bogumiła Plerscha w łazienkach Królewskich, Nieborowie, Arkadii i Rybieniu Starym pod Wyszkiem (1775-1795). Główne pomieszczenie recepcyjne, wykorzystywane jako jadalnię – Salę Wedutową zw. Warszawską artykułują na ścianach dwa rzędy iluzjonistycznych kolumn w porządku jońskim tworzących otwarty w głąb portyk z żelazną balustradą, za którym rozpościera się na szerokość trzech osi panorama Warszawy od strony Wisły, inspirowana wyraźnie analogicznym dziełem Bernarda Bellotta zw. Canaletto (1770). Portale ujmują tutaj edikulowe obramienia z trójkątnymi naczółkami. W Pokoju Karcianym ściany pokrywają weduty miast i ruin antycznych. Dekoracje były ostatnio kompleksowo konserwowane po 1945 r. z funduszy Rady Ministrów PRL a w latach 2013-2016 przez prywatnego inwestora – właściciela pałacu i urządzonego tutaj luksusowego centrum hotelowo-konferencyjnego.

DZIEŁA NIEZACHOWANE

Skaryszew

W miejscowym kościele parafialnym św. Jakuba Apostoła, administrowanym w latach 1167-1819 przez kanoników z Zakonu Rycerskiego Grobu Bożego w Jerozolimie (bożogrobców, miechowitów) do lat 60. XX w. znajdowały się oryginalne późnobarokowe malatury, wykonane w 1753 r. z funduszy zgromadzenia i inicjatywy miejscowego prepozyta ks. Sylwestra Jandeckiego. Na ścianach prezbiterium wyobrażały żywot św. Jakuba i Męczeństwo św. Erazma, w nawie postaci historycznych biskupów jerozolimskich, natomiast na sklepieniu, w niewielkich prostokątnych, uszakowanych polach, odpowiednio: w prezbiterium św. Rodzinę oraz Modlitwę Jezusa w Ogrójcu, a w nawie Króla Dawida, św. Stanisława biskupa oraz Wniebowzięcie Najśw. Maryi Panny. W dostawionej do nawy od strony północnej centralnej, kopułowej kaplicy Matki Bożej sceny: Zwiastowania, Nawiedzenia i Zdjęcia z krzyża / Opłakiwania Chrystusa. Być może powstanie tych wszystkich scen można wiązać z dokonaniem około 1749-1753 r. zamówieniem u znanego warszawskiego malarza Józefa Rajeckiego (notowanego 1747-1762) dwóch portretów zasłużonych prepozytów ks.ks. Szymona Erazma Sierzyckiego i Jacka Tułczyńskiego.

W 1798 r. wszystkie malatury odnowiono. Za przełożenia ks. prob. Jacka Gajewicza (1831-1854) dokonano odnowienia malowideł w kaplicy, przy czym obecnie stopień ich przemalowań wyklucza analizę jako dzieł nowożytnych. Obecnie polichromie w prezbiterium i

nawie nie istnieją (zostały zamalowane jeszcze na przełomie XIX i XX w.), a w gipsatorskich obramieniach na sklepieniu znajdują się wymalowane w latach 60. lub 70. XX w. nowoczesne sceny przedstawiające Nauki Jezusa.

Brzóza, kościół par.

W świetle ustaleń archiwalnych z ksiąg metrykalnych wzmiankowanych już w połowie XIX w. w spalonym w 1845 r. drewnianym kościele parafialnym p.w. św. Bartłomieja, zbudowanym w 1773 r. z inicjatywy ówczesnego proboszcza ks. Jakuba Górskiego, znajdowały się bogate rokokowe polichromie. W 1774 r. w prezbiterium wykonał je Franciszek Ochocki, a nawę udekorował w 1780 r. z donacji wcześniej wymienionego i jego następcy ks. prob. Ignacego Walentego Jaroszyńskiego Jan Kozłowski. Malatury obejmowały m.in. rozbudowany iluzjonistyczny, kolumnowy ołtarz główny z paludamentem, grupą Wniebowzięcia NMP i licznymi postaciami anielskimi; w prezbiterium na ścianach umieszczone były popiersia apostołów.

Radom, kościół par. św. Wacława

W prezbiterium tej najstarszej świątyni miasta, wzniesionej w końcu XIII w. i rozbudowanej stopniowo o nawę ok. 1440 r. i zakrystię oraz kruchtę w XVI w. jako parafialny osady targowej nazywanej Starym Radomiem, w niewielkiej zamkniętej odcinkowo wnęce na ścianie tylnej zachowała się silnie zniszczona polichromia *al secco* o nieustalonej kompozycji. Z uwagi na bardzo wczesną, austriacką kasatę świątyni (od 1802 r. służyła jako wojskowy skład mąki, a po 1809 magazyn, wreszcie do 1918 r. ciężkie więzienie polityczne, a w latach 1922-1978 szpital zakaźny i psychiatryczny) bardzo trudno odtworzyć pierwotną jej funkcję. Na karminowym tle widoczne są tylko poprowadzone ukośnie z prawej do lewej dwie grube linie, co pozwala domyślać się istnienia w tym miejscu wyobrażenia upiętej materii. Zważywszy na domniemane przeznaczenie wnęki – sakrarium lub szafki na oleje święte – temat taki jest najbardziej prawdopodobny. Destrukt ten nie został nigdzie uwzględniony w literaturze.

Literatura:

Marianna Banacka, *Biskup Andrzej Stanisław Kostka Załuski i jego inicjatywy artystyczne*, Warszawa 2011.

Maria Brykowska, *W sprawie architektury zespołu pobenedyktynskiego w Opactwie-Sieciechowie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, XV: 1970, z. 2, s. 203-211.

Dokumenty parafii Wieniawa z lat 1458-1746, oprac. Jan Orzechowski, „Biuletyn Kwartalny Radomskiego Towarzystwa Naukowego”, 1998, z. 2/4, s. 31-79.

Krzysztof Dumala, *Studia z dziejów Szydłowca*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”, 4: 1967, s. 177-260.

Leon Figarski, *Wysokie Koło. Historia kościoła i cudownego obrazu Matki Boskiej Wysokokolskiej. W 250-lecie sprowadzenia obrazu opracował...*, Radom 1934.

Józef Gacki, *Historia kościoła w Skaryszowie przez...*, „Pamiętnik Religijno-Moralny”, XIII: 1853, nr 9, wrzesień, s. 221-266; nr 10, październik, s. 357-390.

Józef Gacki, *Benedyktynski klasztor w Sieciechowie według pism i podań miejscowych przez...*, Radom 1872.

Józef Gacki, *Radom i jego kościoły do końca XVIII wieku*, Radom 1999.

Cezary Imański, *Dzieje Zwolenia*, Zwolen 2013.

- W. Kalinowski, E. Kierzkowska, *Sprawozdanie z prac badawczych w dawnym kościele św. Wacława w Radomiu*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 13: 1968, z. 1, s. 1-28.
- Marian Kanior, *Benedyktyni w diecezji krakowskiej*, „Analecta Cracoviensia”, XXVI: 1994, s. 326-352.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. III, *Województwo kieleckie*, po red. Jerzego Z. Łozińskiego i Barbary Wolff, z. 6, *Powiat kozienicki*, oprac. autorskie, Warszawa 1958.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. III: *Województwo kieleckie*, red. J. Z. Łoziński i B. Wolff, z. 5: *Powiat konecki*, oprac. autorskie, Warszawa 1958.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. III: *Województwo kieleckie*, red. J. Z. Łoziński i B. Wolff, z. 8: *Powiat opoczyński*, oprac. autorskie, Warszawa 1958.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. III: *Województwo kieleckie*, red. J. Z. Łoziński i B. Wolff, z. 10: *Powiat radomski*, oprac. K. Szczepkowska oraz E. Krygier i J. Z. Łoziński, Warszawa 1961.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. X: *Województwo warszawskie*, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 5: *Powiat grójecki*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska i D. Kaczmarzyk, Warszawa 1971.
- Kazimierza Stronczyńskiego Opisy i widoki zabytków w Królestwie Polskim (1844-1855)*, praca zbiorowa pod red. Jerzego Kowalczyka, t. II, *Gubernia Radomska*, oprac. Karol Guttmejer, Warszawa 2010.
- Jerzy Kieszkowski, *Z wycieczki do Radomia i Szydłowca odbytej w 1897 roku przez...*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, t. VI, z. IV, 1899, s. 347-360.
- Jerzy Kieszkowski, *Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki : z dziejów kultury i sztuki Zygmuntowskich czasów*, cz. 1-2, Poznań 1912.
- Paweł Kosina, *Nekropolia Dunin-Wąsowiczów w Smogorzowie*, „Gens” 1999/2000, s. 11-19.
- Jerzy Kowalczyk, *Sebastiano Serlio a sztuka polska. O roli włoskich traktatów architektonicznych w dobie nowożytnej*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973.
- Jerzy Kowalczyk, *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce, cz. I: Traktat i ołtarze*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXXVII: 1975, nr 2, s. 162-178.
- Jerzy Kowalczyk, *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce, cz. II: Freski sklepienne*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXXVII: 1975, nr 4, s. 335-350.
- Kozłowski Jan*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. 5, pod red. Jolanty Maurin-Białostockiej i Janusza Derwojeda, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1986, s. 227.
- Bogusław Krasnowolski, *Późnobarokowa polichromia kościoła franciszkańskiego w Nowym Korczynie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 40: 1978, nr 3, s. 301-318.
- Michał Krawczyk, Wojciech Stan, *Bernardyni radomscy. Zarys dziejów*, Radom 2013.
- Dariusz Kupisz, *Rody szlacheckie ziemi radomskiej*, Radom 2009.
- Dariusz Kupisz, Mariusz Kozdrach, *Kochanowscy w XV XVIII wieku. Główne linie rodziny*, Radom 2014.
- Małgorzata Kwarciańska, *Antependium ołtarzowe z kościoła p.w. św. Doroty z Wolanowa datowanego na 1749 rok, zestawionego w Muzeum Wsi Radomskiej*, „Wieś Radomska”, 8: 2007, s. 277-286.
- Zbigniew Lesisz, *Kościół zwoleński, cz. I-II*, Zwoleń 2002.
- Zbigniew Lesisz, *Cicer cum caule czyli zwoleński groch z kapustą, cz. II*, Zwoleń 2004.
- Maria Łodyńska-Kosińska, *Piotr (Peter) malarz*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. 7, pod red. Urszuli Makowskiej, Warszawa 2003, s. 202.

- Maria Łodyńska-Kosińska, Izabela Kopania, *Samostrelnik (Samostrelczyk) Stanisław (Stanislaus)*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. 10, pod red. Urszuli Makowskiej, Warszawa 2016, s. 57-62.
- Lech i Mirosław Małecy, *Dzieje ziemi przysuskiej*, Wrocław 2016.
- Miasto w nowej odsłonie. Monografia Iłży*, t. 1, *Od czasów najdawniejszych do 1945 roku*, pod red. S. Piątkowskiego, Warszawa 2014.
- Danuta Mischczak, *Późnobarokowy kościół pobenedyktynski w Sieciechowie-Opactwie*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”, IX: 1975, s. 367-383.
- Jadwiga Muszyńska, *Parafia w Wolanowie w XVIII i na początku XIX wieku*, „Wieś Radomska” 6: 2001, s. 153-160.
- Paweł Nowakowski, *Iłża miasto kościelne*, Radom 2012.
- Andrzej Efrem Obruśnik OFM, *Zespół kościoła i klasztoru Ojców Bernardynów w Radomiu*, „Biuletyn Kwartalny Radomskiego Towarzystwa Naukowego”, XXXIX: 2004, z. 1-4, s. 109-128.
- Sebastian Piątkowski, *Jedlińsk : monografia historyczna miejscowości i jej okolic*, Radom 2012.
- Sebastian Piątkowski, Andrzej Szymanek, *Parafia Podwyższenia Krzyża świętego w Zwoleniu. Monografia historyczna*, Zwolenie 2002.
- Roman Pleniewicz, *Jan Kochanowski, jego ród, żywot, dzieła*, Warszawa 1897.
- Joanna Polanowska, *Rejchan (Reichan, Reychan) Mateusz (Maciej)*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. 8, pod red. Urszuli Makowskiej i Katarzyny Mikockiej-Rachubowej, Warszawa 2007, s. 305-307.
- Zuzanna Prószyńska, *Mańkowski Szymon*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. 5, pod red. Janusza Derwojeda, Warszawa 1993, s. 338-340.
- Zuzanna Prószyńska, *Ochocki Franciszek*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. 6, pod red. Katarzyny Mikockiej-Rachubowej i Małgorzaty Biernackiej, Warszawa 1998, s. 212.
- Wanda Puget, *Z dziejów zamku w Szydłowcu*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”, 4: 1967, s. 261-302.
- Wanda Puget, *Przyczynek do działalności Stanisława Samostrelnika : malarstwo ścienne w budowlach fundacji Szydłowieckich*, [w:] *Renesans. Sztuka i ideologia*, Materiały Sympozjum Naukowego Komitetu Nauk o Sztuce PAN, Kraków, czerwiec 1972, oraz Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kielce, listopad 1973, red. Tadeusz S. Jaroszewski, Warszawa 1976, s. 487-503.
- Tadeusz M. Rudkowski, *Polskie sgraffita renesansowe*, Warszawa 2006.
- Andrzej Ryszkiewicz, *Petrus Zaise Venetus*, [w:] *Sarmatia artistica*. Księga Pamiątkowa ku czci Profesora Władysława Tomkiewicza, Warszawa 1968, s. 175-178.
- Urszula Sierszyńska-Rogólska, *Barokowa polichromia w kościele z Wolanowa*, „Wieś Radomska” 6: 2001, s. 171-176.
- Agata Skała, *Kościół Podwyższenia Krzyża Świętego w Zwoleniu*, Lublin 1998.
- Franciszek M. Sobiezczański, *Wycieczka archeologiczna w niektóre strony gubernii radomskiej odbyta w miesiącu wrześniu 1851 roku przez...*, Warszawa 1852.
- Władysław Sosnowski, *Parafia Regów (obecnie parafia Wysokie Koło). Zarys dziejów*, Warszawa 2011.

- Tadeusz Szydłowski, *Ruiny Polski. Opis szkód wyrządzonych przez wojnę w dziedzinie zabytków sztuki na ziemiach Małopolski i Rusi Czerwonej*, Warszawa-Lublin-Łódź-Kraków 1919.
- Andrzej Szymanek, *Klasztor oo. dominikanów w Wysokim Kole i jego inwentarz z lat 1742-1744*, [w:] *Kościół katolicki w regionie radomskim (XV-XX w.)*, red. S. Piątkowski (= „Biuletyn Kwartalny Radomskiego Towarzystwa Naukowego”, 1998, z. 2-4), s. 93-115.
- Jan Tajchman, *Stropy drewniane w Polsce. Propozycja systematyki*, Warszawa 1989 (= Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków. Studia i Materiały, t. IV).
- Władysława Tatarkiewicz, *Opole i Nałęczów – Merlini i Nax*, [w:] tegoż, *O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku. Architektura, rzeźba*, Warszawa 1966, s. 228-255.
- Stanisław Alfred Traczyk, *Sanktuarium maryjne w Wysokim Kole*, Sycyna-Radom 2004 (Biblioteka Sycyńska, t. XVI, Monograficzna Seria Wydawnicza, red. naukowa Henryk Bednarczyk).
- Stanisław Wiech, *Anna Jadwiga z Zamoyskich Sapieżyna – ostatnia dziedziczka dóbr szydłowieckich*, [w:] *Zamek szydłowiecki i jego właściciele*. Materiały sesji popularnonaukowej 24 lutego 1996 roku, red. Jacek Wijaczka, Szydłowiec 1996, s. 125-152.
- Jacek Wijaczka, *Michał Antoni i Leon Michał Radziwiłłowicze – właściciele zamku i miasta Szydłowca*, [w:] *Zamek szydłowiecki i jego właściciele*. Materiały sesji popularnonaukowej 24 lutego 1996 roku, red. Jacek Wijaczka, Szydłowiec 1996, s. 107-124.
- Jan Wiśniewski, *Dekanat opoczyński*, Radom 1911.
- Jan Wiśniewski, *Dekanat kozienicki opisał...*, Radom 1913.
- Jan Wiśniewski, *Dekanat konecki*, Radom 1913.
- Jan Wiśniewski, *Dekanat radomski*, Radom 1913.
- Eugeniusz Wiśniowski, *Z dziejów opactwa benedyktyńskiego w Sieciechowie (XIII-XVII w.)*, „Roczniki Humanistyczne KUL”, t. 7: 1958, z. 2, Lublin 1960, s. 23-120.
- Andrzej Wojciechowski, *Sieciechów – studium historyczno-urbanistyczne*, PKZ Lublin 1982, mpis.
- Dariusz Wojciechowski, *Synowie Radziwiłła „Sierotki” właścicielami Szydłowca w pierwszej połowie XVII wieku*, [w:] *Zamek szydłowiecki i jego właściciele*. Materiały sesji popularnonaukowej 24 lutego 1996 roku, red. Jacek Wijaczka, Szydłowiec 1996, s. 95-105.
- Barbara Wolff-Łozińska, *Malowidła stropów polskich 1 połowy XVI w. dekoracje roślinne i kasetonowe*, Warszawa 1971.
- Agnieszka Zarychta-Wójcicka, *Inwestycje Urszuli z Morsztynów Dembińskiej w dobrach ziemskich Przysucha, Rusinów i Korytków na przełomie XVIII i XIX wieku*, [w:] *Radomskie Studia Humanistyczne*, t. 1, red. Dariusz Kupisz i in., Radom 2013, s. 169-208.
- Wojciech Zdon, *Zamek w Szydłowcu – wyniki i wnioski z „badań” architektonicznych*, [w:] *Zamek szydłowiecki i jego właściciele*. Materiały sesji popularnonaukowej 24 lutego 1996 roku, red. Jacek Wijaczka, Szydłowiec 1996, s. 21-35.
- Wojciech Zdon, *Świątynia jako miejsce na granicy przemijania i wiecznej szczęśliwości, czyli o znaczeniu campanulli w architekturze kościoła opackiego w Sieciechowie*, [w:] *Obraz i przyroda*, red. M. Mazurczak, J. Patyra, M. Żak, Lublin 2005, s. 549-559.
- Wojciech Zdon, *Dydaktyka zbawienia na sklepieniach pobenedyktyńskiego kościoła w opactwie sieciechowskim*, „Arteria – Rocznik Katedry Sztuki Wydziału Nauczycielskiego Politechniki Radomskiej” 2008, nr 6, s. 33-38.

BELSK DUŻY

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

BELSK DUŻY, ziemia czerska województwa mazowieckiego (ob. powiat grójecki, województwo mazowieckie), dekanat grójecki, archidiakoniat czersko-warszawski (ob. dekanat grójecki, archidiecezja warszawska), kościół parafialny pw. Trójcy Św. i św.św. Piotra i Pawła, kompletna polichromia iluzjonistyczna wnętrza (zachowana częściowo w wyniku rozbudowy), ściany nawy i kruchty oraz balkonu chóru muzycznego

Datowanie (z fazami)

ok. 1780

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Bazyli Walicki h. Łada i Rozalia z Nieborskich h. Lubicz, wojewodostwo rawskie, kolatorzy świątyni

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieustalona pracownia malarska z Warszawy

Historia powstania

Parafia erygowana w 1779 r. po wydzieleniu obszaru z zachodniej części parafii w Grójcu. Skromny murowany kościół wczesnoklasycystyczny zbudowany w latach 1776-1779 z fundacji dziedzica sąsiedniego majątku Mała Wieś – Bazylego Walickiego herbu Łada (lata życia: ok. 1726-1802), wojewody rawskiego i zaufanego dworzanina i stronnika króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, kawalera Orderów: Św. Stanisława i Orła Białego, oraz Rozalię z Nieborskich herbu Lubicz, zapewne wg projektu arch. Hilarego Szpilowskiego (1753-1827) z Warszawy, współautora – obok arch. Stanisława Zawadzkiego – zaczętej kilka lat później nowej rezydencji pałacowej w sąsiedniej Małej Wsi (1783-1786). Orientowany, pierwotnie jednonawowy, z kwadratową wieżą w fasadzie zachodniej z kruchtą w przyziemiu, we wnętrzu kryty stropem na fasacie. Około 1780 r. wykonana kompleksowa wczesnoklasycystyczna polichromia wnętrza z iluzjonistycznymi podziałami architektonicznymi i bogatą dekoracją figuralną.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Kościół remontowany w XIX i na pocz. XX w. (zakres prac nieznany), w latach 1935-1936 rozbudowany o wschodnią część nawy z transeptem i nowe, kwadratowe w planie prezbiterium z zakrystią i skarbcem, proj. arch. Jana Koszycz-Witkiewicza z Warszawy, zmodyfikowany przez ówczesnego proboszcza – ks. Józefa Żółka. Spowodowało to zniszczenie dawnego chóru kapłańskiego z istniejącą tam częścią omawianej polichromii. Wkrótce potem odnowiona z dodaniem nowych, neostylowych partii malatury wg identycznego układu w dobudowanej części wschodniej i na stropie nawy świątyni.

Kompozycja / układ

Wszystkie elementy (z wyjątkiem scen figuralnych utrzymanych w pastelowej gamie ciepłych brązów, czerwieni i zieleni) w tonacji *en camaïeu*. W nawie ściany boczne i chórowa (zachodnia) o identycznych iluzjonistycznych podziałach ramowych pionowo na dwa przęsła nierównej długości z zaakcentowanymi osiami okien, oraz poziomo na wysoki cokół i dwie strefy przedzielone uskokowym gzymsem z pasem meandra; w dolnej, niższej w środku przęsła prostokątne obramienia architektoniczne z detalami ornamentalnymi w tradycji *all'antica*: w bocznych splotach kampanule, w górnych głowicach kostkowych konsolek rozetki i girlandy laurowe, u góry rogi obfitości, w ich polach prostokątne z występem w górnym zamknięciu, obwiedzione meandrem plecionym sceny figuralne ze Starego i Nowego Testamentu w sentymentalnym, bukolicznym krajobrazie z ruinami antycznymi w tle, przedstawiające odpowiednio: na ścianie południowej – *Znalezienie małego Mojżesza w Nilu* i *Hagar na pustyni*, północnej – *Cudowne rozmnożenie chleba i ryb* oraz *Tobiasz z Archaniołem Rafałem*, z postaciami na płytowym pierwszym planie, upozowanymi w dynamicznych pozach i ubranymi w późnonowożytnie, częściowo stylizowane na starożytnie stroje. Sceny uzupełnione u dołu o prostokątne, ozdobione pod dolnymi występami o pasy łezek tablice inskrypcyjne z napisami w dwóch wierszach antykwą, odpowiednio: „ACCIPERE, AIT, PUERUM ISTUM ET NUTRI MIHI:/ EGO DABO TIBI MERCEDEM TUMA. E.29” „QUID AGIS AGAR NOLI TIMERE:EXAUDIVIT ENIM/ DEUS VOCEM PUERI Gen.

21,17” oraz „DEDIT DISCIPULIS PANES ET MANDUCAVERUNT OMNES ET SATURATI SUNT Math. XI-XIV-20”, „QUID POSSUMUS DARE VIRO ISTI SANCTO, QUI/ ME DUXIT ET REDUXIT SANUM Tob. 12,1-22”. W polach między obramieniami wykrojowe kartusze, ujęte girlandami i gałązkami lauru, z takimż wieńcem i główką anielska w kluczu, w których owalnych polach krzyżowe zacheuszki (obecnie w części zasłonięte przez późniejsze stacje Drogi Krzyżowej), na drewnianych ściankach pod chórem muzycznym kartusze z wirującymi rozetkami, w podniebiu nieregularna płycina z dużym ornamentalnemu otokiem z laurową rozetą. W górnej strefie: okna zamknięte odcinkowo, ujęte profilowanymi opaskami, w glicach płyciny przedzielone w połowie długości rombowymi występami; między nimi pola z wyciętymi górnymi narożami z rozetkami, z podwieszonymi na szarfie z kokardami owalnymi medalionami ujętymi kwiatowym wieńcem i dwiema dużymi girlandami. W medalionach półpostaciowe przedstawienia Apostołów, ujętych w $\frac{3}{4}$ w lewo lub w prawo, z odpowiednimi atrybutami, w górnej części z inskrypcją identyfikującą imię, zapisaną kapitałą, w następującym układzie – ściana południowa, od wschodu: św.św. Mateusz, Jakub młodszy, Filip i Tomasz, ściana północna, analogicznie, św.św. Andrzej, Jan, Bartłomiej i Maciej; ściana zachodnia, od południa: św.św. Szymon i Juda Tadeusz. W kruchcie, na ścianach wokół obu otworów wejściowych i nisz bocznych oraz na stropie profilowe opaski, w glicach płyciny, naroża udekorowane szarfami z kokardami i dwiema kiściami owocowo-kwiatowymi, nad wejściem do nawy dwudzielna draperia podwieszona na guzki z szarfą. W niszy północnej, w górnej części płyciny kolisty medalion z profilowym wyobrażeniem all’antica apostoła Judasza (?), okolony draperią podpiętą na guzku z kokardą (dolna część malowidła przesłonięta wtórnie przez czarnomarmurową tablicę inskrypcyjną).

Ikonografia

Z uwagi na rozbiórkę dawnego prezbiterium ze ścianą tęczową oraz zmianę dekoracji malarskiej stropu nawy rekonstrukcja pierwotnego programu ideowo-treściowego nie jest możliwa. Zachowany zespół czterech kompozycji figuralnych z obu części Biblii wskazuje na świadomy dobór wydarzeń związanych z przewodnią ideą cudownej boskiej interwencji: uratowania życia (Mojżesz), zdrowia i potomstwa (Hagar i Izmael), ulgi w samotności i uzdrowienia (Tobiasz i jego rodzina) oraz zaspokojenia głodu i nauki (Jezus), w tym dwukrotnie z pomocą misji anielskiej (Hagar i Tobiasz). Z kolei cykl antykizujących medalionów z przedstawieniami apostołów związanych jest z ideą tychże jako „filarów Kościoła” i miała uzupełniać program zacheuszków. Umieszczenie domniemanego przedstawienia apostoła Judasza w kruchcie można zinterpretować jako próbę ukazania tej postaci z kręgu apostołskiego jako potępionego grzesznika, oczekującego na zbawienie w strefie rezerwowanej dla przedstawień apotropaicznych.

Analiza formalno-stylistyczna

Dekoracja malarska wnętrza kościoła w Belsku Dużym nie stała się dotąd przedmiotem zainteresowania historii sztuki. Tymczasem jest to jedna z najwcześniejszych – obok kościoła benedyktyńców w Sieciechowie (1769-1779, wyk. Szymon Mańkowski z Warszawy) – realizacji wczesnoklasycystycznych malarstwa monumentalnego na historycznym Mazowszu. Ze względu na różnice formalne między obiema realizacjami nie można wysunąć hipotezy o ich wspólnym autorstwie. Warto też dodać, iż kilka lat później w zbudowanym z tej samej fundacji wojewodostwa Walickich rezydencji pałacowej w sąsiedniej Małej Wsi pracowali najprawdopodobniej dwaj włóscy współpracownicy Vincenza Brenny: Antonio Tombari i Domenico Masolatti, w późniejszym okresie stale obecni w Warszawie w kręgu najlepszych dysponentów sztuki epoki stanisławowskiej.

Źródła i literatura przedmiotu

Warszawa, Narodowy Instytut Dziedzictwa, Dział Ewidencji i Rejestru Zabytków Ruchomych, karty nr RAX 00000044-00000052, listopad 1973, oprac. M. Piekarski.

Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. X: *Województwo warszawskie*, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 5: *Powiat grójecki*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska oraz D. Kaczmarzyk, Warszawa 1971, s. 1, fig. 16, 103, 104.

Fotografie:

Belsk Duży, kościół parafialny) pw. Trójcy Św. i św.św. Piotra i Pawła, widok ogólny nawy w kierunku wejścia głównego, polichromia ścian, ok. 1780, wyk. nieustalona pracownia z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2016

Belsk Duży, kościół parafialny) pw. Trójcy Św. i św.św. Piotra i Pawła, nawa, ściana północna, polichromia, ok. 1780, wyk. nieustalona pracownia z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2016

Belsk Duży, kościół parafialny) pw. Trójcy Św. i św.św. Piotra i Pawła, nawa, ściana północna, obramienie ze sceną *Hagar na pustyni*, polichromia, ok. 1780, wyk. nieustalona pracownia z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2016

Belsk Duży, kościół parafialny) pw. Trójcy Św. i św.św. Piotra i Pawła, nawa, ściana południowa, medalion z przedstawieniem św. Macieja apostoła, polichromia, ok. 1780, wyk. nieustalona pracownia z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2016

CHLEWISKA

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

CHLEWISKA, powiat radomski województwa sandomierskiego (ob. powiat szydłowiecki, województwo mazowieckie), dekanat radomski, diecezja krakowska (ob. dekanat szydłowiecki, diecezja radomska), kościół parafialny pw. Św. Stanisława biskupa i męczennika, sklepienia prezbiterium i bocznej kaplicy północnej, zespół zworników i tarczek pod spływami żeber, polichromia późnogotycko-renesansowa detali kamieniarskich

Datowanie (z fazami)

po 1511-1512

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Mikołaj Chlewicki, właściciel wsi i kolator świątyni

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieustalony warsztat lokalny (?)

Historia powstania

Chlewiska to od 2. poł. XIV w. wieś rycerska rodu Odrowążów z nadania króla Kazimierza Wielkiego. Ich miejscowa gałąź przyjęła o jej nazwy miano Chlewickich. Początkowo funkcjonował tutaj drewniano-ziemny gród na kopcu, przekształcony w XV w. na murowany zamek, któremu ostatecznie na pocz. XVII w. nadano formę dwóch zestawionych pod kątem prostym skrzydeł. Wokół wsi rozpoczęto najpóźniej w XVI w. eksploatację i wytop rudy żelaza, rozbudowując kuźnie.

Kościół parafialny pierwotnie z ok. połowy XIII w., późnoromański, przebudowany gruntownie w formach późnogotyckich w latach 1511-1512 z fundacji ówczesnych właścicieli wsi – braci Szymona, Piotra i Pawła Chlewickich, jednonawowy z dwuprzęsłowym prezbiterium oraz dodanymi od północy kolejno zakrytą (z kamiennym portalem z takimiż tarczami herbowymi i datą: 1511, i boczną kaplicę-mauzoleum rodowe, dedykowane Chlewickim. Polichromie obejmują komplet zworników i tarczki heraldyczne na końcu spływów żeber narożnych.

Kilkakrotnie remontowany i rozbudowywany w 1617 i ok. 1650 r., konsekrowany 1671, następnie 1776-1777 z inicjatywy biskupa krakowskiego Kajetana Ignacego Sołtyka, konsekrowany 1777. obecny, bazylikowy korpus nawowy z kaplicą południową zbudowany w latach 1923-1924 w stylu neobaroku wg projektu arch. Oskara Wiktora Sosnowskiego (1880-1939), konsekrowany 1925. Prace remontowe w 1982 r., ostatnia konserwacja prezbiterium i kaplicy północnej po 2010 r., wtedy przemalowanie ww. elementów.

Kompozycja / układ

Prezbiterium: sklepienie z piaskowcowymi żebrami i detalami, dwuprzęsłowe, gwiaździste, z kompletem pięciu zworników (cztery koliste, środkowy z wykrojową tarczką) z wypuktorzeźbionymi herbami fundatorskimi, kolejno: Odrowąż Chlewickich, Półkozic (z syglami P H), Habdank Pękostawskich (?), oraz sześcioboczną maswerkową rozetką i polem z rytym znakiem kamieniarskim / gmerkiem budowniczego (?); zespół sześciu tarczek na zakończeniach spływów żeber, z godłami heraldycznymi: Odrowąż (w narożnikach) i Habdank (na styku przęseł). Wszystkie z jasnoczerwonymi polami i złożonymi godłami (oraz syglami i rytym gmerkiem).

Kaplica: na planie prostokąta, nakryta analogicznym sklepieniem z jednym zwornikiem z tarczką z herbem Odrowąż, na zakończeniach spływów żeber aplikowane herby w układzie naprzemiennym: dwa Odrowąż i dwa Habdank. Opracowane podobnie.

Ikografia

Zespół zworników i tarczek na spływach żeber reprezentuje lokalną, związaną z fundatorską rodziną rycerską Chlewickich i Pękostawskich (?), realizację typowego schematu poświadczającego udział w fundacji grona fundatorów-kolatorów, miejscowego kleru oraz – potwierdzenie ambicji budowniczego, wyedukowanego w ramach cechu lub ważnej strzechy architektoniczno-kamieniarskiej. Godła herbowe: Odrowąż, Habdank i Półkozic opracowano zgodnie z ówczesną tradycją heraldyczną, spisaną następnie w 1584 r. przez Bartosza Paprockiego (1540-1614) w jego najstarszym herbarzu.

Analiza formalno-stylistyczna

Z uwagi na spore różnice w opracowaniu poszczególnych godeł, zwłaszcza Odrowąż, można przyjąć hipotezę o wykonaniu omawianych elementów przez dwóch różnych kamieniarzy – osobno do prezbiterium i kaplicy. Ten drugi byłby też autorem pozbawionych dzisiaj polichromii portalu i oprawy okienka północnego zakrystii oraz obudowy *sacrarium*. Pierwotną malaturę wykonał malarz związany z pracowniami kamieniarskimi z ośrodka w sąsiednim Szydłowcu.

Źródła i literatura przedmiotu

Warszawa, Narodowy Instytut Dziedzictwa, Dział Ewidencji i Rejestru Zabytków Ruchomych, karty nr RAX 000000260, 000000261, 000000265, IX 1967, oprac. W. Puget.

W. Łuszczkiewicz, *Przyczynek do historii architektury murowanych kościołów wiejskich w średniowiecznej Polsce*, „Sprawozdania Komisji Historii Sztuki”, 6: 1900, s. 270-273; J. Wiśniewski, *Dekanat konecki*, Radom 1913, s. 37; Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. III: *Województwo kieleckie*, red. J.Z. Łoziński i B. Wolff, z. 5: *Powiat konecki*, oprac. tychże, Warszawa 1958, s. 3; D. Kupisz, *Rody szlacheckie ziemi radomskiej*, Radom 2009, s. 35-37, il. 25, 34; W. Gałązka, M. Głuch, S. Kozioł, L. Wąsik, *Nasza Gmina Chlewiska*, wyd. II, Radom 2015, s. 315-316; *Szkicownik Stanisława Wyspiańskiego z naukowo-artystycznej wycieczki w Opoczyńskie z roku 1888* : ze zbiorów Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, z. 1, oprac. P. Łopatkiewicz, Kraków 2018, s. 82-89, il. nlb.

Fotografie:

Chlewiska, kościół parafialny pw. Św. Stanisława, prezbiterium, sklepienie, widok ogólny, 1511-1512, polichromia zworników i tarczek heraldycznych, niezidentyfikowany budowniczy małopolski, wyk. nieustalony warsztat kamieniarski z Szydłowca (atryb.), fot. MW, 2018

Chlewiska, kościół parafialny pw. Św. Stanisława, kaplica boczna, sklepienie, widok ogólny, 1511-1512, polichromia zworników i tarczek heraldycznych, niezidentyfikowany budowniczy małopolski, wyk. nieustalony warsztat kamieniarski z Szydłowca (atryb.), fot. MW, 2018

Chlewiska, kościół parafialny pw. Św. Stanisława, prezbiterium, sklepienie, zwornik zachodni z gmerkiem budowniczego świątyni, 1511-1512, polichromia zworników i tarczek heraldycznych, niezidentyfikowany budowniczy małopolski, wyk. nieustalony warsztat kamieniarski z Szydłowca (atryb.), fot. MW, 2018

Chlewiska, kościół parafialny pw. Św. Stanisława, kaplica boczna, sklepienie, tarczka z herbem Odrowąż, 1511-1512, polichromia zworników i tarczek heraldycznych, niezidentyfikowany budowniczy małopolski, wyk. nieustalony warsztat kamieniarski z Szydłowca (atryb.), fot. MW, 2018

GRÓDEK

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

GRÓDEK, powiat radomski województwa sandomierskiego (ob. powiat kozienicki, województwo mazowieckie), dekanat zwoleński, diecezja krakowska (ob. dekanat czarnoleski, diecezja radomska), kościół filialny (później parafialny) pw. Trójcy Św., nawa, ściana północna, zespół tarczek pod spływami żeber z zacheuszkami i przedstawieniami apostołów, obramienie dawnego balkonu łoża kolatorskiej, polichromia późnorenesansowa

Datowanie (z fazami)

Faza I – po 1598

Faza II – 1. tercja XVII w. (?)

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Andrzej Kochanowski i Anna z Mysłowskich, właściciele wsi i kolatorzy świątyni

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieustalony warsztat lokalny (?)

Historia powstania

Gródek (dawniej Stary Gródek lub Grudek) jako wieś należała w XIII w. do uposażenia ziemskiego opactwa benedyktynów w Sieciechowie, zakonnicy utworzyli tutaj filię z drewnianą świątynią. Obecny, murowany kościół wzniesli w formach renesansowych w latach 1593-1598 ówcześni rycerscy właściciele wsi i kolatorzy: Andrzej Kochanowski herbu Korwin / Ślepowron, brat stryjeczny poety Jana z pobliskiego Czarnolasu, z małżonką Anną z Mysłowskich, jako jednonawowy z zakrytą i usytuowaną od północy przybudówką z łożą kolatorską na piętrze. Konsekrowany 1598 przez kard. Jerzego Radziwiłła, biskupa krakowskiego. Fragmenty polichromii odślonięte na ścianie północnej nawy, zwłaszcza w jej środkowym przęśle, powstałe w dwóch fazach, w odstępie kilku-kilkunastu lat. Według protokołu wizytacji kanonicznej z 1643 r. sklepienia i lunety świątyni pokrywały bogate i barwne dekoracje floralne, nad ołtarzem głównym znajdował się paludament (namiot) z klęczącymi aniołami, a pod oknami umieszczono przedstawienia klęczących osób.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Kilkrotnie remontowany i rozbudowywany: 1643 wieża zachodnia, 1903-1910 przedłużenie nawy o jedno przęsło na wschód, budowa nowego, większego prezbiterium z zakrytą i skarbcem, z inicjatywy ks. prob. Antoniego Dębowskiego i Walentego Lipca – wtedy uszkodzenie lub skucie większości oryginalnej malatury; 1914 poważnie uszkodzony w działaniach wojennych. Zakres prac remontowych w XX w. nieznany, w 1933 polichromia odnawiana przez Kazimierza Butkowskiego, ostatnia konserwacja prezbiterium i kaplicy północnej przed 2010 r., wtedy odczyszczenie ww. elementów.

Kompozycja / układ

Faza I – nawa, ściana północna, drugie przęsło, zespół kilku odkrywek miejscowych o obrysie prostokąta, różnej wielkości: dwa zacheuszki na konsolach spływów sklepienia o wykrojowych kształtach, poniżej z półpostaciowymi portretami apostołów w prostokątnych ramach; cynobrowe zacheuszki w kształcie krzyży greckich w okręgach, z dwiema rozciągniętymi na boki wąskimi wstęgami, opadającymi falowo, wykrojowy profil konsoli podkreślony linią; ramy portretów z pasem cynobru, postaci ujęte w $\frac{3}{4}$ w prawo (św. Paweł) lub w lewo (postać nieokreślona, widoczna w zarysie), św. Paweł na szarawym tle, przedstawiony w dojrzałym wieku, z siwymi włosami i długą brodą, o śniadej karnacji i białym nimbie za głową; ponad tym obramieniem, rozdzielona na dwie części inskrypcja identyfikująca: „P A U / L U S”; w ścianie tarczowej przęsła, na osi prostokąta scena Przemienienia Pańskiego na Górze Tabor, ujęta w ramę z perełkowaniem, z dwiema grupami postaci na płytkim planie, w niższym: trzy ujęte w dynamicznych pozach półleżące figury apostołów w wielobarwnych szatach: od lewej – św.św. Piotra, Jakuba Większego i Jana ewangelisty, wyżej na obłokach: w centrum w białawo-zielonkawej szacie Jezus ujęty w kontrapoście w $\frac{3}{4}$ w lewo, z lewą ręką podniesioną w geście błogosławieństwa, w nimbie promienistym wokół głowy, po bokach prorocy Starego Testamentu, częściowo zasłonięte w dolnej części nóg przez chmury, od lewej Mojżesz z tablicami prawa, po prawej

– Elias; z umieszczoną poniżej, przesuniętą w prawo, zawieszoną na łańcuchu tablicą inskrypcyjną w dekoracyjnym, okuciowo-zwijanym obramieniu *en grisaille*, z czarnym napisem: „POSWIACZANIE TE' KOSCIOLA PRZE^c / JC^o MOSC Ksiedza kardynała Jerze^o Raczi/ wila Biskupa Krakowskie^o wpiersa Niedzie/ lie po S. Lukasu a odpusti na S. Trojci y S./ Anne nadzień wniebowzięcia P. Mari'/ Roku Pans. 1596”.

Faza II – nawa, ściana północna, przęśta drugie i trzecie: w drugim, w połowie wysokości ściany pas dekoracyjny: profilowany gzyms, pod którym ustawione antytetycznie woluty okryte liścieniami akantu, w polu uskrzydłona główka anielska, po bokach mniejsze esownice akantowe, po prawej zawieszony na kółku zacheuszek z krzyżem greckim w zielonym otoku, z falującymi wstęgami po bokach; w trzecim, od strony zachodniej prostokątna odkrywka o nieregularnej linii, z widocznym fragmentem owalnego medalionu, ujętego z lewej gałązką palmy, z fragmentem lewej części korpusu postaci okrytej żółtawym płaszczem.

Ikonografia

Faza I – scena Przemienia Pańskiego na Górze Tabor ujęta zgodnie z przekazem w Ewangelii św. Mateusza (Mt 17,1-8), w tradycyjnej kompozycji z podziałem na dwie strefy z odrębnymi grupami postaci: dolną, ze skalistym / wzgórzystym proscenium, z trzema apostołami, i górną obłokach – z Jezusem i oboma ww. prorokami Narodu Wybranego. Zacheuszki prezentują typ prosty, o ograniczonych do minimum walorach ikonograficznych i dekoracyjnych.

Faza II – odkrywka ukazuje zapewne fragment większej sceny figuralnej o niezidentyfikowanej na obecnym etapie badań tematyce, ujętej medalionem z dwiema gałązkami palmowymi.

Analiza formalno-stylistyczna

Faza I – kompozycja sceny Przemienienia Pańskiego powstała najprawdopodobniej na kanwie grafiki niderlandzkiej lub niemieckiej z 2. poł. XVI w., manieryzm północny, niderlandzki dostarczył inspiracji dla wolutowych i okuciowo-zwijanych form obramienia tablicy inskrypcyjnej.

Faza II – analogiczne formy wolut roślinnych w dolnym występują we wzornictwie późnorennesansowym i manierystycznym o genezie włoskiej i podalpejskiej, od lat 40. XVI do lat 30. XVII w.

Źródła i literatura przedmiotu

Warszawa, Narodowy Instytut Dziedzictwa, Dział Ewidencji i Rejestru Zabytków Ruchomych, karty nr RAX 039000437, 040000437, 10.06.1979, oprac. J. Batkowski.

Warszawa, Instytut Sztuki PAN, Zbiory fotografii i rysunków pomiarowych, sygn. 0000061319, 0000061320, fot. NN, przed 1939; 000135438, fot. NN, przed 1939.

Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. III: *Województwo kieleckie*, red. J.Z. Łoziński i B. Wolff, z. 6: *Powiat kozienicki*, oprac. tychże, Warszawa 1958, s. 6, fig. 24, 25; D. Kupisz, *Rody szlacheckie ziemi radomskiej*, Radom 2009, s. 116-117.

Fotografie:

Gródek, kościół parafialny pw. Trójcy Św., nawa, ściana północna, widok ogólny, 1593-1598, polichromia późnorennesansowa, wyk. nieustalony warsztat lokalny (?), fot. MW, 2018

Gródek, kościół parafialny pw. Trójcy Św., nawa, ściana północna, zacheuszek z przedstawieniem św. Pawła apostoła, 1593-1598, polichromia późnorennesansowa – faza I, wyk. nieustalony warsztat lokalny (?), fot. MW, 2018

Gródek, kościół parafialny pw. Trójcy Św., nawa, ściana północna, dolne zamknięcie dawnego otworu łoży kolatorskiej – faza I, oraz przedstawienie Przemienienia Pańskiego z iluzjonistyczną tablicą poświędzeniową konsekracji świątyni w 1598 r. przez kard. Jerzego Radziwiłła, biskupa krakowskiego – faza II, 1593-1598, polichromia późnorennesansowa, wyk. nieustalony warsztat lokalny (?), fot. MW, 2018

ŁŻA

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

ŁŻA, powiat radomski województwa sandomierskiego (ob. powiat r, województwo mazowieckie), dekanat kunowski, diecezja krakowska (ob. dekanat iżdecki, diecezja radomska), kościół filialny (później parafialny) pw. Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny, prezbiterium, korpus nawowy oraz boczna kaplica południowa pw. Krzyża Św. (Szyszkowskich), zespół kamiennych zworników późnomanierystycznych, iluzjonistyczny paludament w podniebiu arkady nad ołtarzem filarowym, iluzjonistyczna dekoracja malarska wnętrza czaszy kopuły i latarni

Datowanie (z fazami)

Faza I – 1337

Faza II – przed 1595-1603

Faza III – przełom XVII i XVIII w. (?)

Faza IV – lata 70. XVIII w.

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Faza I – NN, zapewne miejscowy kler parafialny lub związany z dworem Jana Grota, biskupa krakowskiego (rządy: 1327-1347)

Faza II – ks. Marcin Szyszkowski, proboszcz iżdecki, późniejszy biskup krakowski

Faza II – NN

Faza IV – NN

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Faza I – NN

Faza II – nieustalony warsztat lokalny (?)

Faza III – niezidentyfikowana pracownia

Faza IV – Walenty Michowski, malarz cechowy z Sandomierza (atryb.)

Historia powstania

Łża jako gród, a później miasto lokacyjne założone w 1239 r., należała już od XII w. do uposażenia ziemskiego biskupstwa krakowskiego (obok Bodzentyna i Kielc). Infulaci ufundowali tutaj zamek typu wyżynnego, w dolinie rzeki Łżanki lokując wpierw osadę targową, rozszerzoną do wielkości miasta o regularnym planie ulic z centralnym rynkiem, okolone murami. Pierwotny kościół parafialny zbudowany 1326 r., rozszerzony ok. 1480 r. z inicjatywy ks. prob. Stanisława z Wojszyc herbu Szeliga. Obecny, późnorenesansowy zaczęto budować przed 1595, ukończono najpóźniej w 1603 r. (prezbiterium), następnie przed 1629 (kaplica boczna Szyszkowskich) i do 1634 (korpus nawowy) – fundatorem był ks. Marcin Szyszkowski h. Ostoya, proboszcz, późniejszy biskup krakowski. W tym okresie powstały miejscowe polichromie elementów kamieniarskich sklepienia prezbiterium i przedsionka kaplicy południowej. Zapewne z przełomu XVII i XVIII w. może pochodzić dekoracja malarska w arkadzie międzynawowej nad ołtarzem filarowym Trójcy Św. Powstanie dekoracji malarskiej wnętrza czaszy kopuły kaplicy Krzyża Św. (Szyszkowskich) można wiązać z pracami modernizacyjno-remontowymi w świątyni, dokonanymi na przełomie lat 70.-80. XVIII w. (wtedy m.in. w 1779 r. przekształcenie stali i wystroju zakrystii w stylu rokoko-klasycyzmu).

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Kilkakrotnie remontowany po pożarach lub zniszczeniach w r. 1655, 1657, 1740 oraz 1831-1832 i 1851. Pełny zakres prac remontowych do 1908 r. nieznany (wtedy m.in. wymalowanie wnętrza kościoła przez mal. Kopińskiego z Radomia), ostatnia konserwacja kaplicy bocznej Krzyża Św. (Szyszkowskich) w latach 80. XX w., wtedy odczyszczenie ww. elementów. We wrześniu 1965 r. w zamknięciu prezbiterium, za ołtarzem głównym, nad kolistym oknem, odkryto niewielkie partie średniowiecznej polichromii z datą „1337”, oraz późnorenesansowe, ukryte pod czterema warstwami przemalowań, w tym okresie (1965-1968), w ramach większego remontu, przemalowanie fresków na sklepieniu i ścianach prezbiterium (m.in. sceny Bożego Narodzenia) oraz we wnętrzu kaplicy.

Kompozycja / układ

Faza I – motywy geometryczne i floralne, na osi, obok wybitego wtórnie okna kolistego data „1337”; na sklepieniach odkryte (i wtórnie zasłonięte) koliste medaliony z liści lauru o średnicy ok. 1 m z półpostaciowymi przedstawieniami świętych apostołów / ewangelistów.

Faza II – sklepienia w przęśle prezbiterium oraz w przedsiönka kaplicy południowej Krzyża Św. (Szyszkowskich), dwa kamieniarskie, wolutowe zworniki późnomanierystyczne z owalnym kartuszem herbowym z godłem Ostoya (rodziny Szyszkowskich – fundatora, ks. prob. Marcina, późniejszego biskupa krakowskiego), polichromia oddająca barwy heraldyczne: czerwone tło i złote (ugrowe) godło: krzyż i dwa półksiężycy ustawione rożkami na zewnątrz; w zamknięciu prezbiterium, na ścianie odsłonięte częściowo obramienie w formie tablicy z silnie zatartym werselem z psalmu (?).

Faza III – korpus nawowy, pierwszy filar południowy, wschodnia część podniebia arkady, iluzjonistyczne zwieńczenie nastawy ołtarzowej (niezachowanej lub obecnej, Trójcy Św., snycerskiej, z lat 30. XVIII w. z krakowskiego warsztatu Antoniego Frączkiewicza, atryb.) w formie kopulastego baldachimu pokrytego łuskami, z dolnym pasem lambrekinu, z otwartymi połami materii namiotu (dolna część zasłonięta przez zwieńczenie struktury nastawy).

Faza IV – malatura iluzjonistyczna w typie *quadratury* (kopia wg kompozycji z ilustracji nr 91 z 1. tomu traktatu perspektywicznego pt. *De perspectiva pictorum et architectorum...* ks. Andrei Pozza SJ (1642-1709; 1. wyd. Rzym, 1693), z dołączonymi wg inwencji malarza postaciami anielskimi w czterech przekątniowych obramieniach z trójkątnymi naczółkami, figury ujęte w swobodnych pozach, z szeroko rozpostartymi skrzydłami, z *arma Christi* w rękach: gwoździami, młotkiem, kolumną biczowania i misą z gąbką nasączoną octem. Najprawdopodobniej w trakcie remontu w 1908 r. (mal. Kopiński z Radomia) lub w okresie międzywojennym lub w latach 1965-1968 nieznany malarz wykonał jej przemalowanie, połączone z kreacją kompletnej malatury figuralno-ornamentalnej ścian i pendentywów kopuły, ze scenami cyklu legendy Krzyża Św.

Ikongrafia

Faza I – dekoracje miały być inspirowane m.in. malarstwem książkowym z okresu późnego romanizmu i wczesnego gotyku.

Faza II – tradycyjne przedstawienie herbu Ostoya, zgodne z opisami zawartymi we współczesnych herbarzach: Bartosza Paprockiego (1. wyd. Kraków 1584) i ks. Kacpra Niesieckiego SJ (1. wyd. Lwów 1728).

Faza III – lambrekin, symbolizujący zasłonę w jerozolimskiej Świątyni Salomona i przestrzeń transcendentną w ikonografii żydowskiej i chrześcijańskiej, w kulturze wizualnej kontrreformacji i baroku był elementem wyróżniającym Sanctissimum – używano go w trójwymiarowej lub malarskiej, iluzjonistycznej oprawie tabernakulum, ołtarzy Najśw. Sakramentu lub słynących łaskami wizerunków – najczęściej maryjnych lub chrystologicznych (np. krucyfiksów). Na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów tradycja ta rozwinęła się w 2. poł. XVII i była kontynuowana na szeroką skalę w XVIII w.

Faza IV – polichromia iluzjonistyczna w stylu późnego baroku, powstała z wykorzystaniem podstawowego wzoru dla wszystkich późniejszych odmian i modyfikacji *quadratury* – traktatu ks. Andrei Pozza (t. 1, ryc. nr 91). Jest jednym z najpóźniejszych przykładów jego recepcji w dawnej Koronie, zdecydowana większość podobnych iluzjonistycznych kopuł o centralnej lub przesuniętej osi zbiegu linii perspektywy powstała między latami 20. i 40. XVIII w. Realizacja iłżecka jest kopią kompozycji na rycinie traktatowej – jedynymi elementami dodanymi przez anonimowego autora są ww. postacie anielskie z narzędziami męki Pańskiej.

Analiza formalno-stylistyczna

Faza I – brak wystarczających danych, wg Jerzego K. Madejskiego polichromie wczesnogotyckie mają wykazywać pewne podobieństwo do malatur z tego okresu, zachowanych w kościele i klasztorze cystersów w Wąchocku.

Faza II – prezbiterium kościoła przebudowano w latach przed 1595-1603 w prostych formach późnorennesansowych, z kilkoma detalami kamieniarskimi z piaskowca o proveniencji z ośrodka wydobywczo-rzeźbiarskiego w pobliskim Kunowie nad Kamienną albo z Szydłowca: tablicą poświęcającą fundacji oraz dwoma zwornikami sieci sklepiennej. Polichromię wykonano

najprawdopodobniej wkrótce po ukończeniu robót budowlanych, pochodzenie jej twórcy jest niemożliwe do ustalenia – mógł być to np. jeden z malarzy miejskich, zaangażowanych przy pracach w miejscowym zamku-rezydencji biskupów krakowskich.

Faza III – niewielka odkrywka i brak cech pozwalających na identyfikację twórcy uniemożliwia analizę atrybucyjną tej partii malatury późnobarokowej.

Faza IV – ze względu na późniejsze przemalowania, zwłaszcza całkowite – dokonane w okresie międzywojennym – wyraz artystyczny malowidła nie jest czytelny. Identyczną kompozycję stworzył w latach 1775-1777 w pierwszym przęśle nawy głównej w kościele pielgrzymkowym w Szewnej pod Ostrowcem Świętokrzyskim nieznanymi bliżej malarz sandomierski – Walenty Michowski.

Źródła i literatura przedmiotu

J. Wiśniewski, *Dekanat iłżecki*, Radom 1909-1911, s. 64, 71; Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. III: *Województwo kieleckie*, red. J.Z. Łoziński i B. Wolff, z. 2: *Powiat iłżecki*, oprac. tychże, Warszawa 1957, s. 4-5; A. Bednarczyk, *Iłża wczoraj i dziś*, Warszawa 1996, s. 37-41; J. K. Madejski, *Iłża zapamiętana*, Sycyna 2004, s. 41-43.

Fotografie:

Iłża, kościół parafialny pw. Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny, prezbiterium, sklepienie, zwornik z kartuszem herbowym z godłem Ostoya, przed 1595-1603, polichromia późnorennesansowa, wyk. nieustalony warsztat lokalny (?), fot. MW, 2016

Iłża, kościół parafialny pw. Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny, korpus nawowy, 1. filar południowy, podniebie arkady międzynawowej, fragment polichromii z przedstawieniem późnobarokowego paludamentu, przełom XVII i XVIII w. (?), wyk. nieustalony warsztat lokalny (?), fot. MW, 2016

Iłża, kościół parafialny pw. Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny, kaplica południowa Krzyża Św. (Szyszkowskich), wewnątrz czaszy kopuły, przełom lat 70. i 80. XVIII w., polichromia późnobarokowa, wyk. Walenty Michowski z Sandomierza (atryb.), fot. MW, 2016

ŁĘCZESZYCE

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

ŁĘCZESZYCE, powiat grójecki województwa mazowieckiego (ob. powiat grójecki, województwo mazowieckie), dekanat grójecki, archidiakoniat czersko-warszawski, diecezja poznańska (ob. dekanat mogielnicki, archidiecezja warszawska), kościół parafialny paulinów pw. św. Jana Chrzciciela, prezbiterium i nawa, kaplica boczna Chrystusa Nazareńskiego (Krzyża Św.) oraz zakrystia, zespół późnobarokowo-rokokowych, iluzjonistycznych nastaw ołtarzowych i scena figuralnych

Datowanie (z fazami)

1765

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

władze miejscowego konwentu paulinów

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

bracia-konwersi paulińscy: Antoni (Marceli) Dobrzeniewski (Dobrzeńce, 1731-1784) i Antoni Bartoszewicz (1709-po 1764); konserwacja: brat-laik pauliński Bernard Niewiński (Niwiński)

Historia powstania

Wieś rycerska z pierwszą drewnianą świątynią fundacji Jana Głowacha z Leżenic, starosty łęczyckiego. Parafią erygowana w 1393 r. przez biskupa poznańskiego Dorogosta z Nowego Dworu (Nowodworskiego). Od 1441 r. we władaniu rycerskiego rodu Boglewskich. W latach 1632-1639 budowa nowego kościoła murowanego, fundacji Mikołaja Boglewskiego, sędziego ziemi czerskiej, i Otylii z Żabickich. Następnie osadzenie tutaj zakonu paulinów, fundacja potwierdzona w 1641 r., parafia objęta przez ojców w 1654 r. Placówka pełniła początkowo rolę filii i zaplecza konwentu stołecznego, przy kościele założono bractwo Aniołów stróżów. W 1700 r. całe założenie z kościołem i drewnianym klasztorem uległo zniszczeniu w pożarze, później z przyczyn ekonomicznych redukcja rangi konwentu do placówki misyjnej z małą obsadą. Po 1724 r. podjęcie budowy nowego, późnobarokowego kościoła jednonawowego, zwróconego prezbiterium na północny zachód i dwuskrzydłowego (jedno zrealizowane), piętrowego klasztoru z inicjatywy o. prowincjała Konstantego Moszyńskiego, zapewne wg projektu arch. Giovanniego Spazzio z Czech (zm. 1726), twórcy nadwornego Elżbiety Heleny z Lubomirskich Sieniawskiej, hetmanowej wielkiej koronnej. W 1765 r. wykonanie zespołu sześciu iluzjonistycznych nastaw architektonicznych z murowanymi, sarkofagowymi mensami, w całości wykreowanych malarsko przez artystów zakonnych, braci-konwersów: Marcelego (Antoniego) i Antoniego Dobrzeniewskich.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Po 1795 r. kasata pruska dóbr ziemskich, do 1804 r. ponowna redukcja stanu osobowego wspólnoty. Konwent skasowany ostatecznie przez carat w 1819 r., dwa lata później przejęty przez kler diecezjalny, jako filia sąsiedniej parafii w Belsku Dużym. Zakres prac remontowych w kościele w 3. tercji XVIII i XIX w. nieznaną – w 1868 r. brat-konwers pauliński Bernard Niewiński wykonał kompletne przemalowanie całego omawianego zespołu malatur. Powrót zakonników do konwentu w 1967 r., w kolejnych latach kompleksowy remont świątyni (wtedy bezprawne usunięcie oryginalnych murowanych mens z polichromiami w nastawach bocznych, dolne ich partie osłonięte dębową boazerią) i poważne ingerencje malarskie w przedstawieniach figuralnych i partiach ornamentalnych (1970-1971, mal. art. kons. Leszek Krzemiński). Ostatnia konserwacja nastaw: głównej i bocznych w kościele i kaplicy (bez cyklu scen w tej ostatniej). Malatury w zakrystii zniszczone lub wtórnie zatynkowane (zamalowane).

Kompozycja / układ

Zespół ołtarzy architektonicznych o cechach późnobarokowych z elementami ornamentów rokokowych, z bogatym programem figuralnym, główna i kapliczna w płytkich, zamkniętych koszowo wnękach na ścianie zachodniej, pozostałe boczne w głębokich wnękach zamkniętych analogicznie, o prostych glicfach. Tła zielonkawe, tonacja wszystkich struktur seledynowo-różowa z detalami ugrowymi, postaci malowane *en grisaille*.

Główna, poprzedzona sarkofagową, wtórnie marmoryzowaną, mensą ze snycerskim tabernakulum, w formie edikuli o wklęsłej linii, wspartej na dwustrefowym cokole z płycinami o wykrojonych ćwierćkolistych narożach, ujętej pilastrami jońskimi i ślimacznicowymi spływami, z profilowanym belkowaniem oraz nadstawką o wykrojonych spływach, z glorią promienistą z okiem Opatrzności Bożej; na osiach podpór kowadłowe cokoliki z płycinkami, na nich wazy płomieniste, nad spływami ceownicowe odcinki gzymsów. W polu głównym płytka wnęka zamknięta łukiem nadwieszonym (w niej mniejsza rokokowa rama z XVII-wiecznym obrazem Matki Boskiej Częstochowskiej, w srebrnej sukience, wenerowany przez wiernych), ujęta bogatym obramieniem *rocailles*, w pachach łuku wykrojowe płycinki z uskrzydłonymi główkami anielskimi, na osi belkowania owalny medalion z odciętą głową św. Jana Chrzciciela w otoku *rocaille*, w polu nadstawki owalny medalion, ujmowany po bokach przez aniołki, w kluczu z uskrzydłoną główką anielską, w z przedstawieniem siedzącej postaci tegoż patrona. Po bokach nastawy stojące postaci świętych, zwróconych w $\frac{3}{4}$ ku polu głównemu, od lewej św. Jana ewangelisty z orłem (zodium) i kielichem, od prawej – św. Łukasza ewangelisty z wołem (zodium) oraz paletą i pędzlem; na odcinkach gzymsu po bokach siedzące aniołki w poruszonych pozach, z atrybutami świętego patrona w rękach, odpowiednio: muszla i labarum z napisem majuskułą barokową: „AGNUS DEI” oraz palma i miecz. Grzbiety spływów pokryte ornamentem, od góry – liścienie akantu i kampanule, od dołu palmetry, na bocznych ściankach belkowania, we fryzie pasy cekinów z *espagnolette*; w ceownicach – na grzbiecie wywinięte palmetry, we wnętrzach rzędy pukli. W bocznych spływach nadstawki palmetki z kampanulami, po bokach zwieńczenia – wazy płomieniste. Struktura ujęta szeroko rozpiętym karminowym paludamentem.

Ołtarze boczne w nawie o identycznej kompozycji struktur architektonicznych – edikul ujętych ustawionymi pod kątem, zewnętrznie zdwojonymi spływami ślimacznicowymi, dźwigającymi zredukowane belkowanie, z kowadłowymi, ogzysowanymi nadstawkami z łukiem kotarowym, na osiach podpór spiralnie wywinięte ceownice. W polach głównych prostokątne, zamknięte łukiem nadwieszonym ramy rokokowe z ornamentem *rocaille*, z przedstawieniami ich świętych patronów; w polach nadstawek wykrojowe obramienia z obrazami górnymi. Po bokach struktur, przesłonięte przez dolne ślimacznice, postaci świętych zwrócone w $\frac{3}{4}$ ku centrum. Ornamentyka rokokowa: na grzbiecie spływów w dwóch rzędach palmetry, na górnych – palmetki z kampanulami, na grzbiecie ceownic szerokie palmetry, we wnętrzach zawinięte liścienie, na osiach zwieńczeń muszle, ujęte girlandami owocowo-kwiatowymi (w 1. przęśle oprawa bogatsza o dwudzielną girlandę kwiatowo-roślinną pod obrazami głównymi i plecionki z *rocaille* i kwieciami w pachach pola głównego). W glifach, w ściankach bocznych i zamknięciu, płyciny o karminowych tłach, z jasnymi listwami i plecionkami *rocailles*. Układ przedstawień malarskich i rzeźbiarskich w poszczególnych nastawach: 1. przęśle, ściana południowa: w centrum *Śmierć św. Pawła i Pustelnika*, w górnym św. *Augustyn* (ujęcie półpostaciowe), postaci boczne – św. Onufry (?) i NN św. paulin z lilią; ściana północna, odpowiednio: św. *Tekla*, św. *Anioł Stróż* (ujęcie j.w.) oraz św. *Juda Tadeusz* z maczugą i św. *Piotr* (?) z krzyżem, apostołowie; 2. przęśle, odpowiednio: św. *Jan Nepomucen*, św. *Józef* (ujęcie j.w.) oraz św. *Kazimierz królewicz* i św. *Stanisław Kostka* z Dzieciątkiem Jezus na rękach; św. *Barbara*, św. *Mikołaj* (ujęcie j.w.) oraz św. NN z koroną na głowie i św. *Apolonia* z obcęgami i zębem.

Według zdjęć archiwalnych sprzed 1970 r. oryginalne mensy ołtarzy miały bogatą dekorację ornamentalną: na wybrzuszeniu ścianki frontowej sarkofagu płyciny okolone listwą z *rocailles*, w centrum, na tle marmoryzacji, kolisty medalion rokokowy z inicjałem wiązany świętego patrona / patronki (w głównym – chrystogram), wyżej, w przewężeniu, pas ciemnych kanelurek. Tonacja kolorystyczna odpowiadała pozostałym partiom malatur.

Kaplica boczna Jezusa Nazareńskiego (Krzyża Św.), prostokątna w planie, dwuprzęsłowa. Na ścianie szczytowej ołtarz iluzjonistyczny o strukturze i dekoracji ornamentalnej identycznej z zespołem czterech nastaw bocznych w nawie (bez zdobień w szczycie nadstawki, gdzie w kluczu łuku kotarowego stykające się wolutki), w tonacji bladioróżowej, w polu głównym płytka prostokątna nisza w kolorze czerwonym, w której XVII-wieczny krucyfiks ujęty snycerską, złożoną ramą rokokową, w nadstawce – malowany krzyż z tytułusem, w żółtawej glorii promienistej. Po stronie południowej, w górnej strefie ścian, pod lunetami, zamknięte półkolistości, ujęte szerokimi profilowymi ramami z *rocailles* na osi, od dołu i góry, sceny figuralne, w 1. przęśle – *Modlitwa Jezusa w Ogrodzie oliwnym*, w 2. – *Piotr z Cyreny*

pomagający nieść krzyż Jezusowi, na ścianie wschodniej, w szerszym obramieniu – Złożenie Jezusa do grobu. Wszystkie sceny na neutralnym tle, z postaciami na płytkim planie (silnie przemalowane). W belkowaniu pseudopilastrów między przęsłami dwie identyczne tabliczki prostokątne en camaïeu, z inskrypcjami w czterech rzędach, na południowej: „FRATER MARCELI / KORZENIEVSKI. / A. D. MDCCLVI. / pinxit.”, na północnej (częściowo zatarta i wtórnie pobielona): „BERNARDUS NIVINSKI. / A. D. MDCCCLXVIII. / pinxit.”.

Ikonografia

Program ideowo-treściowy zespołu iluzjonistycznych ołtarzy ściśle związany z programem liturgicznym świątyni i bractw oraz kultów zaprowadzonych w parafii i konwencie przez wspólnotę paulińską. W ołtarzu głównym powiązано lokalny kult kopii obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej z osobą pierwotnego, średniowiecznego patrona – św. Jana Chrzciciela, z uzupełnieniem ikonografii o świętych: Jana Ewangelistę (imiennika i proroka, autora profetycznej *Apokalipsy*) oraz Łukasza (wg legendy paulińskiej autora omawianego wizerunku maryjnego). W zespole nastaw bocznych w polach głównych wyeksponowano świętych związanych bądź z historią i charyzmatem zakonu pustelniczego (św. Paweł I Pustelnik – legendarny założyciel, św. Augustyn – regułodawca) bądź z kultami i formami pobożności kontrreformacyjnej administrowanymi przez tę wspólnotę (bractwo Aniołów Stróżów i św. Tekli oraz udział w promocji kultu św. Jana Nepomucena). Wyraz ideowy bocznej kaplicy Jezusa Nazareńskiego / Krzyża Św. określają trzy sceny z cyklu Pasji, odwołujące się do fizycznego cierpienia Chrystusa i Marii, powiązane z ideą świętości krzyża jako eschatologicznego Drzewa Życia, przyczyny i jednego ze źródeł grzechu pierwotnego, dziejów Przymierza Boga z ludźmi i zbawienia w wierze.

Analiza formalno-stylistyczna

Zespół malowideł ściennych w Łęczeszycach należy do najlepszych pod względem artystycznym realizacji cykli architektoniczno-figuralnych doby późnego baroku i rokoka na historycznym Mazowszu. Osoba i działalność artystyczna br. Marcelego (Antoniego) Dobrzeniewskiego (Dobrzeńckiego) doczekały się wyczerpujących monograficznych artykułów i haseł osobowych w *Słowniku artystów polskich i obcych w Polsce działających...* pióra Andrzeja Stogi i Katarzyny Ludery-Szyndlarewicz oraz – pośrednio – Karola Guttmejera. W realizacji łęczeszyckiej z 1765 r., poprzedzonej pracami w macierzystym konwencie jasnogórskim, a przerwanej po zaledwie jednym sezonie najprawdopodobniej wskutek decyzji władz zakonu o wyjeździe artysty na dalszą naukę rzemiosła malarskiego do Lwowa, do sławnej pracowni Stanisława Stroińskiego, widać wyraźnie wszystkie charakterystyczne cechy ówczesnej manieri stylowej i organizacji pracy malarzy-freskantów w tej części Korony. Zdobyte wykształcenie w stołecznej, prywatnej szkole malarskiej Szymona Czechowicza i Łukasza Smuglewicza (ten drugi, jako uczeń Saksończyka Johanna Samuela Mocka, zm. 1737, twórcy pierwszej prywatnej uczelni w Warszawie, był jednym z czołowych freskantów stolicy i Mazowsza, pracującym regularnie także m.in. w ordynacji zamojskiej i na Rusi Koronnej) zaowocowało u br. Dobrzeniewskiego bardzo dobrym rozeznanieniem w ówczesnej grafice augsburskiej, włoskiej i francuskiej (w tym w kręgu rycin wzornikowych małej architektury oraz przedstawień i grup figuralnych, wykorzystanych tutaj i w innych miejscach, np. na Jasnej Górze i we Włodawie) w połączeniu z biegłością warsztatową (techniki *en grisaille* i *en camaïeu*. Wybór drogi życiowej i zawodowej w zakonie był zapewne podyktowany nasyceniem rynku stołecznego i niemożnością zdobywania zleceń w sytuacji silnej konkurencji. Typy kompozycyjne figur, w tym modele fizjonomii czytelnie nawiązują do rozpoznanego dorobku Smuglewicza i Czechowicza. Twórczość br. Dobrzeniewskiego plasuje się przy tym wyżej niż współczesnego mu innego malarza zakonnego – brata-laika bernardyńskiego Walentego Żebrowskiego (zm. 1765), autora polichromii rokokowych w klasztorach: św. Anny w Warszawie (1750-1753) oraz w Ostrołęce (1762-1765). Z kolei wiadomości biograficzne na temat drugiego paulina w Łęczeszycach – br. Antoniego Bartoszewicza (1709-po 1764), autora głównie rysunków i iluminatora książkowego – wykluczają raczej jego aktywny udział w projektowaniu poszczególnych elementów zespołu.

Źródła i literatura przedmiotu

Warszawa, Narodowy Instytut Dziedzictwa, Dział Ewidencji i Rejestru Zabytków Ruchomych, karty nr RAX 000000951, 000000956, 010000956, 020000956, 030000956, 040000956, 180000956, 190000956, 200000956, 210000956, 220000956, 1972, oprac. M. Piekarski.

Warszawa, Instytut Sztuki PAN, Zbiory fotografii i rysunków pomiarowych, sygn. 0000036799, fot. NN; 0000009160-0000091863, fot. NN, wszystkie przed 1971.

Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. X: Województwo warszawskie, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 5: *Powiat grójecki*, oprac. I. Galicka i H. Sygietyńska oraz D. Kaczmarzyk, Warszawa 1971, s. 40-41, il. 72, 73; A. Stoga, *Marceli Dobrzeniewski – zagadkowy malarz z Włodawy i Łęczeszyc*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXXIV: 1972, nr 3-4, s. 341-345; A. Ryszkiewicz, Bartoszewicz Antoni, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających: malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. I, red. J. Maurin-Białostocka, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971, s. 99-100; J. Zbudniewek, *Dobrzeniewski (Dobrzeniecki) Antoni*, w: tamże, t. II, red. J. Maurin-Białostocka, J. Derwojed, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 68-70; K. Guttmejer, *Łęczeszycy – kościół i klasztor paulinów. Próba określenia osiemnastowiecznej architektury*, „Mazowsze”, 1998, nr 2 (11-12), s. 31-33, 39, 44, aneks, il. nlb.; K. Ludera-Szyndlarewicz, *Kilka uwag na temat stylu braci Dobrzeniewskich i ich fresków w prezbiterium kościoła Paulinów we Włodawie*, „Radzyński Rocznik Humanistyczny”, 14: 2016, s. 37-58.

Fotografie:

Łęczeszycy, kościół parafialny paulinów pw. św. Jana Chrzciciela, prezbiterium, iluzjonistyczny ołtarz główny, 1765, wyk. bracia-konwersi paulińscy: Marceli (Antoni) Dobrzeniewski (Dobrzeniecki) i Antoni Bartoszewicz, fot. MW, 2016

Łęczeszycy, kościół parafialny paulinów pw. św. Jana Chrzciciela, nawa, iluzjonistyczny ołtarz boczny św. Pawła I Pustelnika, 1765, wyk. bracia-konwersi paulińscy: Marceli (Antoni) Dobrzeniewski (Dobrzeniecki) i Antoni Bartoszewicz, fot. MW, 2016

Łęczeszycy, kościół parafialny paulinów pw. św. Jana Chrzciciela, kaplica Jezusa Nazareńskiego / Krzyża Św., scena *Modlitwa Jezusa w Ogrodzie oliwnym*, 1765, wyk. bracia-konwersi paulińscy: Marceli (Antoni) Dobrzeniewski (Dobrzeniecki) i Antoni Bartoszewicz, fot. MW, 2016

Łęczeszycy, kościół parafialny paulinów pw. św. Jana Chrzciciela, kaplica Jezusa Nazareńskiego / Krzyża Św., domniemana sygnatura malarza-freskanta, 1765, wyk. bracia-konwersi paulińscy: Marceli (Antoni) Dobrzeniewski (Dobrzeniecki) i Antoni Bartoszewicz, fot. MW, 2016

MAŁA WIEŚ

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

MAŁA WIEŚ, ziemia czerska województwa mazowieckiego (ob. powiat grójecki, województwo mazowieckie), pałac Walickich, *corps de logis*, parter i *piano nobile*, pokoje paradne, westybul i schody paradne, polichromia iluzjonistyczna wewnątrz

Datowanie (z fazami)

1799-1808

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Bazyli Walicki h. Łada i Rozalia z Nieborskich h. Lubicz, wojewodostwo rawskie, kolatorzy świątyni

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Włosi Antonio Tombar i Domenico Masolatti z Warszawy (atryb.), uzupełnienia – Robert Stankiewicz z Warszawy

Historia powstania

Wieś rycerska – siedziba rezydencji Walickich herbu Łada z drewnianym dworem barokowym zapewne z końca XVII w. Nowy pałac wczesnoklasycystyczny z *corps de logis* i czterema odseparowanymi, kwadratowymi w planie oficynami-pawilonami, zbudowany w latach 1783-1786 z fundacji dziedzica sąsiedniego majątku Mała Wieś – Bazylego Walickiego herbu Łada (lata życia: ok. 1726-1802), wojewody rawskiego i zaufanego dworzanina i stronnika króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, kawalera Orderów: Św. Stanisława i Orła Białego, oraz Rozalię z Nieborskich herbu Lubicz, najprawdopodobniej wg projektu arch. Stanisława Zawadzkiego z Warszawy (bud. Hilary Szpilowski, 1753-1827). Zwrócony fasadą na południe, dwutraktowy, z sienią, boczną klatką paradną i Salą asamblową (zw. Warszawską) na osi w trakcie ogrodowym. W latach 90. XVIII w., z inicjatywy ich córki – Klementyny Koziatulskiej – wykonana kompleksowa iluzjonistyczna, wczesnoklasycystyczna polichromia wewnątrz paradnych parteru i *piano nobile* z iluzjonistycznymi podziałami architektonicznymi i bogatą dekoracją figuralną i ornamentálną (w tym groteskową), wykonana zapewne przez sprowadzonych z Warszawy włoskich współpracowników Vincenza Brenny: Antonia Tombariego i Domenica Masolattiego, uzupełniona 1808 wg projektów Saksończyka Friedricha Alberta Lessela (1767-1822) przez malarza stołecznego Roberta Stankiewicza.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Rezydencja i majątek ziemski dziedziczone kolejno przez Rzewuskich, Zamoyskich, Lubomirskich i Morawskich, zakres ówczesnych prac remontowych nieznany. Po 1945 r. przejęte na rzecz skarbu państwa, przeznaczony na Dom Wypoczynkowy Urzędu Rady Ministrów PRL, przeszedł kompleksowe remonty modernizacyjne w latach 1949-1950, konserwacja polichromii ok. 1960 r., wyk. PPKZ. W 2010 r. wykupione od ostatnich prawowitych właścicieli przez Wiesława i Leszka Barańskich, z przeznaczeniem na luksusowe centrum hotelowo-konferencyjne. Ostatnia kompleksowa konserwacja wewnątrz i wszystkich malowideł w latach 2013-2016, jako element gruntowego remontu, wyk. firma , kier. art. kons. Andrzej Karolczak z Warszawy.

Kompozycja / układ

Parter-*piano nobile*:

trakt frontowy, Westybul i paradna klatka schodowa, dekoracja w tonacji *en camaïeu*, ściany z rustyką zwieńczoną profilowanym gzymsem, arkady przejść i nisz oraz owalne świetliki korytarza służebnego ujęte profilowanym obramieniem, w podniebiu arkady klatki schodowej kasetony z kolistymi guzami; strop z iluzjonistycznymi plafonami ujętymi bogatymi ramami profilowymi z półwałkiem lauru i pasem kanelurek, na płaskich konsolach na osi kolumn, między którymi pasy z płytynami; na poziomie piętra ściany dzielone pionowo profilowanymi płytynami dwóch szerokości – w szerszych kontrpłyciny z guzkami w górnych narożach, z dwudzielnymi girlandami laurowymi, z centralnym podwieszeniem z kokardą i wieńcem, z antykizującym zwisem panopliowym (na ścianie wschodniej – z dodaną szerszą, przesłaniającą granice pola, prostokątną tablicą *all'antica* z odcinkami łezek, w polu inskrypcja łacińska kapitałą antyczną: „DISCITE VICTURI PATRUM POST FATA NEPOTES / VELLE DEO PATRIAE VIVERE VELLE

MORI”, zwieńczona owalnym kartuszem z herbem Łada, z dwoma orderami: św. Stanisława i Orła Białego, ujęty girlandami laurowymi i *fasces*, pod tablicą burkanion z podwieszoną w dwóch punktach, przewieszona na rogach draperia, z dzwoneczkiem na osi), w węższych zwisy tekstylne na kokardami i trzema kolistymi kiściami owocowymi; okna i świetliki korytarza ujęte opaskami, u dołu z kontrpłycinami, u góry płyciny z girlandą laurową; ponad drzwiami kontrpłyciny z podobną dekoracją; strop na szerokiej fasecie, tej wąskiej płyciny, w środku, asymetrycznie położone, prostokątne obramienie z półwałkiem lauru, w centrum w wieńcu lauru okolona profilowaną opaską rozeta liściasta.

Parter:

trakt ogrodowy, Pokój wedutowy, na planie kwadratu, z oknami od strony północnej, ściany dzielone boniowaniem, wokół drzwi profilowane opaski, zwieńczone girlandami lauru, w ścianach prostokątne otwory z żelaznymi balustradami (po jednym w ścianach wschodniej i zachodniej, dwa mniejsze w południowej, podobnie między oknami – przedzielone kolistym medalionem z profilowym wizerunkiem władców Rzymu, odpowiednio: Tytusa i Juliusza Cezara, z inskrypcją zapisaną kapitałą wzdłuż górnej krawędzi), w których wodne weduty sentymentalne w typie włoskiej, z kulisowo rozłożonymi wysokimi brzegami zatok / jezior i wyspami, grupami drzew i ruinami, mostami lub latarniami morskimi; strop na wąskiej fasecie, z iluzjonistycznymi pasami kanelurek i ornamentów, w centrum, w otoku lauru, opaska z rozetą liściastą.

Piętro:

Trakt frontowy, Pokój filozofów, na planie prostokąta, dekoracja antykizująca w tonacji *en camaïeu*, na ścianach niski pas cokołu z płycinami, wyżej nieregularny układ prostokątnych, oprofilowanych płycin z jaśniejszymi kontrpłycinami z wyciętymi narożami, w górnych guzki z podwieszoną girlandą laurową, w części pół (w tym nad drzwiami) na osi kolisty medaliony z ciemnym tłem, z imitującymi białomarmurową lub kamienną rzeźbę popiersiami profilowymi starożytnych filozofów i pisarzy, z inskrypcjami z ich imionami, kapitałą: Arystotelesa, Arystydesa, Cyserona, Hipokratesa, Homera, Horacego, Platona i Sokratesa; gzyms koronujący uskokowy, z dwoma pasami ornamentalnymi; strop na szerokiej fasecie, dekorowanej uskokowymi płycinami, w których na ciemnym tle fryz z pasem palmetowo-akantowym.

Trakt frontowy: Gabinet pompejański, prostokątny w planie, z dwoma oknami od strony południowej, w ściętym narożniku północno-wschodnim hemisferyczna nisza na piec, po prawej kominek; polichromia wielobarwna z bogatą dekoracją groteskową w typie rzymskim antyčno-renesansowym, na białawych tłach w ciemnych ramach; ściany z pasem cokołu zwieńczone pasem ornamentalnym, na osiach podziałów płyciny z plecionkami roślinnymi, wyżej w sześciu polach symetryczne kompozycje dwóch typów groteski *all'antica* – na osi ścian północnej i południowej z centralną hermą-kaneforą, bocznymi ramkami *en grisaille* z przedstawieniami z „Metamorfoz” Owidiusza, odpowiednio: po lewej Leda z łabędziem, po prawej Danae i złoty deszcz, odpowiednio – Psyche z amorkami, Wenus; powyżej zawieszona na szarfach, aplikowane, ujęte drewnianą złożoną ramką owalne wyobrażenia na błękitnym tle, *en grisaille* postaci bóstw, w pozostałych czterech – na ścianach wschodniej, północnej (dwie) i zachodniej, w dolnej części uszakowate obramienie ze scenami *en grisaille* na niebieskim tle, ze scenami: Neptun i Coronis, Pan i Syrinx oraz Apollo i Dafne (na ścianie zachodniej prostokątne lustro), wyżej na osi owalne medaliony *en camaïeu*, odpowiednio: Neptun, Zeus, Wenus i Wulkan oraz Diana z Efezu jako alegorii ziemi, po ich bokach mniejsze, kolisty medaliony z niebieskimi tłami i postaciami *en grisaille*, odpowiednio: Architektura i Geometria, Muzyka i Astronomia, Malarstwo i Rzeźba, w górnej strefie małe medaliony-mandorle z zielonymi tłami i postaciami bóstw-alegorii pór roku: Apolla, Flory, Bachusa i Sylena przy ogniu (?). Drzwi z sześcioma obwiedzionymi czarno polami, wypełnionymi groteskami, w supraportach ujęte rogami obfitości aplikowane medaliony owalne z błękitnym tłem i postaciami bogiń w tonacji *en grisaille*. Strop na szerokiej fasecie, ujętej profilami ornamentalnymi, w pasie fryz groteskowy z różnorodnymi maskaronami flankowanymi przez chimery, oraz z aniołkami, w centrum, na białawym tle kolisty plafon w otoku lauru, na niebieskim tle ulatujący aniołek z koszykiem kwiecia, wokół w trzech okręgach pasy kwiecia, lauru i falującej szarfy, do której podwieszona na guzkach promieniście osiem taśm z kokardami i wieńcami kwiecia, między nimi także girlandy.

Sala asamblowa (zw. Warszawską), na planie wydłużonego prostokąta, z trzema oknami od północy i czterema drzwiami (po dwa, symetrycznie, w ścianach bocznych), z iluzjonistycznymi podziałami architektonicznymi i wedutami: w ścianach partia niskiego cokołu, artykulacja pilastrami (w ścianie północnej) i kolumnami z belkowaniem w porządku jońskim o pseudoporfirowych trzonach, na tle dwustrefowych, prostokątnych płycin w opaskach (tła zielone, w górnych białawe plecionki pędów roślinnych), wokół okien i drzwi opaski profilowe (w tych pierwszych zwieńczenia w postaci odcinków gzymsu, z pasem kimionu kolistego i ząbków; drugich z pasem ornamentu, powyżej wsparte na skrajnych konsolkach trójkątne naczółki z pasem ząbków, we fryzie wieńce i symetryczne gałązki lauru); na ścianie południowej między dwoma rzędami kolumn z balustradą żelazną weduta Warszawy od strony Gołędzinowa (Pragi) ku zachodowi, w ścianie zachodniej między portalami i takimiż kolumnami rozległy widok na Zatokę Neapolitańską z dymiącym Wezuwiuszem; strop na szerokiej fasacie, w której płyciny z ciemnym tłem i plecionką roślinną, na osiach jaśniejsze występy z płycinami z imitacją rzeźbiarskich reliefów ze scenami z życia bogów antycznych, plafon w formie owalnego okulusa z profilowanym otokiem i imitacją ozdobnej, kutej balustrady, w centrum z trzema ulatującymi puttami-zefirkami, trzymającymi wici kwiatów; w narożach ciemniejsze wykrojowe pola z symetrycznymi plecionkami roślinnymi.

Pokój Amora, na planie wydłużonego prostokąta, z dwoma oknami od północy, polichromia iluzjonistyczna, ornamentalna uzupełniająca dekoracyjną stolarkę portali z supraportami, obudowy kominka i okien; w ścianach pola z bordiurą z pasem winorośli, gzyms profilowany (gipsowy) z pasami ornamentalnymi (najniższy z fryzem orłów i wieńców lauru z wstążkami); strop na szerokiej fasacie, ujętej profilami ornamentalnymi, z głównym pasem palmet akantu, w narożach trójkątne pola z motywem parasolowym.

Pokój Dam, o analogicznym planie i układzie dekoracji, pola jasne z ciemniejszymi bordiurami, we fryzie szeroki pas z palmetkami muszlowymi, w fasacie stropu rombowe kasetony z czworobocznymi rozetkami, w centrum kolistą rozetą ornamentalną z szerokim pasem sześciobocznych pól z palmetkami.

Ikonografia

Unikalny zespół ciągu wnętrz paradnych w podwarszawskiej rezydencji magnackiej z późnej fazy epoki stanisławowskiej na Mazowszu, pod względem ikonografii mający budować nowoczesny, inspirowany antykiem i kulturą humanistyczną obraz propagandowy rodu Walickich herbu Łada, jako wojewodostwa rawskiego i stronników dworu królewskiego i stronnictwa patriotycznego w okresie Sejmu Wielkiego. Kostium antykizujący nadano konsekwentnie wszystkim wnętrzom na parterze i *piano nobile*, uzupełniając rustykę (a w Sali asamblowej artykulację kolumnową) o szereg elementów typowego programu inspirowanego starożytnością: zespół medalionów z popiersiami wybitnych uczonych i władców greckich i rzymskich i panopliony. Wyjątkowo dekoracyjną oprawę zyskał salonik – Pokój pompejański, usytuowany na piętrze w trakcie frontowym, którego bogata malatura groteskowa miała zapewne nawiązywać do najwyższej próby podobnych wnętrz w rezydencjach królewskich (Zamek, Biały Domek i Pałac na Wyspie w Łazienkach warszawskich) oraz w głównych siedzibach wielkich rodów magnackich Rzeczypospolitej: Mokronoskich w Jordanowicach pod Grodziskiem Mazowieckim, Radziwiłłów w Nieborowie czy Giedroyciów w Rybieniu Starym.

Analiza formalno-stylistyczna

Zespół dekoracji malarskich wnętrza pałacu Walickich w Małej Wsi dzięki źródłom archiwalnym doczekała się kilku opracowań naukowych. Jest to jedna z najwybitniejszych realizacji wczesnoklasycystycznych świeckiego malarstwa monumentalnego na historycznym Mazowszu, porównywalna pod względem jakości i ilości z realizacjami z kręgu królewskiego w Białym Domku i Pałacyku Myślewickim w Łazienkach Królewskich w Warszawie oraz w Nieborowie i Arkadii, Jordanowicach pod Grodziskiem Mazowieckim, Rybieniu Starym. W końcu lat 90. XVIII w. w Małej Wsi pracowali najprawdopodobniej dwaj włoscy współpracownicy Vincenza Brenny (1747-1820), który opuścił w 1784 r. Warszawę na rzecz Petersburga: Antonio Tombari i Domenico Masolatti, w późniejszym okresie stale obecni w Warszawie w kręgu najlepszych dysponentów sztuki epoki stanisławowskiej. Z kolei znakomity wystrój groteskowy Gabinetu pompejańskiego (w typie malatur z

grot rzymskich (Domus Aurea cesarza Nerona) oraz Loggiety kard. Bibbieni (1517) oraz Stanze pałacu watykańskiego pędzla warsztatu Rafaela Santiago (), spopularyzowanych za sprawą wydawanych w Rzymie serii wzornikowych rycin Giovanniego Volpata i Giovanniego Ottavianiego) przed Aleksandrą Bernatowicz wiązano przejściowo z Janem Bogumiłem Plerschem (1732-1817). Za najbliższą analogię kompozycyjno-formalną spośród realizacji rzymskich badaczka ta wskazała dekoracje groteskowe w Sala dello Zodiaco w Palazzo Spada (pocz. XIX w.), podniosła ponadto problem wykorzystania plakiet biskwitowych produkcji angielskiej farfurnii Josiaha Wedgewooda. Nieznany natomiast pozostaje, potwierdzony źródłowo udział w modernizacji / uzupełnieniu tego wystroju w r. 1808 wg projektów stołecznego architekta drezdeńskiego pochodzenia Fryderyka Alberta Lessela (1767-1822), które wykonał utalentowany przedstawiciel młodszego pokolenia twórców warszawskich – Robert Stankiewicz, wsławiony w kolejnych latach analogicznymi malaturami groteskowymi i pejzażami sentymentalnymi typu włoskiego w rezydencjach: Walickich / Kozietulskich w Błędowie oraz Gorzeńskich w Dobrzycy pod Kaliszem. Szczególną uwagę zwraca wspaniała panorama Warszawy od strony wschodniej (z kierunku wsi Gołędzinów pod Pragą), w czytelny sposób nawiązująca do analogicznej pracy sztalugowej pędzla Wenecjanina Bernarda Bellotta zw. Il Canaletto dla Zamku Królewskiego w Warszawie (1770).

Źródła i literatura przedmiotu

Warszawa, Narodowy Instytut Dziedzictwa, Dział Ewidencji i Rejestru Zabytków Architektury, karta nr 3104, 29.06.1955, oprac. D. Kaczmarzyk; 2001, oprac. J. Maraśkiewicz.

Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. X: *Województwo warszawskie*, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 5: *Powiat grójecki*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska oraz D. Kaczmarzyk, Warszawa 1971, s. 43-35, fig. 45-48, 51-54, 105-114; A. Bernatowicz, *Dobrzyca – Błędów – Mała Wieś. Dekoracje „Jego Mości Pana Malarza” Roberta Stankiewicza*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 66: 2004, nr 1-2, s. 61-78; A. Bernatowicz, *Niepodobne do rzeczywistości : malowana groteska w rezydencjach Warszawy i Mazowsza 1777-1820*, Warszawa 2006, s. 151-167, 257-270, il. 70-72, 76-82, 144-156; Z. Rola-Stężycki, *Mała Wieś i jej dzieje*, Warszawa 2017, s. 34-38, il. nlb.; A. Bernatowicz, *Wezuwiusz i groteska na Mazowszu. Dekoracje malarskie w pałacu w Małej Wsi*, w: *Poza Warszawą*, red. A. Pieńkos, M. Wardzyński, t. 2: *Arcydziała plastyki XIX i XX wieku w świątyniach i rezydencjach na Mazowszu*, red. A. Pieńkos, Warszawa 2019, s. 51-53, il. nlb.

Fotografie:

Mała Wieś, pałac Walickich, *corps de logis*, parter, widok ogólny paradnej klatki schodowej, widok ogólny nawy w kierunku wejścia głównego, polichromia ścian i stropu, po 1790 i 1808, wyk. nieustalona pracownia z Warszawy – Antonio Tombari i Domenico Masolatti (atryb.), uzupełnienia – Robert Stankiewicz z Warszawy, fot. MW, 2016

Mała Wieś, pałac Walickich, *corps de logis*, parter, Pokój wedutowy, widok ogólny, polichromia ścian i stropu, po 1790 i 1808, wyk. nieustalona pracownia z Warszawy – Antonio Tombari i Domenico Masolatti (atryb.), uzupełnienia – Robert Stankiewicz z Warszawy, fot. MW, 2016

Mała Wieś, pałac Walickich, *corps de logis*, parter, Pokój Filozofów, widok ogólny, polichromia ścian i stropu, po 1790 i 1808, wyk. nieustalona pracownia z Warszawy – Antonio Tombari i Domenico Masolatti (atryb.), uzupełnienia – Robert Stankiewicz z Warszawy, fot. MW, 2016

Mała Wieś, pałac Walickich, *corps de logis*, parter, Pokój Pompejański, widok ogólny, polichromia ścian i stropu, po 1790 i 1808, wyk. nieustalona pracownia z Warszawy – Antonio Tombari i Domenico Masolatti (atryb.), uzupełnienia – Robert Stankiewicz z Warszawy, fot. MW, 2016

Mała Wieś, pałac Walickich, *corps de logis*, parter, Sala asamblowa zw. Warszawską, widok ogólny w kierunku południowym, polichromia ścian i stropu, po 1790 i 1808, wyk. nieustalona pracownia z Warszawy – Antonio Tombari i Domenico Masolatti (atryb.), uzupełnienia – Robert Stankiewicz z Warszawy, fot. MW, 2016

MICHAŁOWICE

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

MICHAŁOWICE, powiat rawski województwa rawskiego (ob. powiat grójecki, województwo mazowieckie), dekanat rawsko-mazowiecki, archidiakoniat łowicki, archidiecezja gnieźnieńska (ob. dekanat mogielnicki, archidiecezja warszawska), kościół parafialny pw. Wszystkich Świętych, wnętrze, kompletna polichromia późnobarokowo-rokokowa z trzema iluzjonistycznymi nastawami ołtarzowymi: główną i parą bocznych

Datowanie (z fazami)

po 1753

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Stanisław Antoni Świdziński herbu Półkozic, wojewoda braćławski, dziedzic dóbr w Świdnie

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Łukasz Smuglewicz (1709-1780) z Warszawy (atryb.)

Historia powstania

Przed XVI w. wieś rycerska z drewnianym kościołem, data erygowania parafii dedykowanej Wszystkim Świętym – nieznana. Kolejne świątynie budowane przed 1521, 1622 i 1746 (stan tej ostatniej w tym roku wg wizytacji kanonicznej był zły). Budowa nowego, murowanego kościoła późnobarokowego z dwuwieżową fasadą i rozbudowaną partią prezbiterium zwróconego na północ, z rozległą kryptą publiczną i piętrowym aneksem zakrystyjnym, w latach 1751-1753 (do 1754) z fundacji Stanisława Antoniego Świdzińskiego h. Półkozic, wojewody braćławskiego (od 1754 rawskiego) i dziedzica okolicznych dóbr z centrum administracyjnym i rezydencją pałacową w pobliskim Świdnie, za probostwa ks. Andrzeja Chocimskiego. Z tego okresu jednolity wystrój malarski wnętrza: ścian i stropów, oraz komplet trzech iluzjonistycznych nastaw ołtarzowych: głównej i pary bocznych w nawie, od wschodu św. Walentego, od zachodu św. Antoniego Padewskiego. Pozostałe elementy wyposażenia snycerskie, z tego samego czasu. Świątynia konsekrowana w 1761 r.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Kościół remontowany w 2. poł. XVIII i XIX w. (m.in. 1800-1813, zakres prac nieznany), w 1880 r. restaurację malatur przeprowadził malarz Edward Gąsiecki. W 1914 r. poważne uszkodzenia dachów i okien oraz stropów, wnętrze odnowione w 1920 r. z inicjatywy ks. prob. Andrzeja Gryczyńskiego. Profesjonalna konserwacja fresków w całym wnętrzu przed 2010 r., przez firmę Monument Restauro Marcina Kozarzewskiego z Michałowic pod Warszawą (wyk. m.in. art. kons. Przemysław Gorek).

Kompozycja / układ

Wnętrze kościoła na planie prostokąta, z jednoprzęsłowym prezbiterium z absydą, oddzieloną ścianą tęczową nawą z płytkimi uskokami w połowie ścian bocznych oraz głębszej i szerszej w południowej, dla pomieszczenia chóru muzycznego; nakryte stropami na wąskiej, profilowanej listwie. Tonacja pastelowa, z ugrowymi, imitującymi złocenia, motywami dekoracyjnymi.

Artykulacja ścian jednolita w całym wnętrzu: pas różowego cokołu, wyżej jasno piaskowy, z narożami ścian ujętymi smukłymi pilastrami we wzbogaconym porządku jońskim (na ścianach bocznych nawy sparowane), z różowymi trzonami (lekko wybrzuszonymi u góry) z wąskimi zielonkawymi płycinami z dekoracjami *rocaille*, w połowie wysokości zacheuskiej w formie krzyży maltańskich z promykami między ramionami, które dźwigają pełne belkowanie z pasem ząbkowania w gzymsie (pas fryzu różowy, na osiach podpór – zielonkawy), powyżej pas attyki z iluzjonistycznymi impostami nad podporami, ujętymi wolutkami i plecionką regencyjno-rokokową. Okna zamknięte półkoleściami, z wąskimi profilowanymi opaskami, w glicach pasy z zielonkawymi płycinami. W polach ścian w dwóch strefach oprofilowane płyciny o zielonkawym tle, z jasnymi kontrpłycinami, w których pod górną krawędzią owalne, ugrowe medaliony z przedstawieniami kolegium apostołskiego, w ujęciu półpostaciowym na ciemnougrowym tle, w ¾ w lewo lub prawo, z cienkimi nimbami i odpowiednimi atrybutami, w dolnych zamknięciach podłużne, ujęte wolutkami kartusiki z imionami świętych, w górnej błękitne kokardka zawieszenia (w nawie medaliony szarawe, u góry przesłonięte częściowo

krzyżyki). W bocznych partiach prezbiterium, na odcinkach północnych ścian, nad wejściami do obejścia i zakrystii, dekoracyjne, ujęte wolutami kowadełkowe cokoły z czerwonymi w tle płycinami, zwieńczonymi owalnymi, ugrupowymi medalionami, ujętymi po bokach liśćmi palmy, złączonymi u góry wieńcami.

Pola stropów w obu częściach obwiedzione ciemnoróżową bordiurą, z oprofilowaną płyciną (w prezbiterium seledynowe tło, w narożach i połowie długości boków i półkola nad absydą egrety *rocaille*, w centrum grupa różowawych obłoków z leżącym na położonym krzyżu Barankiem Apokaliptycznym w żółtej glorii promienistej, wokół trzy pary uskrzydlnych główek anielskich; w nawie na jasnym tle węższa prostokątna bordiura z listwami w połowie długości boków, z centralnym owalnym polem-plafonem ze sceną *Apoteozy św. Stanisława* – na błękitnym tle różowo-żółtawą grupą obłoków, w której centrum, w żółtej glorii, klęczący święty w szatach pontyfikalnych, skierowany głową ku górze, z ukazaniem u jego stóp po lewej, zwróconym ku niemu rycerzem Piotrowinem w białym całunie śmiertelnym, po prawej w otoczeniu aniołków, dolny z szablą, środkowy ujmujący pastorał, górny nakładający laur, z palmą w ręce. Zdobienia z plecionej roślinno-rokokowych: w bordiurze, w połowie długości boków podłużne kompozycje, w narożach czerwone kartusze *rocaille* z herbami szlacheckimi: Półkozic, Szreniawa, Bończa i Korczak (obecnie nieczytelny); w narożach pół wokół drobne plecionki rokokowe. Nad chórem muzycznym zielonkawa płycina z dwiema kontrpłycinami. W podniebiu arkady łuku tęczowego analogiczne zielonkawe płyciny, w kluczu koliste pole z dekoracją *rocaille*.

Ołtarze: główny, wymalowany w zamknięciu absydy, o skomplikowanej strukturze architektoniczno-rzeźbiarskiej, z odstawioną daleko (umożliwione obejście) mensą ze snycerskim, wyzłoconym tabernakulum z tronem wystawienia), z imitacją marmoryzacji (tonacja czerwono-błękitna, z ugrupowanymi zdobieniami w typie rokoka, postaci malowane *en grisaille*, z wyjątkiem realistycznej tonacji grupy Trójcy Św.). Dolna strefa cokołu przesłoniętą wtórnie lamperią, kondygnacja artykułowana ustawionymi pod kątem wiązkami spływów ślimacznicowych, z bocznymi, cofniętymi ściankami ujętymi w skrajach kolumnami w porządku kompozytowym (na ich tle postaci św.św. Piotra oraz Pawła apostołów) pole główne ujęte takimiż pilastrami, z pełnym belkowaniem; w ściankach płyciny z wykrojowymi kontrpłycinami. W polu głównym, na wolutowej podstawie z girlandkami obramienie obrazu (zawieszony, sztalugowy, ze sceną *Wszystkich Świętych Pańskich*, w rokokowej, złoczonej ramie) w zwieńczeniu ujęta wolutami gloria z okulusem (doświetlenie łoża / składziku nad zakrystią), z grupą Trójcy Świętej, na osiach spływów esownicowe odcinki gzymsów z dynamicznie ujętymi postaciami anielskimi, nad kolumnami – ugrone wazy płomieniste.

Para bocznych o identycznych strukturach edikulowych i analogicznej dekoracji w tonacji czerwono-niebieskiej, z drewnianymi mensami sarkofagowymi, na dwustrefowym cokole o wklęsło-wypukłej linii, z płycinami, ujęty wysuniętymi znacznie pilastrami w porządku kompozytowym, zdwojonymi zewnątrz spływami ślimacznicowymi, dźwigającymi wyłamane belkowanie z poduszkowym fryzem. W polu głównym, na niskim wybrzuszonym cokoliku, w profilowym obramieniu zawieszono obrazy sztalugowe w rokokowych, wyzłoconych ramach – po stronie wschodniej: *Św. Walenty*, po zachodniej – *Wizja św. Antoniego Padewskiego z Marią i Dzieciątkiem Jezus*, na osi ozdobiony ślimacznicowo konsolowy występ. Zwieńczenie w postaci ujętej spływami ślimacznicowymi kowadłowej, zamkniętej koszowo nastawki z kontrpłyciną w polu, z grupą obłoków z parą główek anielskich i glorią promienistą, na szczytach spływów niskie wazony z zielonymi pędami roślinnymi.

Ikonografia

Program ideowo-treściowy został podporządkowany dwóm głównym wątkom – w prezbiterium jest rozwinięciem wezwania świątyni, z podkreśleniem w strukturze ołtarza głównego generalnej idei wstawiennictwa świętych w Niebie u Najwyższego, a cele z głównymi uczniami Jezusa – apostołami Piotrem i Pawłem. W nawie najważniejszym elementem programu pozostaje plafon, związany z kultem świętego patrona fundatora, uzupełnionym o zestaw herbów z wyvodu genealogicznego Stanisława Antoniego Świdzińskiego – jego portret zawieszono na parapecie balkonu chóru muzycznego. Cykl medalionów z przedstawieniami rozbudowuje typowy program zacheuszków kościelnych. W zwieńczeniach nastaw bocznych, w gloriach umieszczono symbole-atrybuty związane z

upamiętnionymi w nich patronami: serce – żarliwej wiary diakona-męczennika św. Walentego, oraz język – dowód kaznodziejskich talentów św. Antoniego jako doktora kościoła.

Analiza formalno-stylistyczna

Znakomitą późnobarokowo-rokokową malaturę michałowicką uznawano do niedawna za „dzieło włoskie”. Dopiero najnowszy artykuł Zbigniewa Michalczyka z 2018 r. dowiódł, iż jest to najprawdopodobniej jedno z niewielu zachowanych dzieł czołowego malarza warszawskiego z połowy XVIII w. – Łukasza Smuglewicza (1709-1780), ucznia działającego w Warszawie Saksończyka Johanna Samuela Mocka i wieloletniego współpracownika i artystyczno-edukacyjnego współnika Szymona Czechowicza (1689-1775), który wykonał do Michałowic najprawdopodobniej zespół trzech wysokiej klasy płócien ołtarzowych. Omawiany zespół stanowi wzorcowy przykład ówczesnych możliwości artystów ze stołecznego ośrodka, którzy twórczo powiązali francuskie i południowoniemieckie (augsburskie) wzory graficzne z wiodącymi wówczas elementami klasycyzującego saskiego stylu z kręgu Bauamtu i dworu króla Augusta III Sasa. Podobną klasę prezentują pozostałe rozpoznane dzieła Smuglewicza: wystrój wnętrza kaplicy św. Jana Nepomucena w Zwierzyńcu (1747) oraz kościoła zamkowego w Podhorcach na Rusi Koronnej (1762).

Źródła i literatura przedmiotu

Warszawa, Narodowy Instytut Dziedzictwa, Dział Ewidencji i Rejestru Zabytków Ruchomych, karta nr RAX 010000982, 0140000982, 27.09.1963, oprac. E. Onoszko.

M. Kozarzewski, *Sprawozdanie i dokumentacja fotograficzna z wykonania konserwacji polichromii barokowej z kościoła p.w. Wszystkich Świętych w Michałowicach do Samorządu Województwa Mazowieckiego*, Warszawa 2008.

Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. X: *Województwo warszawskie*, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 5: *Powiat grójecki*, oprac. I. Galicka i H. Sygietyńska oraz D. Kaczmarzyk, Warszawa 1971, s. 46-47, fig. 74; A. Ryszkiewicz, *Gąsecki Edward*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. II, red. J. Maurin-Białostocka, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 293; Z. Michalczyk, *Dekoracja malarska kościoła w Michałowicach – domniemane dzieło Łukasza Smuglewicza*, w: *Poza Warszawą*, red. A. Pieńkos, M. Wardzyński, t. 1: *Arcydzieła plastyki dawnej XII-XVIII wieku w świątyniach i rezydencjach Mazowsza*, red. M. Wardzyński, Warszawa 2018, s. 218-223; M. Wardzyński, *Malarsstwo monumentalne doby nowożytnej na historycznym Mazowszu. Nowe kierunki i perspektywy badań*, w: *Inwentaryzacja i katalog zabytków jako podstawa ochrony i polityki konserwatorskiej. Metody, osiągnięcia, zamierzenia*, pod red. Jakuba Lewickiego, Warszawa 2020, s. 131, il. 9.

Fotografie:

Michałowice, kościół parafialny pw. Wszystkich Świętych, widok ogólny wnętrza ku prezbiterium, po 1753, wyk. Łukasz Smuglewicz z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2016

Michałowice, kościół parafialny pw. Wszystkich Świętych, iluzjonistyczny ołtarz główny, po 1753, wyk. Łukasz Smuglewicz z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2016

Michałowice, kościół parafialny pw. Wszystkich Świętych, iluzjonistyczna nastawa ołtarza bocznego św. Walentego, po 1753, wyk. Łukasz Smuglewicz z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2016

ODECHÓW

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

ODECHÓW, powiat radomski województwa sandomierskiego (ob. powiat radomski, województwo mazowieckie), dekanat zwoleński, diecezja krakowska (ob. dekanat Radom-Wschód, diecezja radomska), kościół filialny parafii Skaryszew (ob. parafialny) pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, nawa zachodnia, ściana zachodnia, relokowana dawna belka z chóru muzycznego, polichromia późnorenesansowa

Datowanie (z fazami)

1601

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

NN fundator herbu Nałęcz, o inicjałach: A T (Tymiński)

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieustalony warsztat lokalny (?)

Historia powstania

Odechów jako wieś należał przed 1228 r. do uposażenia ziemskiego kapituły kolegiackiej w Sandomierzu, w 1537 r. zyskał prawo miejskie jako Nowy Targ (później Miasteczko Odechowskie), utracone w XVII w. Pierwotny kościół drewniany w randze parafialnego wzniesiony w latach 1404-1411 z inicjatywy ks. Mikołaja Trąby, podówczas podkanclerzego wielkiego koronnego; obecny, murowany z cegły, ufundował w 1459-1460 r. ówczesny prebendarz parafii ks. Jan Długosz, kanonik sandomierski i sławny historiograf czasów jagiellońskich. Belka z dawnego drewnianego chóru muzycznego pochodzi z dokonanego w 1601 r. remontu / modernizacji jej wnętrza i wystroju, z fundacji rodziny Tymińskich h. Nałęcz.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Kilkakrotnie remontowany, m.in. 1843 i 1872, kompleksowo rozbudowywany z inicjatywy ks. prob. Józefa Matulewicza w latach 1911-1913 wg projektu arch. Zygmunta Słomińskiego z Radomia (wtedy reorientacja świątyni na osi północ-południe, z budową w miejscu dwóch pierwszych przęseł dawnej nawy nowego korpusu z prezbiterium, o cechach modernistycznych). Ostatnia konserwacja ww. belki przed 2010 r., wtedy odczyszczenie i uzupełnienie ubytków w partii polichromii.

Kompozycja / układ

Belka prosta, z wciętymi, zaokrąglonymi narożnikami, z rytym napisem majuskułą / kapitałą nowożytną, litery i abrewiacje podkreślone czernią: „DOMINE NE INTRES IN JUDICUM CUM SERVO TUO (wolutkowy kartusz herbowy z godłem Nałęcz i syglami: A T) PROPTER INIQUITATES MEAS ET A LAQUEO MORTIS ERIPE ME ANNO 1601”. Ornamenty roślinne w kolorze czerwonym rozmieszczone wokół pierwszego i dwóch ostatnich elementów inskrypcji, w formie wici z sercowatymi listkami; tło tarczki zielonkawe.

Ikonografia

Według informacji podanej w 1911 r. przez ks. Jana Wiśniewskiego pod belką, na wykrojowo wyciętej desce nieistniejącego balkonu chóru muzycznego miały się znajdować jeszcze inne przedstawienia heraldyczne: Wieniawa, godło Królestwa Polskiego, Dębno, Prus I oraz Pobóg, Oksza, Gryf, Bogoria, Żnin, Pomian, Korczak, Pilawa, Jelita i Kościeszka, twarz z koroną na głownie (herb ziemi dobrzyńskiej), Aaron (kapituły krakowskiej) oraz ziemi sandomierskiej. Wszystkie one odnosiły zapewne do kolejnych proboszczów i kolatorów świątyni z sąsiednich majątków rycerskich / szlacheckich, ponadto prezentowały obiegowy program lojalistyczny, ukazujący rolę administracyjno-prawną państwa, diecezji i lokalnej kapituły.

Analiza formalno-stylistyczna

Obiegowy krój pisma i wolutkowy typ kartusza prezentują formy powszechnie spotykane w tym okresie w Małopolsce, co uniemożliwia identyfikację konkretnej pracowni ciesielskiej i malarskiej.

Źródła i literatura przedmiotu

Warszawa, Narodowy Instytut Dziedzictwa, Dział Ewidencji i Rejestru Zabytków Ruchomych, karta nr RAX 000001216, 20.07.1978, oprac. W. Puget.

J. Wiśniewski, *Dekanat radomski*, Radom 1911, s. 165; Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. III: *Województwo kieleckie*, red. J.Z. Łoziński i B. Wolff, z. 10: *Powiat radomski*, oprac. K. Szczepkowska oraz E. Krygier i J.Z. Łoziński, Warszawa 1961, s. 15; D. Kupisz, *Rody szlacheckie ziemi radomskiej*, Radom 2009, s. 218, il. 136.

Fotografie:

Odechów, kościół parafialny pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, nawa, ściana zachodnia (chórowa), belka-legar z dekoracją heraldyczną, inskrypcyjną i floralną, 1601, polichromia późnorenesansowa, wyk. nieustalony warsztat lokalny (?), fot. MW, 2016.

PIECZYSKA

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

PIECZYSKA, powiat czerski województwa mazowieckiego (ob. powiat grójecki, województwo mazowieckie), dekanat warecki, archidiakoniat warszawski, diecezja poznańska (ob. dekanat czerski, archidiecezja warszawska), kościół parafialny pw. Narodzenia Najśw. Marii Panny, prezbiterium, ściany boczne i sklepienie, polichromia późnorennesansowa

Datowanie (z fazami)

przed poł. XVII w.

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

NN

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieustalony warsztat lokalny (?)

Historia powstania

Wieś rycerska na Mazowszu czerskim, w połowie XV w. dzierzona przez rodzinę Fryczów – bracia: ks.ks. Mikołaj, Piotr oraz Adam (kolarz) wzniesli pierwszą świątynię drewnianą, erygując przy niej w 1452 r. parafię. Obecny kościół, murowany z cegły w stylu postgotyckim, ufundował w 1603 r. ówczesny dziedzic wsi – Adam Mniszewski h. Kościeszka (zm. 1610), kasztelan liwski i starosta czerski. Prostokątne prezbiterium nakryte sklepieniem sieciowym, z trzema zamkniętymi ostrołukowo oknami: dwa w ścianie ołtarzowej, jedno w południowej. Odkrytki polichromii dekoracyjnych podziałów architektonicznych ze scenami figuralnymi.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Kościół kilkakrotnie remontowany w XVII-XIX w. m.in. po splądrowaniu przez oddziały rosyjskie w 1831 i pożarze sprzed 1835 (zakres prac nieznany, fundowali m.in. ówcześni właściciele wsi – Potoccy) i w 1876 r., 1904-1908 rozbudowany znacząco z pozostawieniem oryginalnego prezbiterium z późnorokokowym wystrojem ołtarzowym z lat 70.-80. XVIII w. – wtedy z inicjatywy ówczesnego proboszcza ks. Feliksa Sobolewskiego i Teodora Pełczyńskiego, rejenta z Góry Kalwarii, którzy założyli Komitet Odbudowy Kościoła. Plany nowej świątyni w stylu neogotyckim, trójnawowej z jednowieżową fasadą, opracował arch. Wacław Zaremba z Warszawy. Polichromie nowożytnie z XVII w. odsłonięte w trakcie ostatniego remontu konserwatorskiego świątyni w 2007 r., wyk. art. kons. (współczesny napis: „R.P. 2007. / KONSERWACJA” umieszczony na ścianie południowej, w pierwszym przęśle, w górnej części ściany tarczowej).

Kompozycja / układ

Polichromie odsłonięte w górnej części ściany ołtarzowej i bocznych (dolne partie tynków i warstw pobiał skute w celu odsłonięcia wątku muru późnogotyckiego i dwóch par arkadkowych wnęk na *sacrarium* i *sedilia* z 1603 r.) i w obramieniach i glicach okien, na sklepieniu pokrywające żebra ceglane. Na ścianie północnej w dolnej strefie nieregularne odkrytki z widoczną dekoracją typu kołtrynowego z materia z błękitnym tłem i białym ornamentem roślinnym, z granatową górną lamówką; okna w ścianie ołtarzowej udekorowane w identyczny sposób: powyżej strzałki łuku rozpięte w trzech punktach baldachimi, których wywinięte brzegi, pokrywają lica ściany, na tychże na białym tle wielobarwne motywy orientalne owocu granatu; w glicach okna południowego na czerwonym pasie jasne motywy roślinne – pędy akantu. W trzech ścianach tarczowych górnej strefy ściany południowej zachowane fragmentarycznie sceny figuralne okolone ugrowymi pasami, od lewej: Pokłon Pasterzy, niezidentyfikowana (z dwiema postaciami odwróconymi plecami i fragmentem wierzchowca? prowadzonego w prawo przez sługę), chrzest Jezusa w Jordanie, wszystkie z elementami uproszczonego w rysunku pejzażu i roślinności orientalnej (palmy, krzewy). Żebra sklepienne i tarczki konsolk ujęte liśćmi, ozdobione motywami architektoniczno-ornamentalnymi: na cynobrowym tle ciemniejsze pola, naprzemiennie koliste i po dwa mniejsze trapezoidalne, w których odpowiednio zielone, czworolistne rozetki i półrozetki; w zwornikach koliste tarczki z wielolistnymi kwiatami w tonacji czerwonej; konsolki w tłach puste, z jasnym tłem.

Ikonografia

Dekoracje pasa kołtrynowego, obramień okien i dekoracje żeber sklepiennych prezentują formy obiegowe dla 1. poł. XVII w., wzorów dla kompozycji scen figuralnych dostarczyła grafika niderlandzka lub niemiecka 2. poł. XVI-1. ćw. XVII w. Fragmentaryczność odkrywek i stan zachowania polichromii utrudniają znacząco ich precyzyjną identyfikację.

Analiza formalno-stylistyczna

Dekoracje ścian, okien i sieci sklepiennej w Pieczyskach są na historycznym Mazowszu odosobnionym przykładem polichromii monumentalnej z 1. poł. XVII w., utrzymanej w stylistyce późnorenesansowo-manierystycznej. Jej przejściowy pod względem stylowym charakter ujawnia zastosowanie obok motywów floralnych (sprymitywizowana wić akantowa?) elementów typowych dla wcześniejszej fazy dojrzałego renesansu (iluzjonistyczna oprawa tekstylna okien oraz podziały listwowo-ornamentalne na żebrach sklepienia).

Źródła i literatura przedmiotu

M. Wardzyński, *Malarstwo monumentalne doby nowożytnej na historycznym Mazowszu. Nowe kierunki i perspektywy badań*, w: *Inwentaryzacja i katalog zabytków jako podstawa ochrony i polityki konserwatorskiej. Metody, osiągnięcia, zamierzenia*, pod red. Jakuba Lewickiego, Warszawa 2020, s. 135.

Fotografie:

Pieczyska, kościół parafialny pw. Narodzenia Najśw. Marii Panny, prezbiterium, widok ogólny wnętrza po 1603-1655, polichromia późnorenesansowo-manierystyczna, wyk. nieustalony warsztat lokalny (?), fot. MW, 2016

Pieczyska, kościół parafialny pw. Narodzenia Najśw. Marii Panny, prezbiterium, ściana północna, po 1603-1655, polichromia późnorenesansowo-manierystyczna, wyk. nieustalony warsztat lokalny (?), fot. MW, 2016

Pieczyska, kościół parafialny pw. Narodzenia Najśw. Marii Panny, prezbiterium, sklepienie, po 1603-1655, polichromia późnorenesansowo-manierystyczna, wyk. nieustalony warsztat lokalny (?), fot. MW, 2016

RADOM, Stare Miasto

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

RADOM-STARE MIASTO, siedziba powiatu województwa sandomierskiego (ob. siedziba powiatu, województwo mazowieckie), stolica dekanatu, diecezja krakowska (ob. dekanat Radom-Centrum, diecezja radomska), kościół parafialny pw. św. Wacława, prezbiterium, ściana północna, tło wnęki, relikw polichromii z epoki nowożytnej

Datowanie (z fazami)

XVII-XVIII w.

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

NN

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

NN

Historia powstania

Parafia św. Wacława powstała na przełomie XIII i XIV w. w obrębie jednej z kilku osad targowych-podgrodzi XI-wiecznego gródka książęcego zw. Piotrówka, usytuowanego w bagnistej dolinie rzeczki Mlecznej, z własnym kościołem grodowym św. Piotra, przekazanym w 1222 r. w zarząd opactwu benedyktynów w Sieciechowie. Po połowie XIV w., w związku z translokacją Radomia i budową zamku z fundacji króla Kazimierza II Wielkiego, kościół pełnił funkcje pomocnicze. Pierwotna, drewniana świątynia wzniesiona w 1216 r. z inicjatywy księcia-seniora krakowskiego Leszka Białego, obecna, murowana świątynia ceglana pochodzi z końca XIII w., rozbudowana o nawę ok. 1440 r. i XVI w.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

W 1802 r. skasowana przez władze austriackie, pełniła kolejno funkcję magazynu mąki, składu wojskowego, a po 1815 r. aresztu. Po 1915 r. była siedzibą szpitala epidemiologicznego, od lat 30. XX w. domu starców, a po 1945 r. oddziały psychiatrycznego szpitala miejskiego, ostatecznie magazynu i oddziału archeologicznego Muzeum Regionalnego im. Jacka Malczewskiego – w całym tym okresie poddawana licznym modernizacjom i przebudowom, z utratą pierwotnego wyglądu. Odzyskana przez władze kościelne w 1978 r., jako filia parafii farnej św. Jana Chrzciciela, wtedy poddana gruntowemu remontowi z działaniami konserwatorskimi (proj. i kier. Wiktor Zin z Krakowa), konsekrowany 1986, w 1992 r. odtworzono tutaj siedzibę parafii. Ostatni, gruntowny remont konserwatorski obiektu w latach 2012-2014.

Kompozycja / układ

Nisza prostokątna, zamknięta odcinkowo, w jej tle fragmentaryczne odkrywki polichromii o niezidentyfikowanej kompozycji, w tonacji ciemnoczerwonej / karminowej (z fragmentem draperii?).

Ikonografia

brak

Analiza formalno-stylistyczna

brak

Źródła i literatura przedmiotu

J. Wiśniewski, *Dekanat radomski*, Radom 1911, s. 201, 205; Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. III: *Województwo kieleckie*, red. J.Z. Łoziński i B. Wolff, z. 10: *Powiat radomski*, oprac. K. Szczepkowska oraz E. Krygier i J.Z. Łoziński, Warszawa 1961, s. 31; W. Kalinowski, E. Kierzkowska, *Sprawozdanie z prac badawczych w dawnym kościele św. Wacława w Radomiu*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, XIII: 1968, z. 3, s. 335-337.

Fotografie:

Radom-Stare Miasto, kościół parafialny pw. św. Wacława, prezbiterium, ściana północna, nisza, XVII-XVIII w., relikw polichromii nowożytnej, wyk. nieustalony warsztat lokalny (?), fot. MW, 2016

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

RADOM, siedziba powiatu województwa sandomierskiego (ob. siedziba powiatu, województwo mazowieckie), stolica dekanatu, diecezja krakowska (ob. dekanat Radom-Centrum, diecezja radomska), kościół farny pw. św. Jana Chrzciciela, boczna kaplica południowa św. Marii Magdaleny (ob. Pana Jezusa / Kochanowskich), polichromia podziałów architektonicznych i zdobień ścian i czaszy kopuły

Datowanie (z fazami)

po 1630-1633

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Jan Kochanowski h. Korwin / Ślepowron, chorąży koronny i starosta kozienicki

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

niezidentyfikowany warsztat muratorsko-gipsatorski z Lublina (atryb.) lub Zamościa (?)

Historia powstania

Parafię św. Jana Chrzciciela założył po 1325 r. późniejszy fundator miasta lokacyjnego – król Kazimierz II Wielki, świątynia późnogotycka powstała w latach 1360-1370, w ciągu XV i 1. poł. XVI w. (od 1423 do 1540 r.) rozbudowany o dwa ciągi kaplic przy ścianach bocznych nawy. W latach 1630-1633 Jan Kochanowski h. Korwin / Ślepowron z Baryczy, chorąży koronny i starosta kozienicki, bratanek poety Jana, ufundował przy prezbiterium od strony południowej prostokątną w planie kaplicę kopułową typu beztamburowego z przeznaczeniem na mauzoleum własnej rodziny. Zadanie powierzono niezidentyfikowanej pracowni muratorsko-gipsatorskiej z Lublina lub Zamościa (?). Polichromia i złozenia pokrywają kapitele pilastrów oraz motywy dekoracyjne we fryzie belkowania a także listwy i pola sieci sklepiennej z zespołem przestawień heraldycznych.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Kościół płdrowany i uszkodzony pożarami od poł. XVII do pocz. XVIII w., w 1752 r. zawalenie sklepień nawy, do 1. tercji XIX w. w złym stanie technicznym. Remontowany od 1817 i 1837-1839 (kier. arch. Powiatowy Stefan Baliński) z podwyższeniem ścian, założeniem drewnianego stropu i odnowieniem XVIII-wiecznych malatur w prezbiterium (niezachowane), rekonsekrowany 1844. Późniejsze rozbudowy objęły podwyższenie wieży zachodniej (1881-1882) i kolejny kompleksowy remont (1889-1890). W latach 1908-1909 doczekał się z inicjatywy ówczesnego ks. prob. Piotra Górskiego kompleksowej rozbudowy wg proj. arch. Józefa Dziekońskiego z Warszawy, połączonej z regotyzacją, z dodaniem nowej zakrystii, przedłużeniem nawy o jedno przęsło na zachód, likwidacją ciągów kaplic i ich zamianą na nawy boczne. Do kaplicy Kochanowskich przeniesiono wtedy dawny manierystyczny ołtarz główny, wkomponowując w jego pole główne krucyfiks (1885, wyk. rzeźb. Józef Proszowski). Odnawiany w latach 60. XX w., w 1972 r. wykonane polichromie ścienne Wacława Taranczewskiego, elewacje odczyszczono w 1973 r. Ostatni remont kaplicy z odnowieniem jej polichromii i złożeń miał miejsce o 2010 r.

Kompozycja / układ

Kapitele czterech narożnych pilastrów w porządku kompozytowym, wykonane w gipsie „z wolnej ręki”, ze sprymitywizowanymi wolutami i liśćmi akantu; w pasie belkowania wymodelowane w podobny sposób pasy utworzone z przestylizowanych elementów roślinnych, pod gzymsem koronującym uproszczony pas ząbkowania; sieć sklepienna utworzona z typowych listew z pasem perełkowania i dwoma ćwierćwałkami z kimationem jońskim – wyznaczająca pseudoarkady ścian tarczowych, z ośmioma listwami zbiegającymi się centralnie przy podstawie kolistej latarni, wokół tej krawędzi szerszy pas ornamentu wolutowo-esownicowego, mniej więcej w połowie długości listew rozmieszczone naprzemiennie koliste i owalne (większe, przekątniowe) pola z wymodelowanymi z ręki dekoracjami – odpowiednio kolistymi z rozetami (w bocznych, w zachodniej – wiązany monogram Marii, dzisiaj uszkodzony i nieczytelny, we wschodniej – niderlandzki, okuciowo-zwijany kartusz z chrystogramem), oraz owalnymi z wykrojowymi kartuszami z herbami: Korwin / Ślepowron, Półkozic, Odrowąż i Janina, wszystkie z syglami: I K / CH K (Jan Kochanowski, chorąży kozienicki). Pod linią arkad

ścian tarczowych identyczne prostokątne plakiety (wyciskane z formy drewnianej) z uskrzydloną główką anielską. W podniebiu latarni, u podstawy czaszy listwa ozdobna, w zworniku formowana „z wolnej ręki” rozeta. Wymienione motywy zdobnicze wyłoczone, tła pól odpowiednio granatowe i ciemnoczerwone, motywy heraldyczne wg przyjętych układów kolorystycznych, sygły złoczone.

Ikonografia

Program ideowo-treściowy skupiony na sklepieniu kaplicy ma typowy, obiegowy charakter propagandowy – obok chrystogramu i wiążanego monogramu Marii umieszczono tutaj zespół czterech herbów z pełnym wywodem genealogicznym fundatora.

Analiza formalno-stylistyczna

Na tle rozpoznanych dekoracji z kręgu tzw. renesansu lubelskiego kompozycja gipsatorska w Radomiu prezentuje typowe, formy programów heraldycznych na sklepieniach kaplic i sklepień kościelnych (i rezydencjonalnych), przy czym poziomem wykonania znacząco odbiega od powstałych w latach 20.-40. XVII w. podobnych realizacji wiodącej pracowni muratora Jana Wolffa z Turobina tamże, w Uchaniach, Czemiernikach, Radzynie Podlaskim czy Lublinie.

Źródła i literatura przedmiotu

Warszawa, Narodowy Instytut Dziedzictwa, Dział Ewidencji i Rejestru Zabytków Ruchomych, karta nr RAX 000001216, 20.07.1978, oprac. W. Puget.

J. Wiśniewski, *Dekanat radomski*, Radom 1911, s. 209, 226; Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. III: *Województwo kieleckie*, red. J.Z. Łoziński i B. Wolff, z. 10: *Powiat radomski*, oprac. K. Szczepkowska oraz E. Krygier i J.Z. Łoziński, Warszawa 1961, s. 23-24; D. Kupisz, *Rody szlacheckie ziemi radomskiej*, Radom 2009, s. 121-122; M. Brykowska, R. Brykowski, *Kościół farny pw. św. Jana Chrzciciela w Radomiu – dzieje budowlane i architektura*, w: *Kościół św. Jana Chrzciciela w Radomiu : Architektura – Ludzie – Wydarzenia*, red. D. Kupisz, współpraca M. Cieślak-Kopyt i A. Bieniek, Radom 2010, s. 143, 168-169.

Fotografie:

Radom, kościół parafialny pw. św. Jana Chrzciciela, kaplica boczna św. Marii Magdaleny (ob. Pana Jezusa / Kochanowskich), pilaster narożny z belkowaniem, 1630-1633, polichromia i złocenia, wyk. nieustalony warsztat lubelski lub lokalny (?), fot. MW, 2016

Radom, kościół parafialny pw. św. Jana Chrzciciela, kaplica boczna św. Marii Magdaleny (ob. Pana Jezusa / Kochanowskich), widok ogólny czaszy kopuły, 1630-1633, polichromia i złocenia, wyk. nieustalony warsztat lubelski lub lokalny (?), fot. MW, 2016

RADOM, kościół klasztorny pw. św. Katarzyny Aleksandryjskiej

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

RADOM, siedziba powiatu województwa sandomierskiego (ob. siedziba powiatu, województwo mazowieckie), prowincja małopolska braci mniejszych-bernardynów, kościół klasztorny pw. św. Katarzyny Aleksandryjskiej, prezbiterium, ściana południowa, zamurowane okno zakrystii, odkrywka z relikiami wczesnonowożytnej, iluzjonistycznej polichromii figuralnej i ornamentальной; mur zachodni dziedzińca przykościelnego, wnęka, fragment grupy figuralnej – przedstawienia Drogi Krzyżowej

Datowanie (z fazami)

Faza I – po 1602

Faza II – ok. poł. XVIII w.

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Faza I – władze miejscowego konwentu braci mniejszych-bernardynów

Faza II – j.w.

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Faza I – niezidentyfikowany warsztat lokalny, może zakonny (?)

Faza II – j.w.

Historia powstania

Klasztor ufundowany w 1468 r. na przedmieściu przez Dominika z Kazanowa, starostę radomskiego, zapewne przy udziale króla Kazimierza III Jagiellończyka, kościół murowany, ceglany, późnogotycki, wzniesiony w trzech fazach: 3. tercja XV w. – prezbiterium, pocz. XVI w. – nawa, 2. poł. XVI w. – kaplica północna św. Anny. W 1602 r. zburzenie prezbiterium i zastąpienie nową budowlą na tym samym planie, wkrótce potem mogła zapewne powstać polichromia wnętrza

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Kościół płađowany i uszkodzony od poł. XVII do pocz. XVIII w., w tym okresie zakres prac remontowo-modernizacyjnych nieznany. Odnawiany 1836, 1888 i 1899, gruntownie rozbudowany 1911-1912 wg proj. arch. Stefana Szyllera z Warszawy z dodaniem nowej kruchty północnej i rozbudową zachodniego chóru muzycznego i uporządkowaniem wystroju ołtarzowego; wtedy odkrycie historycznych malowideł na sklepieniach (niezachowane). Po pożarze dachów klasztoru w 1959 r., w 1966 r. w trakcie prowadzenie prac remontowych odkryto na ścianie południowej prezbiterium i nawy dwa relikty polichromii o cechach renesansowych, w ciągu następných dwóch lat zakonserwowane przez zespół art. kons. Karola Dąbrowskiego, Danuty Majdy, Hanny Nowackiej i Piotra Rudniewskiego. Mur terenu klasztornego wytyczony w połowie XVIII w., rozebrany w częściach w 1812, wtedy luki zastąpione sztachetami zabranymi przez wojsko carskie w 1831 r. Czas odsłonięć fragmentu polichromii pasyjnej w niszy muru zachodniego nieznany.

Kompozycja / układ

Faza I – prezbiterium, ściana południowa, zamurowane ostrołukowe okno do pomieszczenia nad zakrystią, iluzjonistyczne podziały szprosów z gomótkami, w prawej, środkowej kwaterze ujęta w półfigurze, zwrócona w $\frac{3}{4}$ w lewo postać zakonnika bernardyńskiego w habicie, z tonsurą i złożonymi do modlitwy rękami, poniżej silnie zatarte, jasne obramienie (kartusz?) z nieczytelnym motywem w tarczy; w glifie zachowany fragmentarycznie pas ornamentu: ujęty jasnymi pasami pas ciemniejszy, z jasnym ornamentem roślinnym w typie kandelabrowym; w nawie, na ścianie południowej prostokątna odkrywka z fragmentem malowanej szkicowo, skomplikowanej kompozycji roślinnej.

Faza II – dziedzińec przed kościołem, mur zachodni, wnęka (piąta od prawej), odsłonięty środkowy pas dawnej polichromii późnobarokowej, z fragmentem sceny z Drogi Krzyżowej – Piotr z Cyreny pomagający Jezusowi nieść krzyż.

Ikografia

Faza I – zachowane fragmenty są relikiami oryginalnej XVI-wiecznej polichromii iluzjonistyczno-dekoracyjnej ścian i sklepień świątyni, z elementami dekoracji floralnej w popularnym w tym okresie

typie kandelabrowym i plecionkowym. Iluzjonistyczne wyobrażenie zakonnika modlącego się w otwartym oknie należy do obiegowego kanonu wystrojów malarskich wnętrz świątyń i klasztorów facińskich w epoce nowożytnej.

Faza II – zachowany fragment tworzył pierwotnie scenę (stację) nr V w cyklu Drogi Krzyżowej, która obejmowała najprawdopodobniej wszystkie wnęki w trzech skrzydłach muru okalającego od zachodu teren przykościelny. Oficjalną liturgię Drogi Krzyżowej wprowadzono w Koronie i na Litwie w 2. ćw. XVIII w., a cykle malarskie lub rzeźbiarskie, wzorowane na bardziej rozbudowanych programach kalwarii pielgrzymkowych (których obsługą w Rzeczypospolitej zajmowali się właśnie bracia mniejsi-bernardyni), zaczęto rozpowszechniać w świątyniach klasztornych i parafialnych przed połową tego stulecia. U podstaw kompozycji znajdowała się najpewniej rycina, być może augsburskiego pochodzenia.

Analiza formalno-stylistyczna

Faza I – obecność w zestawie ornamentów motywów kandelabrowych, roślinnych pozwala usytuować omawianą dekorację pod kątem fazy stylowej jako późnorenesansowo-manierystyczną. Fragmentaryczności i zły stan zachowania obu partii malatury uniemożliwia ustalenie ich proveniencji. Faza II – z uwagi na brak w okolicy podobnych realizacji identyfikacja warsztatu lub kręgu artystycznego twórcy malatury pozostaje na obecnym etapie badań nieznana.

Źródła i literatura przedmiotu

Warszawa, Narodowy Instytut Dziedzictwa, Dział Ewidencji i Rejestru Zabytków Ruchomych, karty nr RAX 000001395-000001396, 1.11.1968, oprac. W. Puget; 13.07.1981, oprac. D. Kuncewicz.

J. Wiśniewski, *Dekanat radomski*, Radom 1911, s. 266; Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. III: *Województwo kieleckie*, red. J.Z. Łoziński i B. Wolff, z. 10: *Powiat radomski*, oprac. K. Szczepkowska oraz E. Krygier i J.Z. Łoziński, Warszawa 1961, s. 27; K. Grudziński, *Radom*, w: *Klasztory bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych*, praca zbiorowa pod red. E. Wyczawskiego, Kalwaria Zebrzydowska 1985, s. 294, 300.

Fotografie:

Radom, kościół bernardynów pw. św. Katarzyny, prezbiterium, ściana południowa, zamurowane okno do pomieszczenia nad zakrystią, po 1602, polichromia iluzjonistyczna, wyk. nieustalony warsztat lokalny albo zakonny (?), fot. MW, 2016

Radom, kościół bernardynów pw. św. Katarzyny, dziedziniec przykościelny, mur zachodni, wnęka ze sceną Piotr z Cyreny pomaga Jezusowi nieść krzyż (stacja V Drogi krzyżowej), ok. poł. XVIII w., wyk. nieustalony warsztat lokalny albo zakonny (?), fot. MW, 2016

RUSINÓW

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

RUSINÓW, powiat opoczyński województwa sandomierskiego (ob. powiat przysuski, województwo mazowieckie), pałac Dembińskich, Sala asamblowa (zw. Rycerską), ściany, relikty polichromii wczesnoklasycystycznej; piętro, cztery pokoje, polichromia ścian (niezachowana)

Datowanie (z fazami)

przed 1786

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Urszula z Morsztynów Dembińska

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

niezidentyfikowany warsztat malarski, zapewne warszawski, związany z arch. Janem Ferdinandem Naxem (atryb.)

Historia powstania

Wieś rycerska Duninów, zwanych później Rusinowskimi, odnotowana po raz pierwszy w 1364 r. Pałac w formie rozbudowanego o półtorakondygnacyjny ryzalit środkowy parterowego dworu, zwrócony fasadą na południe, zbudowany w latach po 1777-1786 z inicjatywy Urszuli z Morsztynów Dembińskiej (lata życia: 1746-1825), żony Franciszka, starosty wolbromskiego, wychowanki księżąt Czartoryskich, jako późnobarokowo-wczesnoklasycystyczny *maison de plaisance* przy ośrodku dóbr w północnej części województwa sandomierskiego – Przysuchy (główna rezydencja znajdowała się w Szczekocinach). Projektantem pałacu był gdańszczanin Jan Ferdinand Nax (1736-1810), wykształcony architekt i ekonomista, od 1778 r. artysta nadworny i budowniczy rządowy w woj. sandomierskim. Wtedy zaprojektowana w Sali asamblowej (ryzalit centralny, trakt tylny-ogrodowy) kompletna dekoracja iluzjonistyczna – architektoniczno-ornamentalna – ścian, uzupełniona na suficie detalami stiukowymi (niezachowane).

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Po śmierci fundatorki pałac przekazany w 1825 r. córce Salomei generałowej Józefowej Wielhorskiej, a następnie jej synowi – Józefowi Wielhorskiemu młodszemu. Po 1851 r. pałac zmieniał kilkakrotnie właścicieli, zaś dobra uległy stopniowej parcelacji (tzw. resztówka), wykupiony w 1905 r. przez Kobylańskich. Przed 1945 r. właścicielką była krótko Emilia z Kobylańskich Dąbrowska. Pałac remontowano kompleksowo w latach 30. XX w. i w 1969 r. (adaptacja na szkołę podstawową, wtedy odkrycie, dokumentacja i wstępna decyzja o konserwacji polichromii w omawianej Sali). Po 1976 r. opuszczony, w późniejszych latach dewastacja obiektu (zawalenie dachu, zniszczenie stropów i większości elementów wystroju wewnątrz, m.in. oryginalne piece i obudowy kominków, dewastacja polichromii). Piętro i część parteru spalone 25 lipca 1995 r. Odbudowany po 2001 r. przez nowych, prywatnych właścicieli, obecnie Zespół Pałacowo-Parkowy w Rusinowie z hotelem, restauracją i ośrodkiem konferencyjnym. Wtedy rekonstrukcja programu malarskiego Sali asamblowej, wyk. art. kons. .

Kompozycja / układ

Sala ulokowana na parterze, w ryzalicy środkowej, na planie owalu, półtorakondygnacyjowa, z wejściem na osi w ścianie południowej (współcześnie poszerzone, otwarte na obu poziomach użytkowych, z odcinkowym podestem klatki schodowej), po bokach dwiema hemisferycznymi niszami na piece, w połowie dłuższych boków także wnęki z prostokątnymi, dwuskrzydłowymi drzwiami wiodącymi do bocznych pokoi paradnych, w zamknięciu północnym pięć okien (środkowe typu *porte-fenêtre*, z wyjściem do ogrodu) zamkniętych półkoliście, nakryta stropem na niskiej fasecie. Malatura iluzjonistyczna, architektoniczno-ornamentalna, w typie *all'antica*, wykonana *en grisaille*. Wnęki i okna ujęte boniowaniem, między wnękami na piece i drzwi boczne niższe nisze iluzjonistyczne, nakryte trójkątnymi naczółkami, z perspektywicznie oddanymi uszatyimi wazami antycznymi (kratery) na kolistych cokołach, powyżej w pachach między arkadami nisz prostokątne płyciny z grupami instrumentów muzycznych; nad drzwiami iluzjonistyczne nadstawy z ogzymbowanym prostokątnym

cokołem z podwieszeniami draperii, wyżej nadstawki z owalnymi medalionami ujętymi spływami, na których girlandy laurowe; w glicach okien i nisz owalne zwisy z gałązek lauru podwieszane na rozetkach, w kluczach – rozety; wewnątrz okala zredukowane belkowanie doryckie z tryglifami i metopami (w formie boni diamentowych). Wg dokumentacji fotograficznej z 1972 r. na tle nisz z wazami znajdowały się wtórnie namalowane na przełomie XIX i XX w. ulatujące postaci kobiece ze skrzydłami, ujęte w dynamicznych pozach (wtedy poważnie uszkodzone, ob. niezachowane).

Na piętrze pałacu w opisach z 1. poł. XIX w. odnotowano w czterech pokojach istnienie zielonkawej polichromii ścian (niezachowane).

Ikonografia

Dekoracja Sali asamblowej (zw. Rycerską) należy do typowego repertuaru zdobnictwa wewnątrz paradnych w typie wczesnoklasykistycznym z 4. ćw. XVII w. w Warszawie, na Mazowszu i w Koronie. Podobny, surowy program architektoniczno-ornamentalny prezentują wnętrza sieni i pokoi parteru kilku rezydencji: pałacu Walickich w Małej Wsi pod Grójcem (lata 80. XVIII w., mal. Robert Stankiewicz z Warszawy, atryb.), Walewskich w Walewicach, Luberadzu koło Płońska (lata 90. XVIII w. – wszystkie proj. arch. Stanisław Zawadzki i Hilary Szpilowski z Warszawy) oraz w jednym z wnętrz pawilonu Świątyni Diany w założeniu ogrodowym w Arkadii pod Nieborowem (ok. 1783, proj. S.G. Zugk).

Analiza formalno-stylistyczna

W obecnym stanie zachowania polichromie są dziełem współczesnym, odtworzonym na podstawie fotografii archiwalnych z 1972 r. i wcześniejszych. Wyklucza to analizę morfologiczną i atrybucyjną tego dzieła.

Źródła i literatura przedmiotu

Warszawa, Narodowy Instytut Dziedzictwa, Dział Ewidencji i Rejestru Zabytków Ruchomych, karta nr RAX 000002245, wrzesień 1972, oprac. W. Puget.

Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. III: *Województwo kieleckie*, red. J.Z. Łoziński i B. Wolff, z. 10: *Powiat radomski*, oprac. K. Szczepkowska oraz E. Krygier i J.Z. Łoziński, Warszawa 1961, s. 31; W. Tatarkiewicz, *Opole i Nałęczów – Merlini i Nax*, w: idem, *O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku: architektura, rzeźba*, Warszawa 1966, s. 252-253; S. Abramczyk, *Pytania o Rusinów*, „Spotkania z Zabytkami”, 2001, nr 12, s. 23-24; A. Zarychta-Wójcicka, *Mecenat i pasja budowlana Urszuli z Morsztynów Dembińskiej*, w: *Studia nad ziemiaństwem w XIX i XX wieku*, red. nauk. A. Koprucki i Z. Gołębiowska, Lublin 2014, s. 259-260; K. Szpunar, *Pałac Dembińskich w Rusinowie w świetle inwentarzy z 1777 i 1801 roku jako przykład rezydencji szlacheckiej przełomu XVIII i XIX wieku*, w: *Sztuka w Świętokrzyskiem : studia z historii kultury i sztuki w XIX i XX wieku*, red. J. Drążyk, P. Rosiński, H. Suchojad, Kielce 2019, s. 29, 37.

Fotografie:

Rusinów, pałac Urszuli z Morsztynów Dembińskich, Sala asamblowa, widok ogólny w kierunku północnym, przed 1786, rekonstrukcji polichromii wczesnoklasykistycznej, wyk. nieustalony warsztat z Warszawy (?), fot. MW, 2016

RUSINÓW

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

SIECIECHÓW, ziemia stężycka województwa sandomierskiego (ob. powiat kozienicki, województwo mazowieckie), dekanat zwoleński, diecezja krakowska (ob. dekanat czarnolaski, diecezja radomska), kościół parafialny pw. św. Wawrzyńca, prezbiterium, ściana ołtarzowa, iluzjonistyczna, późnobarokowa nastawa ołtarza głównego z dekoracją rokokową, polichromia

Datowanie (z fazami)

1768

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

zapewne fundator budowy kościoła – opat komendatoryjny sieciechowski o. Wawrzyniec Bułharewicz

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

niezidentyfikowany warsztat z Małopolski (?)

Historia powstania

Miasto lokowane dwukrotnie w 1232 i ok. 1430 r. na prawie magdeburskim w pobliżu dawnego grodu zw. Wójtowa Góra (ob. na terenie wsi Zajezerze) rodu możnowładczego rodu Starzów-Toporczyków, przy założonym w 1. tercji XII w. opactwie benedyktynów. Od 1132 r. siedziba kasztelanii książęcej, ze zbudowanym w XIV w. zamkiem fundacji króla Kazimierza II Wielkiego. Przed 1191 r. założona drewniana kaplica, jako filia (prebenda) kościoła św. Marii Magdaleny w Sandomierzu, po 1232 r. erekcja parafii św. Wawrzyńca, najstarszej w regionie, inkorporowana w 1502 r. do opactwa. Upadek administracyjny miasta po połowie XIX w. wskutek zmiany położenia koryta Wisły, utrata praw miejskich w 1869 r. Ostatni drewniany kościół parafialny spalony 1707, obecny, murowany wzniesiony w 1710 r. (prezbiterium, fund. opat komendatoryjny Józef Kurdwanowski), rozbudowany o nawę 1756-1758 do 1779, fund. opat Wawrzyniec Bułharewicz, proj. majster Andrzej Janowicz. Konsekracja świątyni w 1780 r. Z tego okresu pochodzi iluzjonistyczna wykonana w 1768 r. nastawa architektoniczna ołtarza głównego.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Parafia zniesiona 1885, po jej przeniesieniu do dawnego opactwa. W 1907 r. utworzona filia, odnowienie parafii w 1920 r. Nie są znane żadne szczegółowe informacje o zakresie i przebiegu pracach konserwatorskich w XIX i XX w. W 2. Poł. XIX w. wykonana neostylowa, pseudorokokowa polichromia ścian i sklepień. Ostatnia konserwacja w 1972 r.

Kompozycja / układ

Prezbiterium, ściana wschodnia, poprzedzony wtórną, skrzyniową mensą z współczesnym, stolarskim tabernakulum iluzjonistyczny, architektoniczny ołtarz główny, ujęty kioskami utworzonymi z filarek (z kanelowanymi trzonami) z półkolumnami, odsuniętych od lica kolumn i skrajnych kolumn, w stylizowanym porządku korynckim, dźwigających odseparowane odcinki architrawy, z fryzem o wolutowych wycięciach między nimi i ciągłym, wyłamanym belkowaniem, wybrzuszonym odcinkowo nad polem głównym, w którym prostokątny obraz świętego patrona, malowanym olejno na płótnie, w profilowanej ramie z neobarokowymi ozdobami, powyżej na osi kolisty kartusz z wolutowym obramieniem, w polu inskrypcja kapitałą nowożytną: „DEO HONOR/ et GLORIA/ I. Tim. I, 17”. Zwieńczenie, na niskim graniastym cokole, w formie wykrojowej nadstawki ujętej rozbudowanymi, uskokowymi splotami wolutowymi, zamknięta esowatymi odcinkami, stykającymi się wolutkami; w jej polu gloria promienista z grupą obłoków, na której siedzący Bóg Ojciec w otoczeniu główek anielskich; ornamentyka roślinna w typie rokokowym z kwieciem, na osiach skrajnych podpór kanelowane wazy z liśćmi palmy, na splotach nadstawki siedzące postaci anielskie z atrybutami świętego, po lewej – rusztem i palmą, po prawej – wieńcem laurowym.

Ikonografia

Elementy ikonograficzne nastawy – obraz w polu głównym, atrybuty w rękach aniołów na splotach bocznych nadstawki i grupa Boga Ojca z uzupełniającym je wszystkie kartuszem z cytatem z Pierwszego

Listu do Tymoteusza, rozdział I, wers 17: „A Królowi wieków nieśmiertelnemu, niewidzialnemu, Bogu samemu – cześć i chwała na wieki wieków! Amen.”, odwołują się do męczeńskiej chwały patrona świątyni oraz Najwyższego.

Analiza formalno-stylistyczna

Fantazyjna struktura architektoniczno-ornamentalna nastawy pochodzi wprost z rycin Franza Xavera Habermanna (1721-1796), słynnego projektanta małej architektury i grafika augsburskiego z 2. poł. XVIII w. Z uwagi na silny stopień przemalowań niemożliwe jest obecnie ustalenie proveniencji warsztatowej dzieła.

Źródła i literatura przedmiotu

Warszawa, Narodowy Instytut Dziedzictwa, Dział Ewidencji i Rejestru Zabytków Ruchomych, karta nr RAX 000002255, sierpień 1973, oprac. W. Puget.

A. Wojciechowski, *Sieciechów – studium historyczno-urbanistyczne*, PKZ Lublin 1982, mps.

J. Wiśniewski, *Dekanat kozienicki*, Radom 1913, s. 155-157; Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. III: *Województwo kieleckie*, red. J. Z. Łoziński i B. Wolff, z. 6: *Powiat kozienicki*, oprac. tychże, Warszawa 1958, s. 58.

Fotografie:

Sieciechów, kościół parafialny pw. św. Wawrzyńca, prezbiterium, widok ogólny iluzjonistycznego, architektonicznego ołtarza głównego, 1768, wyk. nieustalony warsztat lokalny z Małopolski (?), fot. MW, 2016

SIECIECHÓW-OPACTWO

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

SIECIECHÓW-OPACTWO, ziemia stężycka województwa sandomierskiego (ob. powiat kozienicki, województwo mazowieckie), Kongregacja Benedyktyńska Świętego Krzyża (ob. dekanat czarnolaski, diecezja radomska), kościół opacki benedyktynów (ob. parafialny) pw. św. Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny i Dziesięciu Tysięcy Męczenników, kompletna polichromia iluzjonistyczna wnętrza, dwufazowa; dawny refektarz, odkrywki polichromii obramień ornamentalnych dwóch wnęk z emblematami

Datowanie (z fazami)

Faza I – koniec XVII albo 2. ćw. XVIII w.

Faza II – po 1769

Faza III – przed 1779

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Faza I – nieustalony, najpewniej władze miejscowego konwentu benedyktynów

Fazy II-III – fundator wystroju kościoła – opat komendatoryjny sieciechowski o. Leonard Prokopowicz

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Faza I – niezidentyfikowany warsztat z Małopolski (?)

Faza II – nieustalona pracownia z Warszawy (atryb.)

Faza III – Szymon Mańkowski z Warszawy, malarz królewski

Historia powstania

Opactwo założone najprawdopodobniej między 1122 i 1138 r. za panowania księcia Bolesława III Krzywoustego przez cześnika Sieciecha młodszego z możnowładczego rodu Starzów-Toporczyków, w sąsiedztwie ich dawnego grodu zw. Wójtowa Góra (ob. na terenie wsi Zajezerze). Pierwotnie ulokowane na kępie wśród rozlewisk Wisły, z wsią służebną zwaną Opactwo. Pierwotny kompleks budynków drewniany z pierwszym kościołem pw. Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny i Dziesięciu Tysięcy Męczenników, przekształcony 1496, zastąpiony w 1530 r. kolejnym, rozbudowany i okolony umocnieniami w 1580 r. przez opata komendatoryjnego Józefa Wereszczyńskiego. Zabudowania drewniane spalone w 1682 r., sam kościół odnotowany w 1694 r. w złym stanie. Kompleks rozbudowywany sukcesywnie od 1733 r. Nowy, murowany kościół w stylu późnego baroku, na planie centralnym (zbliżonym do krzyża greckiego) ze ślepą, kolistą kopułą i kwadratową wieżą na osi prezbiterium, skierowanego na południe, wznoszony od 1739 do 1748 i 1749-1767 do 1770 r. wg nieznanego projektu (z modyfikacją planów w ostatnim etapie przy wznoszeniu fasady) pod kierunkiem kolejnych opatów komendatoryjnych: Józefa Wawrzyńca Kurdwanowskiego (lata rządów: 1739-1748), Marcina Wawrzyńca Bułharczewicza (1748-1767) i Leonarda Prokopowicza (1767-1798), konsekrowany 1780. Z lat 1769-1779 pochodzi kompleksowa dekoracja malarska wnętrza, wykonana w dwóch fazach, kolejno w stylu rokoka i wczesnego klasycyzmu francuskiego (styl Ludwika XVI zw. *Le transition*), za kwotę 30 000 złp z donacji opata Prokopowicza, zapewne w tym samym czasie zakupiony za 1000 czerwonych złotych obraz do ołtarza głównego (zniszczony ostatecznie po 1872 r.). W dawnym refektarzu klasztornym, wokół wnęk (ob. szafy), wykonane w nieustalonym czasie odkrywki konserwatorskie okalającej je dekoracji ornamentalnej, w zwieńczeniach z medalionami i banderolami z inskrypcjami, pochodzące najprawdopodobniej z końca XVII albo 2. ćw. XVIII w.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Późnonowożytna modernizacja zespołu objęła następnie budowę refektarza, osobnego budynku przeoratu, wreszcie w 1800 r. klasycystycznego gmachu szkoły przyklasztornej. W 1795 r. likwidacja kongregacji benedyktyńskiej Św. Krzyża, opactwo skasowane przez władze carskie w 1819 r. Kościół przekazany wtedy w zarząd klerowi diecezji sandomierskiej, z przerwą w latach 1845-1879 – wtedy akcja rozdania poszczególnych sprzętów do innych świątyń parafialnych, m.in. do fary staromiejskiej w Radomiu. Po odzyskaniu przez władze diecezjalne kościół przeszedł gruntowny remont w latach 1879-1884 (kier. ks. prob. Wincenty Wołosewicz), powtórna konsekracja w 1885 r. Zespół budynków

klasztornych przejściowo funkcjonujący jako magazyn władz carskich, stopniowo opuszczany do końca XIX w. i przekazany do rozbiórki (część skrzydła południowego i całe zachodnie, łączniki między fasadą kościoła na gmachami przeoratu i pałacu opackiego, budynki pomocnicze), silnie uszkodzone w 1915 r. w wyniku ostrzału artyleryjskiego, odbudowane w niewielkiej części w 1926 r. z inicjatywy ks. prob. Aleksandra Siweckiego. W okresie II wojny światowej, w latach 1943-1946, kompleksowa konserwacja / restauracja malatury wnętrza świątyni sumptem parafii za ks. prob. Józefa Sałka, wyk. mal. bracia Władysław i Kazimierz Drapiewscy z Pelplina oraz Alojzy Teichert z Gniezna (wtedy na górnym, letnim chórze klauzurowym za ścianą ołtarzową prezbiterium wykonana kompozycja poświadczeniowa autorów i dwa boczne przedstawienia w iluzjonistycznych arkadach: po lewej św. Benedykta, po prawej – króla Dawida. Kolejne konserwacje fresków w 1972-1974 i po 2000 r.

Kompozycja / układ

Faza I – Klasztor, skrzydło południowe, dawny refektarz, ściana północna, dwie zamknięte odcinkowo wnęki (ob. wypełnione przez współczesne szafy trzyskrzydłowe), odkrywki konserwatorskie (w niszy wschodniej fragmentaryczne, w zachodniej wielkopołaciowe: wokół linii wnęk pas wolutowego ornamentu w tonacji ugrowej, ponad górnym zamknięciem, udekorowanym białawymi girlandami laurowymi (?) na osi emblemat – kartusz z owalnym otokiem z zielonkawego lauru (w zachodniej w polu z częściowo zatartym ciemnobrązowym krzyżem z ciemnoszarą koroną cierniową na jaśniejszym tle, poniżej łukowa banderola z częściowo zatartą inskrypcją kapitałą nowożytną: „MORTIS OLIM NUNC TE[S]SERA VITA [...]”).

Faza II – Kościół, prezbiterium, prosta ściana południowa (ołtarzowa) i podniebie czaszy ślepej kopuły, polichromie iluzjonistyczne z podziałami architektonicznymi, detalami ornamentalnymi i programem figuralnym: ołtarz główny, z imitacją bladuróżowej i seledynowej marmoryzacji i ugrowych kapiteli i licznych złocień, figury i detale ornamentalne typu *rocaille* w tonacji *en grisaille*, w formie edikuli na wysokim dwustrefowym cokole (w górnej strefie piedestały kowadełkowe podpór, z płycinami, zwieńczone uskrzydłonymi główkami anielskimi), na planie wklęsłym z ukośnymi ściankami bocznymi, o rozbudowanym programie artykulacji, ujęty kioskami utworzonymi z pilastrów (poprzedzonych odstawionymi kolumnami, połączonymi łukowatymi odcinkami belkowania) z gzymsem koronującym z pasami: ząbków, kimationu jońskiego oraz perełkowania, nad ww. kolumnami odcinki ze spiralnymi wolutkami gzymesu) i skrajnych kolumn – wszystkie w porządku kompozytowym, w kanelurach finule. Zwieńczenie w formie wykrojowej nadstawki, ujętej spływami wolutowymi o fantastycznych górnych zamknięciach nakrytych łukowatymi odcinkami gzymesu z wazami płomienistymi, z wkomponowanym na osi szeroko rozglifionym uskokowo, ośmiolistnym oknem ujętym fantastycznym wolutowym obramieniem kartuszowym, nakrytym odcinkiem gzymesu z grupą obłoków i parą uskrzydłonych główek anielskich. W polu głównym zamknięta półkolistnie wnęka w iluzjonistycznej ramie *rocaille*owej, na osi gzymesu owalny, uskrzydłony kartusz z niezidentyfikowanym godłem (ciemnoczerwony krzyż łaćski bez lewego ramienia, na białym tle, być może wtórny, po 1879?), ujęty po bokach gałązką palmy i lauru (?), w polu nadstawki, w wykrojowej płycinie z kontrpłyciną grupa figuralna na obłokach z siedzącą w $\frac{3}{4}$ w prawo Marią depczącą półksiężyc (głowa w maforium, na tle okna – namalowana na desce), w otoczeniu dynamicznie upozowanych aniołów i sparowanych główek anielskich, z rozwijającą się diagonalnie w dół girlandą kwiecista. Na osiach pilastrów, na cokołach figury zwróconych ku centrum św. św. Benedykta i Scholastyki w habitach i z pastorałami w rękach, na osiach odstawionych kolumn – ujęte w dynamicznych pozach anioły. Wokół struktury, na jasnym tle ściany elementy iluzjonistycznych podziałów, kontynuujących w perspektywie zbieżnej przestrzenną, pilastrowo-kolumnową artykulację wnętrza – narożne pilastry w porządku korynckim z ugrowymi głowicami, poduszkowym fryzem belkowania z plecionką *rocaille*ową i profilowanym belkowaniem, w arkadzie gzymesy zwinięte u nasady w ślimacznice, w glinie zielonkawej pas płyciny z *rocailles*, w kluczu wydłużony grzebieniowy kartusz rokokowy. Snycerskie tabernakulum oraz krucyfik z rzeźbiarskimi draperiami w polu głównym wtórne.

Faza III – Iluzjonistyczna dekoracja pozostałych ścian oraz sklepień i podniebia czaszy kopuły: dolna strefa cokołu malowana brunatno z ciemniejszymi płycinami, tła ścian, architrav, gzymes koronujący i obramienia okien i nisz *en camaïeu* z cieniowaniem, kanelowane trzony podpór (ze stiukatorskimi, białymi kapitelami w porządku korynckim) i tła wszystkich płycin różowo-czerwone, detale

rzeźbiarskie i zdobnicze *en grisaille*. Z wyjątkiem podpór podziały belkowania iluzjonistyczne, z pasem laurowym we fryzie i pasem kimationu jońskiego, ząbków i perełkowania w gzymsie. Pola ścian prezbiterium i bocznych w pozostałych ramionach krzyżowej nawy zaprojektowane w identyczny sposób – na wybrzuszeniach muru przesunięte na osi występy, w których zamknięte odcinkowo otwory łóż w uskokowych obramienia z wolutkami przy kluczu (w ścianach szczytowych wyższe okna z głębokimi glicami, w północnych ścianach ramion bocznych łoż zamurwane, z imitacją czterdzielnymi okien z siecią prostokątnych kwatek i błękitną kotarą, odchyloną z jednej strony), ponad którymi ujęte spływami wolutowymi, zamknięte odcinkowo z gzymsem nadstawki zwieńczone wydłużonym kartuszem wolutowym (przesłaniającym architraw) z płycinami wypełnionymi kolistymi medalionami w otoku ornamentu, z imitującymi medale w konwencji *all'antica* przedstawieniami półpostaciowymi osób (ujętych w $\frac{3}{4}$ odpowiednio ku ołtarzowi głównemu oraz centrum świątyni) zasłużonych dla fundacji opactwa, utworzenia Kongregacji Świętokrzyskiej i budowy nowej świątyni XVIII-wiecznej, w prezbiterium odpowiednio: na ścianie wschodniej króla Bolesława I Chrobrego, w zbroi antycznej i płaszczu oraz koronie (z inskrypcją kapitałą w otoku: „BOLESLAUS CHROBRI I. REX POLONIAE.”, w otoku kwiecie, pod imitującym antyczny porfir medalionem poduszka z berłem i jabłkiem, powyżej korona zamknięta, po bokach armatury z dwoma sztandarami z orłem polskim), na zachodniej – cześnika Sieciecha młodszego (z inskrypcją: „SETIEHEUS COMES PALAT: CRAC. BELLI DUX”, ponad analogicznym medalionem wieniec laurowy, po bokach panoplia, m.in. egida), w ramieniu wschodnim, od południa: w wieńcu laurowym medalion z przedstawieniem papieża Klemensa XI, w stroju pontyfikalnym i piusce w tonacji *en grisaille* na punktowanym tle (z inskrypcją: „CLEMENS XI. P.M. EREO: CON: BEN: POL:”, poniżej trzy tiary klucze św. Piotra i potrójny krzyż papieski), od północy: o. Józefa Kurdwanowskiego w stroju opata (z inskrypcją: „IOSEPHUS KURDWANOSKI ABB: SIEC: CEPIT.”, poniżej trzy infuły i pastorał), w ramieniu zachodnim odpowiednio: papieża Benedykta XIII (z inskrypcją: „BENED: XIII P.M. PROPAG: CON: BEN: POL:”, z dwiema tiarami, księgą z pieczęciami, kałamarzem z piórami oraz krzyżem i kielichem; opata Wawrzyńca Bułharewicza (z inskrypcją: „LAUREN: BULHAREWICZ ABB: SIEC: Perfecit” oraz z trzema infułami i pastorałem; wymienione kompozycje flankowane wąskimi płycinami dwóch typów: w szerszych podwieszane na szarfach z kokardami panopliony z ukośnie ustawionymi tarczami oraz odpowiednimi atrybutami: elementami armatury (w prezbiterium) i kapłańskimi w bocznych (w ramieniu zachodnim instrumenty muzyczne), w węższych kampanule na zwisach z kokardkami; w bocznych glicach okien zwisy z kiściami owoców, w zamknięcia – symetryczne plecionki roślinne; w łożach prostokątne płyciny. W ścianach południowych ramion bocznych, poniżej iluzjonistycznych okien owalne świetliki korytarza komunikacyjnego w miąższu muru, ujęte klasycyzującym obramieniem z graniastym cokołem, z występem z pasem ząbków i dekoracją ornamentalną, nakrytym girlandami z owocami i główką anielską w kluczu, pod oknami w ramieniu północnym poniżej okien świetliki kolisty, w prostokątnym obramieniu architektonicznym z płyciną wypełnioną plecionką antykizującą z uskrzydloną główką anielską i dwiema girlandami, w kluczu obramienia okna – wydłużony kartusz wolutowy z główką na osi, ujęty palmami (zasłaniający architraw i część fryzu), na chórze muzycznym, nad oknem kartusz z herbem Lubicz okolonymi insygniami biskupimi, podtrzymywany przez ulatujące anioły, poniżej owalny kartusz z inskrypcją kapitałą: „LEONARDUS PROKOPOWICZ ABBAS / SIECIECHOVIENSIS ADORNAVIT”. Frontowa ściana balkonu chórowego z profilowanymi gzymsami z ornamentem, ujęta płycinami z podwieszeniami z księgami, otwartymi Psalmów i mniejszymi, w kluczu arkady owalny kartusz z inskrypcją: „Anno Domini / MDCCLXXIX”, podtrzymywany przez ujęte antytetycznie anioły, podtrzymujące girlandy laurowe; balustrada tralkowa, na osi prostokątny cokolik z płyciną, w której na poduszce harfa i korona.

Kopuła: w pendentywach trzyścienne konsole z girlandami podwieszonymi pod górnymi wolutami spiralnymi, ujęte uskokowymi płycinami, w otoku podstawy czaszy profilowany gzyms i pasem kwiecisty w czaszy ażurowa, kolisty, ośmiodzielną kompozycją architektoniczną, artykułowaną parami

obustronnie zdwojonych kolumn w porządku korynckim na wysuniętych odcinkach cokołu, dźwigających wyłamane belkowanie z pasem ząbków, na wystęпах wazy z kwieciem, w osiach zamknięte półkole arkady, poprzedzone żelaznymi balustradami. W centrum, wśród skłębionych złotych obłoków z uskrzydłonymi główkami anielskimi, przeznaczona do oglądania od strony prezbiterium scena Apoteozy św. Benedykta z Nursji u Trójcy Świętej, w lewej dolnej części kompozycji z patronem zakonu w czarnym habicie benedyktyńskim, ukazany w klęczącej pozycji oranta w $\frac{3}{4}$ w prawo, po prawej z aniołkiem trzymającym infułę i pastorał, wyżej, po bokach kolistego otworu wentylacji zwróceniu ku sobie Jezus i Bóg Ojciec w przynależnych Im nimbach, powyżej w glorii promienistej gołębic Duchą Św.

Sklepienia: krzyżowe, o analogicznej kompozycji wysklepków, lunet i ścian tarczowych. Dzielone gurtami z płycinami wypełnionymi plecionką roślinną, z kolistymi zwornikami w szczycie, ozdobionymi wirującymi rozetkami, podziały wewnętrzne przeset wzdłuż linii lunet (z linią kwiecia), z listwą wiodącą, profilowanych i złączonych centralnie kolistymi polami z glorią z okiem Opatrzności Bożej (w ramionach bocznych: siedem płomyków i księżyc w pełni, w północnym – podwójny krzyż patriarchalny św. Benedykta z literami zapisanymi kapitałami), między nimi wykrojowe płyciny ze związanymi sznurem i szarfą wieńcami lauru i gałązkami palmy, w lunetach symetryczne plecionki roślinne z łukami strączków z uskrzydłonymi główkami anielskimi; okna o treflowym, uskokowym wykroju, szeroko rozglifione, ujęte profilowym obramieniem z laurem, wokół którego architektoniczne, zamknięte odcinkowo nadstawki ujęte spływami ślimacznicowymi z kwietnymi wazonami, dekorowane po bokach girlandami laurowymi i liśćmi palm.

Para nastaw ołtarzy bocznych na ścianach południowych ramion krzyża: o identycznych formach architektonicznych obramień edikulowych, ujętych występami z główkami anielskimi i kampanulami w płycinach, z bocznych spływami wolutowymi, dźwigającymi zredukowane belkowanie, w polach prostokątne płyciny z guzkami i podwieszoną centralnie dwuczęściową girlandą owocową na szarfie z kokardką, zwieńczenia w formie nieregularnych ścianek muru z glorią promienistą okalającą owalny czarny medalion z ugrowym monogramem, odpowiednio: od wschodu „IHS”, od zachodu „SS”.

Ikonografia

Faza I – identyfikacja emblematu niemożliwa. Treść inskrypcji odnosi się do idei eschatologii, związanej z rolą ofiary krzyżowej Jezusa Chrystusa w dziele odkupienia ludzkości.

Faza II – pierwotny program ideowo-treściowy ołtarza głównego, ze sztalugowym obrazem Dziesięciu Tysięcy Męczenników w polu głównym, czytelnie nawiązywał do podwójnego wezwania świątyni opackiej, uzupełnionego o postaci świętych założycieli męskiej i żeńskiej gałęzi zakonu benedyktyńców. Wprowadzenie po 1879 r. przez kler diecezjalny w miejsce zniszczonego obrazu krucyfiksu wypaczyło to przesłanie.

Faza III – dekoracja iluzjonistyczna z elementami dwóch programów: historyczno-fundatorskiego i zakonno-eschatologicznego (powiązanego z programem ołtarza głównego). Pierwszy, rozwinięty na ścianach bocznych, dotyczy grona osób wstawionych fundacją i uposażeniem opactwa sieciechowskiego (wg legendy zakonnej był to już król Bolesław I Chrobry, obecnie wiadomo, że chodziło o księcia Bolesława III Krzywoustego; drugim był Sieciech młodszy, cześnik książęcy, wg stanu wiedzy z końca XVIII w. pomyłony z ojcem – palatynem księcia Władysława Hermana), następnie papież: Klemens XI Albani (pontyfikat: 1700-1721) i Benedykt XIII Orsini de Gravina (1724-1730), którzy zaaprobowali i otoczyli opieką polską Kongregację Benedyktyńską Świętego Krzyża, oraz dwa opaci komendatoryjni-fundatorzy nowej świątyni: Kurdwanowski i Bułharewicz. W części chórowej znalazł się zamykający ten cykl herb Lubicz opata Prokopowicza – donatora dekoracji malarskiej, z datą jej zakończenia na parapecie chóru muzycznego: 1779, i stosowną inskrypcją. Na sklepieniu i w kopule ukazano Apoteozę świętego patrona-założyciela zakonu św. Benedykta z Nursji, uzupełnioną w części północnej, w kluczu sklepienia przedstawieniem jego krzyża patriarchalnego, odnoszącego się do idei walki / ochrony wiernych przez Szatanem, wszelkim grzechem i zagrożeniami (w tym klęskami elementarnymi), co znajduje wyjaśnienie w rozwinięciu inicjałów (liter na belkach krzyża) do pełnej formy modlitwy apotropaicznej, fundamentalnej w duchowości benedyktyńskiej doby kontrreformacji.

Analiza formalno-stylistyczna

Faza I – fragmentaryczność odkrywek i brak związków omawianych partii polichromii z dekoracjami w sąsiednim wnętrzu kościoła uniemożliwiają precyzyjną analizę morfologiczną. Obecność w obramieniach motywów wolutowych, przypominających wcześniejszą fazę ornamentyki chrząstkowo-maźwiniowej, skłania – obok informacji o kolejach powstawania murowych budynków klasztornych dopiero w końcu XVII w. – do datowania omawianych partii na najwcześniej na ten okres.

Faza II – iluzjonistyczny ołtarz główny kościoła benedyktyńskiego w Sieciechowie jest najwybitniejszą kreacją malarstwa doby późnego rokoka w północnej części historycznej Małopolski. Dotychczas, na kanwie XIX-wiecznych opinii Edwarda Rastawieckiego i ks. Józefa Gackiego, łączono jego powstanie z autorem pozostałej, wczesnoklasycystycznej części polichromii ścian i sklepień – Szymonem Mańkowskim (ok. 1724-po 1793), uczniem Szymona Czechowicza i Łukasza Smuglewicza i stołecznym malarzem królewskim Stanisława Augusta Poniatowskiego. Tymczasem zarówno repertuar elementów architektonicznych i zdobniczych, jak i kanon i sposób malowania postaci w obu tych częściach pozostają zdecydowanie odmienne. Skłania to do nieco wcześniejszego datowania tej fazy dekoracji – zapewne ołtarz wykonano w latach 60. XVIII w. Pod względem stylistycznym dzieło to plasuje się w jednym rzędzie z realizacjami iluzjonistycznymi w nieodległych Michałowicach nad Pilicą (1752-1754, mal. Łukasz Smuglewicz, atryb.) i w Łęczeszycach koło Grójca (1765, mal. br. Marceli Dobrzeński), jednak pod względem formy jest odrębne, co więcej zastosowany tutaj zespół dekoracji *rocailles* odznacza się znacznie większą finezją i fantazją. Wysoka klasa pędzla sugeruje zatrudnienie w Sieciechowie mistrza ze stołecznej Warszawy.

Faza III – Z uwagi na treść kilku uzupełniających się relacji prasowych z początku XIX w. autorstwo stołecznego malarza nadwornego Szymona Mańkowskiego nie było podważane. Realizacja sieciechowska, odosobniona na tle *stricte* świeckiej twórczości artysty, specjalizującego się głównie w kreacji modnych w 4. ćw. XVIII w. motywów pejzażowych w typie włoskim, sentymentalnym, oraz świeckich dekoracji groteskowych (rezydencje w Jabłonnie i Nieborowie, 1777-1782 i 1784), nie znajduje analogii. Poszczególne motywy architektoniczno-ornamentalne można porównać jedynie z dekoracjami wewnątrz na piętrze Pawilonu Królewskiego w Jabłonnie, zwłaszcza w dekoracji opraw wedut włoskich w Sypialni-Gabiniecie. Analiza morfologiczna omawianej wczesnoklasycystycznej malatury wnętrza kościoła sieciechowskiego znakomicie wypełnia lukę w wiedzy o zaawansowaniu stylowym i ogólnym poziomie artystycznym stołecznego centrum malarstwa monumentalnego w słabo jeszcze rozpoznanych latach 70. XVIII w. – okresie płynnego przejścia od form rokoka do wczesnego klasycyzmu spod znaku stylu Ludwika XVI zw. *Le Transition*, z licznymi odwołaniami do tradycji antycznej, acz jeszcze w późnonowożytnej manierze dworskiej.

Źródła i literatura przedmiotu

Warszawa, Narodowy Instytut Dziedzictwa, Dział Ewidencji i Rejestru Zabytków Ruchomych, karty nr RAX 000002324, 000002328, sierpień 1973, oprac. W. Puget.

A. Wojciechowski, *Sieciechów – studium historyczno-urbanistyczne*, PKZ Lublin 1982, mps.

E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 2, Warszawa 1851, s. 4; J. Gacki, *Benedyktyński klasztor w Sieciechowie według pism i podań miejscowych*, Radom 1872, s. 4-5, 17-26; J. Wiśniewski, *Dekanat kozienicki opisał...*, Radom 1913, s. 149-153; Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. III: *Województwo kieleckie*, red. J. Z. Łoziński i B. Wolff, z. 6: *Powiat kozienicki*, oprac. tychże, Warszawa 1958, s. 23-25, fig. 19, 21, 29; E. Wiśniewski, *Z dziejów opactwa benedyktynów w Sieciechowie*, „Roczniki Humanistyczne Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego”, VII: 1958, z. 2, s. 35-37; T. Jaroszewski, J. Kowalczyk, *Artyści w Puławach w XVIII wieku (w świetle ksiąg metrykalnych parafii Włostowice)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 21: 1959, nr 2, s. 217; M. Brykowska, *W sprawie architektury zespołu pobenedyktyńskiego w Opactwie-Sieciechowie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki : teoria i historia”, 5: 1970, z. 2, s. 205-207; D. Matczak, *Późnobarokowy kościół pobenedyktyński w Sieciechowie-Opactwie*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”, IX: 1975, s. 369; Z. Pruszyńska, *Mańkowski Szymon*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających : malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. V, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s.

338; W. Zdon, *Dydaktyka zbawienia na sklepieniach pobenedyktyńskiego kościoła w opactwie sieciechowskim*, „Arteria : Rocznik Wydziału Sztuk Pięknych Politechniki Radomskiej”, 6: 2008, s. 35-40; R. Stępień, *Herby w kręgu opactwa benedyktynów z Sieciechowa*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego”, Seria Nowa, XVIII (XXIX): 2019, s. 180-182, 185-187, il. 6, 10.

Fotografie:

Sieciechów-Opactwo, kościół opacki benedyktynów (ob. parafialny) pw. Wniebowzięcia Najsw. Marii Panny i Dziesięciu Tysięcy Męczenników, dawny refektarz, ściana północna, odkrywki konserwatorskie ornamentalno-emblematycznego obramienia dawnej niszy, 4. ćw. XVII-1. tercja XVIII w. (?), wyk. nieustalony warsztat lokalny z północnej Małopolski (?), fot. MW, 2016

Sieciechów-Opactwo, kościół opacki benedyktynów (ob. parafialny) pw. Wniebowzięcia Najsw. Marii Panny i Dziesięciu Tysięcy Męczenników, widok ogólny wnętrza w kierunku prezbiterium, 1769-1779, kompleksowa polichromia iluzjonistyczna ścian i sklepień oraz ołtarzy, wyk. m.in. Szymon Mańkowski z Warszawy, fot. MW, 2016

Sieciechów-Opactwo, kościół opacki benedyktynów (ob. parafialny) pw. Wniebowzięcia Najsw. Marii Panny i Dziesięciu Tysięcy Męczenników, iluzjonistyczna struktura ołtarza głównego, po 1769, wyk. nieustalony warsztat z Warszawy (?), fot. MW, 2016

Sieciechów-Opactwo, kościół opacki benedyktynów (ob. parafialny) pw. Wniebowzięcia Najsw. Marii Panny i Dziesięciu Tysięcy Męczenników, polichromia podniebia kopuły ze sceną Apoteozy św. Benedykta z Nursji, po 1769-1779, wyk. Szymon Mańkowski z Warszawy, fot. MW, 2016

Sieciechów-Opactwo, kościół opacki benedyktynów (ob. parafialny) pw. Wniebowzięcia Najsw. Marii Panny i Dziesięciu Tysięcy Męczenników, prezbiterium, ściana wschodnia, medalion z wizerunkiem króla Bolesława I Chrobrego, po 1769-1779, wyk. Szymon Mańkowski z Warszawy, fot. MW, 2016

SMOGORZÓW

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

SMOGORZÓW, powiat opoczyński województwa sandomierskiego (ob. powiat przysuski, województwo mazowieckie), dekanat skrzywnieński, archidiakonat kurzelowski, archidiecezja gnieźnieńska (ob. dekanat przysuski, diecezja radomska), kościół parafialny pw. Nawiedzenia Najśw. Marii Panny, kompleksowa nowożytna polichromia wnętrza (trójfazowa)

Datowanie (z fazami)

Faza I – po 1521

Faza II – przed 1710

Faza III – 1766-1770

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Faza I – ówcześni kolatorzy parafii i świątyni z rodziny Dunin-Wąsowiczów herbu Łabędź

Faza II – Karol Kazimierz Dunin-Wąsowicz h. Łabędź, podkomorzy sandomierski

Faza III – Dunin-Wąsowiczowie: Stanisław, podstoli radomski, i Stefan, podstoli stężycki i starosta budziszewski, ówcześni dziedzice wsi i kolatorzy świątyni parafialnej

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Faza I – niezidentyfikowany warsztat lokalny (?)

Faza II – regionalna pracownia malarska

Faza III – niezidentyfikowany warsztat malarski, zapewne małopolski (atryb.)

Historia powstania

Od co najmniej XII w. miejscowość była jednym z najważniejszych gniazd rodowych zasłużonej rodziny możnowładczej Duninów (Łabędziów), zarazem ich wielopokoleniowe mauzoleum. Pierwotny kościół zbudowany przed 1384 r. przez arcybiskupa gnieźnieńskiego Bodzantę, a o jego finansowe i ziemskie uposażenie zatroszczył się miejscowy dziedzic Mieczysław Dunin, starosta rawski. Parafię erygowano dopiero w 1521 r., po czym wkrótce powstała murowana świątynia z wielobocznie zamkniętym, sklepionym sieciowo prezbiterium. Tamże zachowane relikty polichromii podkreślającej podziały żeber. Kościół, rozbudowany w XVII w. kosztem Karola Kazimierza Dunin-Wąsowicza, podkomorzego sandomierskiego (w 1639 r. wystawiono północną kaplicę kopułową św. Anny, w późniejszym okresie wzniesiona kaplica południowa św. Krzyża / Pana Jezusa dla dopełnienia planu *modu crucis*), wtedy wnętrze pokryto iluzjonistyczną polichromią o cechach prowincjonalnego baroku), konsekrowano w roku 1710. Przy pierwszej kaplicy istniała w 1759 r. altaria fundacji Duninowskiej. Kompleksowa restauracja połączona z kolejnymi pracami budowlanymi miała miejsce w latach 1766-1770 z fundacji dwóch kolejnych właścicieli miejscowości: Stanisława, podstolego radomskiego, i Stefana, podstolego stężyckiego i starosty budziszewskiego. Z tego czasu pochodzi kompleksowa rokokowa polichromia wnętrza z zespołem pięciu iluzjonistycznych nastaw ołtarzowych: głównej, pary przytęczowych i w obu kaplicach bocznych, z rozwinięciem na deskowym stropie nawy i podniebiu kruchty.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

W 1906 r. polichromie przemaalował M. Karpiński, a w 1933 r. restaurowali malarze W. Radzikowski i M. Braun. Ostatnia, wieloetapowa konserwacja miała miejsce w dwóch etapach w latach 1988-2005 i 2017-2019 siłami krakowskiej firmy AC Konserwacja Zabytków: Aleksander Piotrowski, Edward Kosakowski, Agnieszka Kosakowska i Ewa Zielińska (wtedy kolejno odstonięcie w polach sieciowego sklepienia prezbiterium oraz w kaplicy św. Anny (całkowicie) i św. Krzyża / Pana Jezusa (fragmentarycznie, prace zatrzymane przez komisję ekspercką w 2018 r.) wcześniejszych faz XVI- oraz XVII-wiecznej malatury (uwidocznione w następstwie ubytków malatury rokokowej przed 1972 r.).

Kompozycja / układ

Faza I – prezbiterium, sklepienie typu sieciowego o nierównym przebiegu żeber. Grzbiety, styki i linie boczne podziałów podkreślone liniami cynobru, na osi głównej grupa zworników w kształcie kolistych tarczek obwiedzionych analogicznym konturem, w polach cynobrem lub szarawe rozetki cztero- lub wielopłatkowe.

Faza II – prezbiterium, sklepienie; północna kaplica św. Anny, ściany i pseudokopuła; południowa kaplica Krzyża Św., j.w. (odkrywki wielkopołaciowe), utrzymana w ciepłej tonacji ugrów, ziem i bieli kredowej. Wykonana rysunkowo, z zastosowaniem lokalnych barw, z ograniczonym modelunkiem kształtów (pejzaż, szaty i przedmioty). W prezbiterium w polach wysklepków środkowej części sieci, kolejno od wschodu: cztery uskrzydłone główki anielskie, dwie klęczące postaci zwróconych ku sobie orantów (symboliczne przedstawienia Adama i Ewy (?) lub fundatorów (?), para klęczących aniołów-diaconów na obłokach, cztery aniołki ulatujące wśród obłoków, w pozostałych wici roślinne z akantem, między którymi siedzące na pędach aniołki, na dolnych zakończeniach spływów wewnętrznych lunet prostokątne obramienia, wsparte na konsolce i zamknięte nadwieszonym łukiem odcinkowym, w ich polach stojące aniołki z owalnymi, ujętymi akantem kartuszami (pierwotnie z inskrypcjami, obecnie zachowana jedna: „VIRGO / POST / PART[UM]”) i gronami winnymi.

Kaplica północna św. Anny: na planie zbliżonym do kwadratu, ściany płaskie, w narożach pilastry w porządku tokańskim, dźwigające profilowany gzyms, od południa szeroka arkada zamknięta półkoliście, okna zamknięte odcinkowo (wschodnie wtórne zamurowane), w szczycie sklepienia zwierciadlanego kolisty okulus w opasce. Ściany pokryte regularnie szerokimi pionowymi pasami dekorowanymi poprowadzonymi zygzakowato wielokolorowymi szrafunkami imitującymi kosztowne opony tekstylne z mory (lub silnie uwarstwione i użyłone skały). W głowicach pseudopilastrów i w polach pod gzymsem koronującym oraz w otoku dawnej latarni umieszczono wzornikowe, niderlandzkie kiście owocowe na podwieszonych w dwóch punktach chustach oraz plecionki z podsuszonego akantu. Na sklepieniu znajduje się sześć rozbudowanych scen figuralnych, porozdzielanych nieregularnie na osi północ-południe ugrowymi pasami na dwa zespoły po trzy. Wschodni obejmuje główną scenę tzw. Wielkiej Rodziny Maryi, z podziałem na dwa plany: w pierwszym w centrum z św. Anną Samotrzec w otoczeniu dwóch innych niewiast oraz Jezusa i sześciorga innych dzieci; powyżej, w drugim, czternaścioro mężczyzn i kobiet oraz dwoje małych dzieci w strojach orientalnych i historycznych; wszystkich oznaczono w widocznych miejscach (ramiona, torsy) cyframi arabskimi od 1 do 24. U dołu tej sceny obszerna inskrypcja kapitałą nowożytną: „FAMILIA SANCTA DOMINI NOSTRI IESU CHRISTI MAGNA / kolumna skrajna lewa: 1. ANNA PROPHETISSA / 2. SAMUEL / 3. ANNA UXOR ECCENAE / 4. ZEBEDEUS / 5. (niewidoczny, przestony gzymsem), kolumna lewa: 6. JOSEPH / 7. SALOMAS / 8. SIMEON / 9. JOSEPHUS / 10. (niewidoczny j.w.), kolumna środkowa: 11. JACOBUS MAIOR / 12. JOHANNES EVANGELISTA / 13. MARIA MATER DEI / 14. CHRISTUS / 15. (niewidoczny j.w.), kolumna prawa: 16. JUDA THADEUS / 17. SIMONIS / 18. PHILIPPUS / 19. JACOBUS MINOR / 20. MARIA MATER JACOBI, kolumna prawa skrajna: 21. ALPHEUS / 22. ZACHARIAS / 23. ELISABETH / 24. JOHANNES BAPTISTA / 25. (niewidoczny j.w.). Na ścianie północnej (ołtarzowej) dwie sceny różniące się wielkością, po prawej mniejsza scena pochodu Abrahama i Izaaka na górę Moria, z inskrypcją poziomo u góry: „ABRAHAM TOLLE FILIUM TUUM QUEM DILIGIS ISAAC”, po lewej sięgająca okulusa scena Ofiary Abrahama z napisem poprowadzonym pionowo w centrum sceny na tle: „ABRAHAM NON IXCENDAS MANUM TUAM SUPER PUERUM NUNC COGNOVI QUOD TIMES DEUM”. Na stronie południowej (nad arkadą wejściową) sceny w identycznym układzie: lewa, mniejsza Pojedynek Dawida z Goliatem, prawa, większa, niezidentyfikowana z przedstawieniem pary u stóp tronu sędziwego władcy błogosławiącego ich związek, w tle po prawej młodzieniec w koronie polujący na jelenia. Na ścianie zachodniej, ponad oknem grono siedmiu Archaniołów w niebiosach, skupionych wokół symbolu Trójcy Św., w centrum na dole Michał, po bokach zwróceniu ku niemu Metatron (z Koroną Stwórcy) i Uriel z mieczem płomienistym, wyżej dwaj niezidentyfikowani (Symiel, Orifiel lub Zachariel), w górnym rzędzie Gabriel i Rafał, ten ostatni z inskrypcją kapitałą: „RAPHAEL”.

Kaplica południowa Krzyża Św.: odkrywki wielkopowierzchniowe z 2005 r. – w świątyni narożach ślady pseudopilastrów, w nasady pendentywów plecione kosze z kwieciami, wyżej podwieszenia niderlandzkie z kolistymi kiściami owocowymi na szarfach, wokół pędy akantu, w podniebiu kolistej kopuły niezidentyfikowana, zbiorowa scena figuralna (?).

Faza III – późnorokokowa, kolorystyka ograniczona do trzech podstawowych barw: trzony podpór nawy i nastaw oddano w szarawych błękitach imitując kamień, struktury ołtarzy ora wszystkie ramy, płyciny i detale architektoniczno-rzeźbiarskie w czerwieniach, natomiast figury i ornamenty w ugrach, imitując brąz / mosiądz lub tak zabarwiony marmur. W prezbiterium oraz na ścianach nawy i obu kaplic

wąskie pilastry o kanelowanych trzonach ze wzbogaconymi o *rocailles* jońskimi głowicami. Pola sklepień, przestrzenie ścian i gify okienne z obramieniami rokokowymi (w polach sieci z kratką regencyjną). Ponad oknami chóru kapłańskiego znalazły się supraporty z medalionami z półpostaciami św. św. ewangelistów, na ich ścianach oraz w lunetach zamknięcia – monochromatyczne kompozycje pejzażowe, a w sphywach sklepienia – siedzące postacie anielskie z liśćmi palmowymi. Na profilu łuku tęczowego, od strony prezbiterium w centrum rokokowy, flankowany armaturami nowożytnymi kartusz z wiązaniem monogramem fundatora pod koroną szlachecką, oraz rozdzielony na dwa pola napis kapitałą: „HUIUS ECCLESIAE QUAE PER MEUM STEPHANUM – DUNIN IN SMA’GRZOW WOSOWICZ CAPIT: / BUDZIESZOWISW DE NOVITER Ao 1766to RE – STAURATA DEDICATIO DOMINICA POST / FESTUM SQ HEDVIGIS A.M.D.T.O. GIP – BMQ. 9. VIRGINIS MARIAE HONO” (ostatni wiersz niezachowany?). Na ścianie frontowej tęczy podłużna prostokątna scena Kazania św. Jana Chrzciciela, ujęta analogicznie udekorowaną ramą. Portale wejściowe do kaplic ujęte listwowymi obramieniami zamkniętymi na szczycie łuków falującymi odcinkami gzymsu z rozbudowanymi kartuszami i flankującymi je siedzącymi aniołkami; w ściankach bocznych płyciny z listwami rocaillowymi, w podłuczcu arkady kaplicy św. Krzyża / Pana Jezusa pięć medalionów z popiersiami: w centralnym Jezus, w pozostałych od lewej: św.św. Andrzej i NN Apostoł, św. Piotr, św. Paweł oraz św. św. Jakub Starszy i Tomasz Apostołowie. W dekoracji podniebia tej kaplicy zastosowano podział na cztery części i dwie strefy, dolna artykułowana wolutami ślimacznicowymi z *rocailles* wydzielającymi prostokątne pola z kontrpłycinami i dekoracjami kwiatowo-roślinnymi i rokokowymi, w wyższej cztery iluzjonistyczne owalne okienka z kratkami, między którymi rozpięte iluzjonistyczne sklepienie zwierciadlane z parami siedzących w swobodnych pozach aniołków w pendentywach, kratką regencyjną w płycinach pół oraz otokiem laurowym okalającym okulus.

Zespół iluzjonistycznych nastaw ołtarzowych: główna (przesłonięta obecnie przez neorenesansowo-barokową stolarsko-snycerską strukturę z 1. tercji XX w.), para przytęczowych: św.św. Franciszka Serafickiego i Barbary (północny) i św. św. Mikołaja i Jana Nepomucena (południowy) i para w kaplicach, w formie edikul w porządku korynckim, o wklęsło wypukłej linii ścianek i podpór oraz nadstawkami mieszczącymi górne obrazy namalowane taką samą techniką (obrazy w polach głównych wykonano techniką olejną na płótnie i osadzono w snycerskich złożonych ramach). Po bokach struktur wymalowano monochromatycznie, w tej samej czerwonej tonacji barwnej, postacie świętych i personifikacji cnót teologalnych: głównym to św.św. Anna i Joachim (?), w bocznych: Fides i Spes (północny), niezidentyfikowane (w pozostałych).

Partie niezachowane (usunięte od 1988 do 2004 r.): w polach sieci sklepienia prezbiterium oraz kaplicy św. Anny listwy obramień z egretami rocaillowymi oraz pola z kratką regencyjną, w tejże kaplicy artykulacja pilastrowa w porządku jońskim oraz wymalowana na ścianie północnej architektoniczna edikulowa struktura zwieńczona okazała glorią promienistą z grupą Trójcy Św., flankowana dwiema niezidentyfikowanymi postaciami alegorycznymi (?); wokół wnęk i okna opaski z egretami rocaillowymi, w podłuczcu arkady pięć medalionów: centralny z Maryią, po bokach, od lewej: św. św. Szymon i NN Apostoł, św. Jan Chrzciciela, św. Juda Tadeusz oraz św. św. Apostołowie Maciej i Bartłomiej (?) – w 1972 r. wszystkie silnie uszkodzone, z wieloma głębokimi ubytkami, zwłaszcza w górnej części. Usunięto też całkowicie polichromowany strop deskowy w nawie – w jego narożach znajdowały się rozbudowane obramienia z *rocailles*.

Ikongrafia

Faza I – typowa dekoracja waloryzująca ceglany detal ceglany późno- i postgotycki w XV i XVI w.

Faza II – według ustaleń Barbary Łaby z 2001 r. program ideowo-treściowy na sklepieniu prezbiterium odwoływał się do cnót i przymiotów Najśw. Marii Panny, z inskrypcjami z cytatami ze starotestamentalnej Księgi Mądrości Syracha. Zespół przedstawień na sklepieniu kaplicy północnej św. Anny skupiają się wokół roli rodu Dawida i samej Marii (oraz, pośrednio, Jej matki = św. Anny) w losach Przymierza Boga z ludźmi i Odkupienia ludzkości przez Jej Syna – Jezusa Chrystusa (m.in. prefiguracja biblijna Ukrzyżowania Pańskiego – Ofiara Abrahama i Izaaka), po Sąd Ostateczny. Dekoracje ornamentalne skupione wokół idei symbolu Marii jako winnej latorośli, z której gronem był Jezus.

Ciekawym, odosobnionym przykładem zastosowania oryginalnych motywów zdobniczych jest tutaj próba imitacji luksusowej tkaniny obiciowej / opony tekstylnej – mory.

Faza III – dekoracja późnobarokowa z rozbudowaną ornamentyką rokokową, z powiązaniem ikonograficznym wszystkich elementów składowych: polichromii ścian i sklepień ze scenami lub przedstawieniami figuralnymi oraz iluzjonistycznymi strukturami ołtarzy uzupełnionych o obrazy i figury. Program ideowo-treściowy skupiony w prezbiterium wokół postaci Marii (wybór postaci asystencyjnych przy ołtarzu głównym, obecność medalionów z osobami świętych ewangelistów. W nawie, ponad łukiem tęczowym monumentalna scena *Nauczanie św. Jana Chrzcziciela*, w zwieńczeniach nastaw – świętych związanych z lokalnymi, ważnymi w 2. poł. XVIII w. kultami: Jana Nepomucena i Barbary. XVIII-wieczny wystrój obu kaplic bocznych z tej fazy skoncentrowany na promowanych w tychże kultach, odpowiednio: Krzyża Św. (jako typowego dla mauzoleów rodowych) i św. Anny (oraz Trójcy Św.), skupiony w programach struktur nastaw.

Analiza formalno-stylistyczna

Faza I – na obecnym etapie badań zachowania polichromie są współczesnym dziełem konserwatorskim, odtworzonym na podstawie odkrywek sprzed 1988 r. i wcześniejszych. Utrudnia to znacząco analizę morfologiczną i atrybucyjną tego dzieła.

Faza II – niska wartość artystyczna malatury, związana z jej wybitnie konturowym, rysunkowym sposobem ujęcia postaci i ornamentów, nieporadność w tworzeniu kompozycji i relacji między poszczególnymi figurami (przy absolutnie bazowej recepcji współczesnej grafiki zachodnioeuropejskiej – niderlandzkiej i niemieckiej) oraz operowania kolorami i modelunkiem draperii szat i faktury różnorodnych materiałów, sytuuje realizację smogorzewską (odosobnioną na badanym terenie północnej Małopolski) wśród dzieł sztuki na granicy wytwórczości lokalnej, niemal ludowej. Jest zapewne dziełem warsztatu prowincjonalnego, o nieustalonej proveniencji.

Faza III – prezentowana kompletna polichromia wnętrza (do 2005 r. zredukowana o partie na sklepieniu prezbiterium i we wnętrzu kaplicy św. Anny, oraz na stropie nawy i kruchty, unieczystniona przez zasłonięcie oryginalnej iluzjonistycznej nastawy głównej po 1945 r. przestrzenną, neostylową nastawą snycerską) jest wyjątkowo spójną i wartościową artystycznie realizacją wystroju liturgiczno-malarskiego z kompletem pięciu ołtarzy, na całym obszarze pogranicza północnej Małopolski i Mazowsza. Nosi cechy formalno-stylowe warsztatów środkowoeuropejskich (niemieckojęzycznych, o proveniencji z krajów habsburskich) lub polskich, edukacyjnie powiązanych z Morawami lub Górnymi Węgrami) – np. Andrzeja Radwańskiego, Johanna Neiderffera z Krakowa albo Walentego Michowskiego i Macieja Rejchana z Sandomierza. Pozostaje jednak dziełem osobnym, którego nie można powiązać z żadnym z ww. artystów o ustalonej biografii i rozpoznany w różnym stopniu dorobku. Można jednak generalnie przyjąć małopolski kierunek dalszych poszukiwań atrybucyjnych. Z uwagi na duże partie przemalówek w 1. tercji XX w. (zwłaszcza w partiach figuralnych) dokładniejsza analiza morfologiczna jest utrudniona. Uwagę zwraca szerokie wykorzystanie w komponowaniu struktur ołtarzowych wzornikowych grafik augsburskich, przede wszystkim inwencji Franza Xaviera Habermanna z lat 40.-50. XVIII w., taka sama grupa źródeł inspiracji posłużyła za kanwę kompozycji przedstawień ewangelistów w lunetach w prezbiterium oraz wielkiej sceny *Nauczania św. Jana Chrzcziciela* ponad łukiem tęczowym, oraz poszczególnych kompozycji ornamentalnych.

Źródła i literatura przedmiotu

Włocławek, Archiwum Diecezjalne, sygn. AAG Wiz. 42, s. 25-28.

Warszawa, Instytut Sztuki PAN, Zbiory fotografii i rysunków pomiarowych, sygn. N-02811-02814, fot. S. Pronaszko, 1909; sygn. 0000041231, 0000041232, 0000041235, 0000041237, fot. E. Kozłowska, 1949.

Warszawa, Narodowy Instytut Dziedzictwa, Dział Ewidencji i Rejestru Zabytków Ruchomych, karta nr RAX 000002530, 000002615-000002619, 1.09.1972, oprac. W. Puget.

Dokumentacja prac konserwatorskich przy malowidłach ściennych na sklepieniu prezbiterium kościoła pw. Nawiedzenia NMP w Smogorzowie, oprac. I. Woźnica, Kraków 2001.

Jan Wiśniewski, *Dekanat opoczyński*, Radom 1911, s. 128, 224; Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. III: *Województwo kieleckie*, red. J.Z. Łoziński i B. Wolff, z. 8: *Powiat opoczyński*, oprac. tychże, Warszawa 1958, s. 42-43, fig. 17, 65; E. Kosakowski, *Problemy ekspozycji malowideł ściennych w prezbiterium kościoła pw. Nawiedzenia NMP w Smogorzowie*, „Rocznik Mazowieckiego Konserwatora Zabytków”, 1: 2006, s. 93-102; D. Kupisz, *Rody szlacheckie ziemi radomskiej*, Radom 2009, s. 79, il. 50.

Fotografie:

Smogorzów, kościół parafialny pw. Nawiedzenia Najśw. Marii Panny, widok ogólny wnętrza w kierunku prezbiterium, po 1521, przed 1710 i 1766-1770, kompleksowa polichromia nowożytna, trójfazowa, wyk. nieustalony warsztat z Małopolski (?), fot. MW, 2016

Smogorzów, kościół parafialny pw. Nawiedzenia Najśw. Marii Panny, prezbiterium, widok ogólny iluzjonistycznego ołtarza głównego, 1766-1770, wyk. nieustalony warsztat z Małopolski (?), fot. MW, 2016

Smogorzów, kościół parafialny pw. Nawiedzenia Najśw. Marii Panny, prezbiterium, widok ogólny ściany północnej, 1766-1770, wyk. nieustalony warsztat z Małopolski (?), fot. MW, 2016

Smogorzów, kościół parafialny pw. Nawiedzenia Najśw. Marii Panny, północna kaplica św. Anny, widok ogólny sklepienia zwierciadlanego, przed 1710, wyk. niezidentyfikowany warsztat lokalny (?), fot. MW, 2016

Smogorzów, kościół parafialny pw. Nawiedzenia Najśw. Marii Panny, południowa kaplica Krzyża Św., widok wnętrza w kierunku iluzjonistycznego ołtarza bocznego, przed 1710, wyk. nieustalony warsztat z Małopolski (?), fot. MW, 2016

SOLEC NAD WISŁĄ

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

SOLEC NAD WISŁĄ, powiat radomski województwa sandomierskiego (ob. powiat lipski, województwo mazowieckie), stolica dekanatu, diecezja krakowska (ob. dekanat lipski, diecezja radomska), kościół parafialny pw. Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny, elewacja zachodnia, ściana, tło wnęki, polichromia ze sceną Ukrzyżowania Pańskiego

Datowanie (z fazami)

1. poł. XVII w.

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

NN

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

niezidentyfikowany warsztat lokalny z Sandomierza albo Lubelszczyzny (?)

Historia powstania

W XI w. wieś kościelna należąca do uposażenia ziemskiego arcybiskupstwa gnieźnieńskiego, później zakonu rycerskiego Grobu Bożego w Jerozolimie (bożogrobców) z Miechowa, wykupiona w 1325 r. przez dwór królewski. Miasto założone między 1334 i 1341 r. przez króla Kazimierza II Wielkiego, z murowanym zamkiem przy komorze celnej i składzie solnym na Wiśle, prawa miejskie utracone w 1869 r. Pierwsza, drewniana świątynia istniała zapewne już w XI w., parafia Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny erygowana przed 1287 r., obecny murowany kościół jednonawowy powstał w donacji królewskiej w 1370 r., zniszczony w pożarze 1595, odbudowany 1604 z inicjatywy ks. prob. Macieja Becha, spalony ponownie 1620, naprawiony przed 1630 r. przez miejscowego starostę, księcia Krzysztofa Zbaraskiego.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Kościół restaurowany w 2. poł. XVII i XVIII w. (zakres prac nieznan). W 1825 r. obiekt odnowił ówczesny właściciel rządowych dóbr soleckich hr. Adam Matuszewicz, następnie 1917. W latach 1976–1999 restauracja staraniem ks. Tadeusza Gębki. Omawiana scena przemalowana w XIX i XX w., wg stanu z 1998 r. z licznymi uszkodzeniami powierzchni malatury i podłoża, ostatnia, profesjonalna restauracja połączona z częściową rekonstrukcją (i kreacją) po 2010 r. wtedy wykonane zabezpieczenie stałe z szybą.

Kompozycja / układ

Nisza prostokątna, zamknięta od prawej strony połową łuku koszowego. Na płytkim planie (dolny pas malowidła niezachowany) ukazana na błękitnym tle nieba scena Ukrzyżowania – centralnie krzyż z postacią Jezusa (na tytulusie inskrypcja łacińska w czterech wierszach: „IESUS/ NASARENUS/ REX / IUDEORUM”), ukazanego jako zmarłego, u jego stóp, z rękami obejmującymi belkę, klęczącą z jej lewej strony w $\frac{3}{4}$ w prawo św. Maria Magdalena w czerwonej szacie, po bokach, zwrócone odpowiednio ku Jezusowi, stojące w $\frac{3}{4}$, w kontrapoście, postaci Marii (obrana w czerwoną szatę i niebieski płaszcz) i św. Jana ewangelisty (w zielonej szacie i czerwonym płaszczu). Powyżej, po bokach Jezusa, na grupach obłoków zwrócone ku Niemu półpostacie aniołków, w lewym górnym rogu szeroki, zaokrąglony z prawej pas obłoków, w którego środku w żółtawej poświacie ujęta w $\frac{3}{4}$ w prawo półpostać Boga Ojca, naczylona ku Synowi, w niebieskiej szacie i czerwonym płaszczu z rozwianą kolicie za plecami połą, z lewą ręką uniesioną w geście błogostawieństwa.

Ikonografia

Przedstawienie prezentuje obiegowy układ sceny Ukrzyżowania z zespołem figur asystujących, postaciami anielskimi i ujętym w niebiosach Bogiem Ojcem. U jej podstaw leży zapewne późnorennesansowa lub manierystyczna rycina niderlandzka albo niemiecka z 2. poł. XVI-pocz. XVII w.

Analiza formalno-stylistyczna

Duży stopień współczesnej ingerencji i rekonstrukcji konserwatorskiej uniemożliwia badania morfologiczne dzieła.

Źródła i literatura przedmiotu

Warszawa, Narodowy Instytut Dziedzictwa, Dział Ewidencji i Rejestru Zabytków Ruchomych, karta nr RAX 100002684, 15.09.1998, oprac. K. Pierzyńska-Jelska.

Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. III: *Województwo kieleckie*, red. J.Z. Łoziński i B. Wolff, z. 2: *Powiat iŹecki*, oprac. tychże, Warszawa 1957, s. 17; J. Samek, A. Wyrobisz, *Kościół parafialny w Solcu nad Wisłą : etapy budowy i ich związek z rozwojem miasta*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, 13: 1965, nr 1, s. 139, 149-151.

Fotografie:

Solec nad Wisłą, kościół parafialny pw. Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny, elewacja zachodnia, nisza po stronie południowej, obok kruchty, 1. poł. XVII w., polichromia ze sceną Ukrzyżowania Pańskiego, wyk. nieustalony warsztat lokalny z Sandomierza albo z Lubelszczyzny (?), fot. MW, 2017

SZYDŁOWIEC, kościół parafialny pw. Św. Zygmunta

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

SZYDŁOWIEC, powiat radomski województwa sandomierskiego (ob. siedziba powiatu, województwo mazowieckie), dekanat radomski, diecezja krakowska (ob. siedziba dekanatu, diecezja radomska), kościół parafialny pw. Św. Zygmunta, prezbiterium i nawa: wielofazowa polichromia ścian i obramień portali i okien, stropu i podniebia balkonu chóru muzycznego, obudowa iluzjonistyczna *sacrarium* i ołtarzy, zespół zacheuszków (trzy fazy); kaplica południowa Najśw. Marii Panny (mauzoleum rodziny Szydłowieckich), polichromia podziałów architektonicznych i obramień; elewacje: zespół fragmentów inskrypcji i dat

Datowanie (z fazami)

Faza I – przed 1505-1509

Faza II – przed 1525

Faza III – 1. tercja XVII w.

Faza IV – 2. poł. XVII-1. poł. XVIII w.

Faza V – 1754

Faza VI – ok. 1750-1760

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Faza I – Jakub II Szydłowiecki (ok. 1453-1509) herbu Odrowąż, m.in. podskarbi wielki koronny, właściciel miasta i kolator świątyni

Faza II – Mikołaj Szydłowiecki (1480-1532) herbu Odrowąż, kasztelan sandomierski i podskarbi wielki koronny, dziedzic miasta

Faza III – Albrycht Władysław Radziwiłł (1589-1636) herbu Trąby, kasztelan trocki i wileński

Faza IV – nieustaleni, zapewne miejscowe duchowieństwo lub bractwo św. Anny

Faza V – niezidentyfikowani, zapewne miejscowi duchowni lub władze / organizacje miejskie

Faza VI – niezidentyfikowani, zapewne miejscowi duchowni

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Faza I – niezidentyfikowany warsztat ze Szwabii południowej lub południowo-zachodnich Czech we współpracy z twórcami lokalnymi (atryb.)

Faza II – malarz Piotr z Królewca, artysta nadworny księcia Albrechta I Hohenzollerna (atryb.)

Faza III – niezidentyfikowany warsztaty lokalny (?)

Faza IV – niezidentyfikowana pracownia lokalna (?)

Faza V – nieustalony warsztat z Małopolski

Faza VI – niezidentyfikowana pracownia małopolska

Historia powstania

Wieś rycerska (ob. dzielnica Stara Wieś) założona w XII w. w dolinie rzeki Korzeniówki, w pobliżu kępy z grodem-siedzibą rodową. W 1. poł. XIV w. na południowy wschód założona najprawdopodobniej przez osadników z małopolskiego Szydłowa nowa osada targowa, za panowania króla Kazimierza II Wielkiego przeniesiona z prawa polskiego na średzkie. W 1401 r. Jakub i Sławko Odrowążowie linii z Chlewisk, po przyjęciu nazwiska Szydłowiecki, uposażyli miejscową parafię św. Zygmunta oraz nadali nowej osadzie prawa miejskie, potwierdzone w 1470 r. jako magdeburskie przez króla Kazimierza III Jagiellończyka. Świątynia murowana, jednonawowa, kryta stropem, z zamkniętym wielobocznie, zasklepionym sieciowo prezbiterium, fundacji Jakuba Szydłowieckiego, podskarbiego wielkiego koronnego, zaczęta ok. 1493 do 1509; ukończona przed 1525 r. przez Mikołaja Szydłowieckiego, podskarbiego w. kor., z południową, sklepioną gwiaździście kaplicą-mauzoleum rodzowym dedykowanym Najśw. Marii Pannie, oraz bogatym wyposażeniem kultowym i liturgicznym wnętrza. Z tego okresu kompleksowa renesansowa polichromia wnętrza, architektoniczno-ornamentalna z obramieniami portali i okien, *sacrarium*, drewnianego stropu kasetonowego nawy oraz z zespołem zacheuszków. W 1. poł. XVII w. dodana kruchta zachodnia w formie centralnej, beztamburowej kaplicy kopułowej, w tym okresie uzupełnienia nowych elementów malatur figuralnych w nawie. W latach

1752-1756 prace nad budową wieżyczki schodowej i przełożeniu dachu, zapewne wtedy zamówienie nowej, iluzjonistycznej późnoregencyjnej polichromii stropu nawy, następnie wykonanie malatury portalu wejściowego i wnętrza północnej kaplicy św. Stanisława.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Kompleksowe remonty świątyni w 1881 r. i na pocz. XX w. (regotyżacja elewacji oraz szczytów sterczynowych wg projektu Stefana Szyllera z Warszawy). Uszkodzony w niewielkim stopniu w trakcie walk 1915 i 1945 r. Kilkuetapowe konserwacje wnętrza połączone z odkrywkami poszczególnych warstw polichromii w 1970-1977, 1981 i 1995 r., wyk. zespół pod kier. art. kons. prof. dr. hab. Zofii Medweckiej, Akademia Szytk Pięknych w Krakowie.

Kompozycja / układ

Faza I – nawa, ściana północna, część zachodnia, rytowany, podkreślony czernią rysunek projektowy w skali 1:1 późnogotyckiego układu żeber sklepiennych w trójprzęstowym prezbiterium (bez trójbocznego zamknięcia, przesłoniętego wtórnie podniesioną posadzką), typu gwiaździsto-sięciowego, z widocznym w lewej części rytem ukazującym widok boczny żebra; ściana północna, przy portalu kaplicy Mariackiej, fragmentaryczna odkrywka z rytem małogabarytowym z wykreśleniem geometrycznym krzywizny żebra diagonalnego oraz skrzyżowania żeber w kluczu.

Prezbiterium i nawa, ściana północna, rytowane i malowane ciemną czerwienią pierwotne zacheuszki w formie cienkich okręgów z krzyżami greckimi o rozszerzających się wachlarzowato końcach ramion. Faza II – kompletna renesansowa polichromia wnętrza, południowej kaplicy Mariackiej i kruchty północnej, zespół zacheuszków: w zamknięciu prezbiterium u nasady spływów żeber sklepiennych kanelowane kolumny w porządku korynckim (?) dźwigające profilowane odcinki gzymsu, z bocznymi wykwitami floratur; wokół portali, okien i na żebrach imitacje podziałów ciosów kamiennych (czerwonych z białawymi fugami, w kaplicy zespół pięciu kamiennych, polichromowanych tarczek z herbami: Odrowąż – centralna i jedna z bocznych, u spływu żeber, Habdank, Jastrzębiec i Trąby radziwiłłowskie – wtórny, dodany po 1905 r. w miejscu Janiny, z kolorystyką zgodną z heraldyką), w opaskach okien na zielonkawym tle jasny, przestylizowany ornament kandelabrowy, opaski ujęte szerokim pasem laurowym z czerwonymi pączkami, kamienny portal do klatki schodowej ujęty szeroką czerwoną opaską z szeroką bordiurą z czerwonym tłem, po bokach jasne motywy kandelabrowe z postaciami doboszy, na górze dwie zestawione antytetycznie fantazyjne ryby; powyżej bogato ukształtowana symetryczna palmeta z licznymi pąkami / owocami, zwieńczona szarawą postacią siedzącej sowy. Podniebie arkady łuku tęczowego ujęte pasami stylizowanego perełkowania, w arkadzie w środku pas błękitnego tła z przedstawieniami łotrów na brązowych krzyżach, w jej szczycie po bokach ugrowe słońce i księżyc, w strzałce wieniec laurowy z wieloboczną tarczą z herbem Odrowąż (identyczny nad portalem kaplicy). W szczytowej partii ścian nawy dekoracyjny pas krańcowy na iluzjonistycznych, wykrojowych kroksztynach, z pasem szarawego, plecionkowego ornamentu roślinnego *en grisaille* na niebieskim tle, na osi ściany wschodniej, nad łukiem tęczowym, poniżej krańca prostokątne pole w analogicznej oprawie architektonicznej, z aplikowanymi snycerskimi przedstawieniami półpostaciowymi: Madonny, św.św. Zygmunta i Stanisława, po bokach tarczki herbowe, odpowiednio: Odrowąż i Topór.

Prezbiterium, ściany północne zamknięcia: iluzjonistyczne, architektoniczne obramienie kamiennego *sacrarium*: w formie rozbudowanej edikuli w tonacji *en grisaille* (dolna część zastonięta przez międzywojenną boazerię z marmuru z Bolechowic) z kandelabrowymi kolumnkami, zwieńczonej rozbudowaną nadstawką w płtykę wnęką z wyobrażeniem wieżyczkowej monstrancji adorowanej po bokach przez wielobarwne postaci Archanioła Gabriela i Marii w scenie Zwiastowania (silnie zatarte), wyżej przez aniołów w szatach diakońskich, nakrytą antytetycznie zestawionymi esownicami ornamentalnymi z kwiatonem, na którym gniazdo (?) Feniksa lub Pelikana (przedstawienie zatarte).

Nawa, ściana północna, część wschodnia, fragmentaryczna odkrywka dolnej partii wielkoformatowej kompozycji figuralnej – Drogi Krzyżowej – ze spiętrzonym panoramicznym widokiem Jerozolimy z licznymi budowlami i wieżami z ciosów ciemnoszarego kamienia, z dolnym pasem z zachowaną częściowo (przesłoniętą wtórnie przez tympanon wczesnoklasycystycznego nagrobka Macieja i

Marianny Radziwiłłów) inskrypcją kapitałą renesansową: „[...] NIE : SU : [...]”. Poniżej odkrywka z fragmentem niezidentyfikowanej sceny z białym koniem i doboszem na tle krajobrazu.

Kaplica Mariacka, ściana wschodnia, prawa strona, iluzjonistyczna tablica inskrypcyjna, prostokątna, z czarną ramką, napis kapitałą renesansową: „FUNDACIO MANSIONAI'E HUI/ FACTA EST PER MAGNIFICU'/ OLIM DOM' DOMINU' NICOL/ AUS A SCHIDLOVYECZ CASTEL/ LANU' SANDOMIE' XXV M/ (dwa wiersze nieczytelne) / DEO ORETO [...]”.

Podniebie balkonu chóru muzycznego, dzielone legarami na dwa rzędy po osiem kwadratowych, uskokowych kasetonów, polichromia ornamentalna, iluzjonistyczna: na legarach symetryczne wici roślinne spięte kwadratowymi kameryzacjami lub czworolistnymi kwiatkami, na ich przecięciach koliste pola z rozetkami i aplikowanymi drewnianymi guzkami złożonymi; dwa uskoki kasetonów kolejno z pasem wolich oczek oraz palmetek, w polach wirujące rozety akantowe (w centrach aplikowane, złożone rozetki) w stylizowanych otokach lauru, w narożach pół guzki z trzema liścieniami. Zacheuszki w formie zielonych wieńców laurowych z rozłożonymi wokół spiralnie, naprzemiennie małymi i rozwiniętymi pędami i pąkami czerwonych kwiatów, w centrum, na czerwonym tle zielone liściaste krzyże greckie z kwiatkami między ramionami.

Faza III – zamknięcie prezbiterium, ściana szczytowa, obramienie zamurowanego okna, iluzjonistyczne, w postaci pokrywającego glify i wychodzącego na ściany układu wolut utworzonych z ornamentu okuciowo-zwijanego (niem. *Rollwerk-Scheifwerk*); sklepienie, rombowne pole na osi zwieńczenia nastawy ołtarza głównego: półpostaciowe przedstawienie Madonny w tonacji *en camaïeu*, w koronie na głowie, z siedzącym na jej lewym udzie nagim Dzieciątkiem, wokół głów obu nimby, wokół Marii seria promieni na ugowym tle; nawa, ściana północna, nad portalem kruchty: scena figuralna *Ecce Homo* w bogatym obramieniu architektoniczno-ornamentalnym w tonacji *en grisaille*, zwieńczenie z grzebieniem z zielonych i czerwonych motywów okuciowo-zwijanych, w polu scena figuralna z ukazaniem frontalnie w białym perizonium i narzuconym na plecy czerwonym płaszczu Chrystusem ubiczowanym, prezentowanym przez grupę ujętych w dynamicznych pozach trzech oprawców ukazanemu poniżej, tyłem do widza, tłumowi w poruszonych pozach, gestykulującemu (prawa partia malatury niezachowana); ściana zachodnia, część północna, odkrywka z namalowaną *en grisaille* grupą Ukrzyżowania Pańskiego, z Marią i św. Janem Ewangelistą po bokach krzyża.

Faza IV – nawa, ściana tęczowa (wschodnia), część południowa, w górnej strefie, ponad szczytem snycerskiej struktury bocznego ołtarza św. Anny, odkrywka wielkopołaciowa z wyobrażeniem czerwonego namiotu-paludamentu z ozdobną kopułką ugową z obręczą dolną i pasem lambrekinu, unoszonym po bokach przez stylizowane postaci anielskie, wnętrza błękitne, dolne partie zaznaczone konturowo; elewacje zewnętrzne, ściany południowa i zachodnia, nieregularne odkrywki fragmentaryczne pierwotnej wyprawy tynkowej z zachowanymi częściowo inskrypcjami kapitałą barokową, malowane cynobrem: czterowierszowa - „DLA NA[...]/ [...] YŻOWANI/ ZMIŁUY SIĘ/ [...]MI”;

zegar słoneczny w prostokątnej, zbliżonej do kwadratu prostej ramce, powyżej napis: „A D/ 1661”;

trzywierszowa - „DLA DOSTA-/ PIENIA OD-/ PUSTU:”.

Faza V – nawa, strop drewniany z późnobarokową (późnoregencyjną) polichromią iluzjonistyczną z programem figuralnym w ramach architektoniczno-ornamentalnych, przeznaczona do oglądania od strony wejścia (zachodniej), w tonacji brązowej, inskrypcje kapitałą barokową, czarne na białym tle: okolona pasem balustrady tralkowo-konsolkowej z wsuniętymi ku centrum trójbocznymi występami; w centrum, na grupie skłębionych obłoków z ulatującymi aniołami i banderolą z napisem: „VIR INCLYTE SIGISMUNDE PLEBEM TUAM SALVA SANCTA INTERCESSIONE”, trzy koliste stopnie, na szczycie których pod czerwonym paludamentem z ozdobnym dzwonowym zwieńczeniem pasem lambrekinu, cęgowo-wstęgowym ornamentem i z koroną otwartą, w tapicerowanym fotelu siedząca postać św. Zygmunta ujęty w $\frac{3}{4}$ w lewo z głową w prawo, w szatach królewskich, w koronie i z berłem w lewej, uniesionej ręce, poniżej po bokach zwrócenie ku niemu dwaj klęczący oranci, boczne partie materii podtrzymywane przez ulatujące aniołki; wokół osiem owalnych pół ujętych cęgowo-wstęgowymi, późnoregencyjnymi obramieniami kartuszowymi ze ślimacznicowymi spływami, zwieńczonymi muszlami – pola w połowie długości ścian osadzone na wielokonsolkowych, ażurowych podstawach (w nich ujęci wśród obłoków w półfigurze święci ewangeliści przy pracy pisarskiej, z ich atrybutami: od wschodu Mateusz, od południa Jan, od północy Marek, od zachodu Łukasz), ujęte po bokach

siedzącymi na balustradzie aniołkami z banderolami z ich imionami; pola w narożach ustawione ukośnie ku centrum, w nich wyobrażenia – od wschodu Immaculata i Matka Boża Szkaplerzna (ewne wtórnie), od zachodu św.św. Kazimierz i Roch w otoczeniu aniołków, z pierwszym karta, w drugim banderola z ich imionami; kartusze połączone wzdłuż bocznych ścian kiściami kwiatowo-roślinnymi na podwieszeniach z kokardami; od zachodu, na tle balustrady wolutowy kartusz z inskrypcją: „DOMINI/ DILEXI DECOREM DOMUS TUAE/ ET LOCUM HABITATIONIS GORAE TUE/ NE PERDAS CUMIMPIIS DEUS ANIMAM/ MEAM”, poniżej na gzymsie data roczna rozdzielona na dwie części: „17 – 54”.

Faza VI – kaplica św. Stanisława, obramienie iluzjonistyczne portalu wejściowego, w tonacji en grisaille z ugrupowanymi detalami: ujęty pseudopilastrami dźwigającymi półkolistą arkadę z imitacją boniowania, na odcinkach gzymsu półwalne kartusze wolutowe z siedzącymi na nich aniołkami, w polach inskrypcje kapitałą barokową, po lewej: „STANISLAUS/ PATRONUS/ REGNI/ POLONIAE”, po prawej: „HIC/ PATER/ ERAT/ PRO/ NOBIS”.

Zespół rokokowych zacheuszków: w formie asymetrycznych ugrupowań kartuszy z grzebieni *rocaille* poprzerastanych zielonymi liśćmi palmy lub lauru, w nich ugrupowane krzyże greckie z kwiatowymi ramionami zakończonymi kulkami.

Ikonografia

Faza I – precyzyjny rysunek przygotowawczy w skali 1:1 do wykonania krążyn pod gwiazdisto-sieciowe sklepienie prezbiterium, ponadto rysunek szkicowy z określeniem przebiegu żeber i ich styku, jako elementy dokumentacji wzorcowej procesu budowlanego. Zacheuski tej fazy prezentują najprostsze formy stosowane w tym okresie w Europie Centralnej.

Faza II – pierwotny program ideowo-treściowy wnętrza nie jest możliwy do zrekonstruowania wobec fragmentarycznego zakresu odkrywek. W prezbiterium obramienie kamienne *sacrarium* zyskało bogatą oprawę architektoniczną z przedstawieniami figuralnymi odwołującymi się do Najśw. Sakramentu jako materialnego symbolu Męki Pańskiej i Odkupienia ludzkości w ramach Nowego Przymierza z Bogiem: od Zwiastowania Marii (jako jego początku w Nowym Testamencie, w chwili wcielenia Jezusa na ziemi), przez adorację monstrancji (kult Najśw. Sakramentu i pamiątka święta Bożego Ciała) oraz ofiarę cielesną jako samopoświęcenia i Eucharystii (motyw Feniksa lub Pelikana).

Faza III – sceny figuralne: *Madonna*, *Ecce Homo* i *Ukrzyżowanie*, zależą kompozycyjnie wprost od grafiki niderlandzkiej 2. poł. XVI i pocz. XVII w., przede wszystkich powstającej w czołowym ośrodku antwerpskim. O takim pochodzeniu wzorów zaświadcza też typ zastosowanego obramienia architektoniczno-ornamentalnego drugiej z wymienionych kompozycji – stanowiły rozwinięcie dotychczasowego programu ikonograficznego (cykl Pasji) na ścianie północnej nawy. W arkadzie łuku tęczowego wymalowano program uzupełniający rzeźbiarską belkę z krucyfiksem, utrwalone w opisie Męki Pańskiej w Ewangeliach – postaci ukrzyżowanych łotrów oraz symbole świata doczesnego i transcendentnego w kosmologii chrześcijańskiej doby średniowiecza i nowożytności – słońce i księżyc; z programem tym korespondowały zachowane częściowo na ścianie północnej nawy dwie sceny z cyklu Drogi Krzyżowej. Dekoracje floralne struktury kasetonowej dawnego stropu nawy miały odzwierciedlać firmament niebieski. We wnętrzu świątyni rozwinięto także typowy program fundatorski, z podkreśleniem za pomocą heraldyki (herb Odrowąż Sztydlowieckich nad łukiem tęczowym i wejściem do południowej kaplicy Mariackiej – mauzoleum rodu) zasług kolejnych kolatorów z tego rodu, przyrodnich braci: Jakuba, Mikołaja (tablica poświęceniowa fundacji kolegium mansjonarzy tamże) i Krzysztofa, razem z ich wywodem genealogicznym na tarczach sklepienia. Oprawę tych elementów programu współtworzyły zdobienia ścian, portali i obramień okien. Zespół renesansowych zacheuszków zyskał dekoracyjną oprawę, współgrającą z omówionymi elementami architektoniczno-zdobniczymi.

Faza IV – dekoracje malarskie lub przestrzenne w typie paludamentu, symbolizującego zastonę sanktuarium w Świątyni jerozolimskiej króla Salomona, rozpowszechniły się w sztuce Rzeczypospolitej Obojga Narodów po połowie XVII w. i wykorzystywano je najczęściej do iluzjonistycznego podkreślenia rangi wizerunków maryjnych lub wyobrażeń lub elementów wystroju kościołów katolickich, które były związane z kultem Najśw. Sakramentu (Bożego Ciała).

Faza V – motywy ikonograficzne oraz program ideowo-treściowy dekoracji malarskiej stropu nawy koncentrują się wokół osoby patrona świątyni – św. Zygmunta, którego wyobrażono jako wzorcowego króla-chrześcijanina i pośrednika we wstawiennictwie prośb potrzebujących u Boga, w otoczeniu towarzyszących mu świętych ewangelistów, św.św. Rocha i Kazimierza oraz dwóch przedstawień maryjnych: Immaculaty i Madonny z Dzieciątkiem jako szafarzy Szkaplerza Św. Najprawdopodobniej te dwa ostatnie wyobrażenia, jako namalowane inną ręką, zakryły wcześniejsze wizerunki – być może św.św. Stanisława (patrona Korony i rodziny Szydłowieckich, jako pendant do postaci św. Kazimierza, patrona Wielkiego Księstwa Litewskiego) oraz np. św. Sebastiana lub Floriana – dwóch najpopularniejszych patronów mających chronić – obok św. Rocha – przed klęskami elementarnymi. Całość programu spina inskrypcja konwokacyjno-fundacyjna na osi ściany zachodniej, odwołująca się do boskiej opieki nad inicjatorem / inicjatorami tego przedsięwzięcia upiększającego Dom Boży.

Faza VI – w kreacji iluzjonistycznego obramienia portalu zastosowano najprostsze elementy i ikonografię, odwołującą się do kultu św. Stanisława jako patrona Królestwa Polskiego i Rzeczypospolitej; zacheuszkom nadano formy odpowiadające rokokowej stylistyce i modzie w tym okresie.

Analiza formalno-stylistyczna

Faza I – odkryty w trakcie badań zespołu Zofii Medweckiej rysunek przygotowawczy w skali 1:1 do wykonania krążyn pod sklepienie prezbiterium jest unikatowym skali polskiej przykładem procesu projektowania sklepień późnogotyckich. Maria Brykowska odnalazła bezpośrednie wzory formalne sklepień w takim układzie: w pochodzącym z 1498 r. prezbiterium kościoła parafialnego pw. św.św. Piotra i Pawła w Owingen koło Überlingen (Górna Szwabia, rejon Jeziora Bodeńskiego) oraz pochodzący z 1468 r. rysunek w zbiorze Akademii Sztuk Pięknych we Wiedniu (nr inw. 17069), wskazała też na podobieństwo kompozycji w Szydłowcu do tradycji form sklepień ze schyłku XV w. w południowo-zachodniej części dawnego Królestwa Czech. Badaczka wywiodła z tego regionu twórców tej fazy budowy świątyni szydłowieckiej, zaznaczając także rolę ówczesnych praktycznych metod wykreślenia krzywizn żeber sklepiennych (opublikowane później przez Lorenza Lechnera, 1516, oraz Bartela Ranischa, 1695). W dotychczasowych opracowaniach nie wskazano natomiast proveniencji warsztatu wykonującego w tym okresie pierwszy zespół zacheuszków. Była to zapewne niezidentyfikowana pracownia lokalna.

Faza II – dekoracja malarska wnętrza z kompletnym wystrojem architektoniczno-ornamentalnym ścian i stropu kasetonowego (ocalałe elementy włączone wtórnie w podniebie balkonu chóru muzycznego). W dekoracji wykorzystano bogaty wachlarz najnowszych wzorów formalnych doby renesansu południowoniemieckiego ze współczesnej grafiki z Norymbergi i tzw. szkoły naddunajskiej (obudowa architektoniczna *sacrarium*, kolumnienki w zamknięciu prezbiterium, plecionki ornamentalne w pasie krańca, rysunek kasetonów i ornamentów na listwach dekorujących podniebie balkonu chóru muzycznego), uzupełnione motywami nawiązującymi w bardzo uproszczony sposób do wczesno nowożytnej tradycji włoskiej. We wszystkich inskrypcjach wykonawcy zastosowali zmodyfikowaną kapitałę antyczną. Zidentyfikowane na ścianie północnej nawy sceny figuralne z cyklu Pasji Jezusa zapewne także nawiązują do współczesnych kompozycji graficznych o tej samej, subalpejskiej proveniencji. Modele ww. kolumnienek, rozet i pasowej dekoracji floralnej zastosowano równolegle w dekoracjach ściennych sal i pokoi skrzydła północnego i wschodniego zamku w Szydłowcu. Kolejno Wanda Puget, Barbara Wolff-Łozińska, Maria Łodyńska-Kosińska, Ewa Korpysz a ostatnio Przemysław Mrozowski bazując przede wszystkim na opublikowanych w 1912 r. badaniach źródłowych i porównawczych Witolda Kieszkowskiego przypisali tę fazę polichromii pracującemu między 1526 i 1532 r. w Szydłowcu i w innych małopolskich dobrach Mikołaja i Krzysztofa Szydłowieckich malarzowi z Prus Książęcych, z dworu księcia Albrechta I Hohenzollerna – Piotrowi (Peterowi) z Królewca, którego miał wspomagać zatrudniany przez ten ród możnowładczy regularnie od 1511 do 1531 r. sławny iluminator i malarz-freskant królewski z Krakowa – brat-cysters Stanisław Samostrzelnik (1490-1541). Zwyczajowo, acz bez potwierdzenia archiwalnego, z tym drugim powiązano lepsze artystycznie partie malatur, m.in. obramienie *sacrarium*, dekorację arkady tęczowej i obie sceny pasyjne, twórcy pruskiemu przypisując przede wszystkim partie ornamentalne. Wydaje się jednak, że potwierdzone

archiwalnie realizacje br. Samostrzelnika w kościele i klasztorze opackim cystersów w Mogile prezentują znacznie wyższy poziom, co raczej wyklucza jego osobiste zaangażowanie w kościele w Szydłowcu. Warto podnieść, że Krzysztof Szydłowiecki sfinansował przed 1531 r. zbliżoną malaturę rozetową stropu kasetonowego w kościele parafialnym w Ćmielowie nad rzeką Kamienną, gdzie posiadał rozległy zamek wczesnorennesansowy.

Faza III – zidentyfikowane w tej warstwie malatur z 1. poł. XVII w. trzy sceny figuralne, oparte na popularnych w tym okresie w całej Europie Centralnej i Rzeczypospolitej graficznych wzorach niderlandzkich i niemieckich, mógł wykonać jeden z czynnych w północnej części Małopolski warsztat lokalny, np. miejscowych mistrzów Jana Gładkowskiego (zm. 1623) lub Tomasza Regiusa (notowany 1624-1650), których Albrycht Władysław Radziwiłł kolejno zatrudniał po 1620 r. do udekorowania malaturami wnętrz przebudowanego w duchu późnego manieryzmu zamku w Szydłowcu.

Faza IV – Wykorzystana tutaj kompozycja miała najprawdopodobniej wzór graficzny, niderlandzki albo południowoniemiecki, rzadziej francuski.

Faza V – kompozycja stropu nawy świątyni szydłowieckiej jest unikatem w tej części północnej Małopolski, aczkolwiek zastosowany tutaj układ i zestaw motywów, zwłaszcza ujętych ornamentem owalnych pól z półpostaciowymi przedstawieniami świętych – świadczą o dość prostym zestawieniu (kompilacji) poszczególnych elementów zaczerpniętych głównie z rycin augsburskich (czy szerzej – południowoniemieckich). Poszczególnym postaciom nadano zindywidualizowane rysy, a ich naturalne ruchy i gesty oddano poprawnie. Dominujące w szacie ornamentalnej motywy późnoregencyjne: plecionki cęgowo-wstęgowe, kratki, muszle, paludament z pasem lambrekinu, były popularne zwłaszcza w latach 20.-40. XVIII w., co z uwagi na precyzyjną datę powstania tego dzieła – rok 1754 – świadczy o pewnym zapóźnieniu wykonującej ją pracowni. Pewne, ogólnie zbliżone, układy kompozycyjne oraz motywy formalne i stylistyczne występują w datowanej na czas po 1749 r. dekoracji malarskiej wnętrza kościoła parafialnego w Wołanowie (ob. w Skansenie Wsi Radomskiej).

Faza VI – brak.

Źródła i literatura przedmiotu

Warszawa, Narodowy Instytut Dziedzictwa, Dział Ewidencji i Rejestru Zabytków Architektury, karty nr Mazowieckie 11398, sierpień 1999, oprac. J. Szałygin.

J. Kieszkowski, *Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki. Z dziejów kultury i sztuki Zygmuntowskich czasów*, Poznań 1912, s. 50-52, fig. 17, 21, 24, 43, tabl. XXIV; J. Wiśniewski, *Dekanat konecki*, Radom 1913, s. 278-281, 283; Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. III: *Województwo kieleckie*, red. J. Z. Łoziński i B. Wolff, z. 10: *Powiat radomski*, oprac. tychże, Warszawa 1961, s. 42-43, fig. 22; W. Puget, *Z dziejów zamku w Szydłowcu*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”, IV: 1967, s. 282, ryc. 24; B. Wolff-Łozińska, *Malowidła stropów polskich 1. połowy XVI w. : dekoracje roślinne i kasetonowe*, Warszawa 1971, s. 180-184, il. 217-220; W. Puget, *Przyczynek do działalności Stanisława Samostrzelnika. Malarstwo ścienne w budowlach fundacji Szydłowieckich*, w: *Renesans. Sztuka i ideologia. Materiały Sympozjum Naukowego Komitetu Nauk o Sztuce PAN, Kraków, czerwiec 1972 oraz Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kielce, listopad 1973*, red. nauk. T. J. Jaroszewski, Warszawa 1976, s. 487-503; M. Brykowska, *Architektura kościoła św. Zygmunta w latach 1493-1525 w świetle najnowszych badań*, w: *Z dziejów parafii szydłowieckiej. Materiały sesji popularnonaukowej 21 lutego 1998 roku*, red. J. Wijaczka, M. Piątkowska, Szydłowiec-Kielce 1998, s. 148-150, 152-153, ryc. 3-4; W. Puget, *Liber Geneseos Illustris Familiae Schidloviciae – panegiryk czyli także źródło?*, „Ochrona Zabytków”, 52: 1999, nr 1 (204), s. 73-76; B. Wojciechowska, *Malarz i wójt szydłowiecki Tomasz Regius*, w: *Szydłowiec – z dziejów miasta. Materiały sesji popularnonaukowej 20 lutego 1999*, red. J. Wijaczka, Szydłowiec 1999, s. 7-14; M. Łodyńska-Kosińska, *Piotr (Peter), malarz*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających: malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. VII, red. K. Mikocka-Rachubowa, U. Makowska, Warszawa 2003, s. 203; D. Kupisz, *Rody szlacheckie ziemi radomskiej*, Radom 2009, s. 200; E. Korpysz, *Dekoracja sakrarium w kościele św. Zygmunta w Szydłowcu : problem rekonstrukcji, interpretacji i atrybucji*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach”, 29: 2014, s. 194-209, il. 1-8, 11, 16a-b, 23; M.

Łodzińska-Kosińska, I. Kopania, *Samostrelnik (Samostrelnyk) Stanisława (Stanislaus)*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. X, red. U. Makowska, Warszawa 2016, s. 57, 59; P. Mrozowski, *Fundacje artystyczne Szydłowieckich u schyłku średniowiecza i progu nowożytności*, w: *Zamek w Szydłowcu wokół mecenatu dawnych właścicieli*. Katalog wystawy, red. A. I. Oborny, Szydłowiec 2022, s. 15, 17-19.

Fotografie:

Szydłowiec, kościół parafialny pw. Trójcy Św., nawa, ściana północna, rytowany rzut sklepienia prezbiterium, ok. 1510, ryt z polichromią, wyk. nieustalony mistrz budowlany z południowej Szwabii lub południowo-zachodnich Czech (atryb.), fot. MW, 2016

Szydłowiec, kościół parafialny pw. Trójcy Św., zamknięcie prezbiterium, iluzjonistyczne obramienie dawnego okna wschodniego, przed 1525, polichromia architektoniczno-ornamentalna, wyk. malarz Piotr z Królewca (atryb.), fot. MW, 2016

Szydłowiec, kościół parafialny pw. Trójcy Św., zamknięcie prezbiterium, iluzjonistyczne obramienie *sacrarium*, przed 1525, polichromia architektoniczno-ornamentalna, wyk. malarz Piotr z Królewca (atryb.), fot. MW, 2016

Szydłowiec, kościół parafialny pw. Trójcy Św., nawa, widok ogólny w kierunku południowo-zachodnim, przed 1525, polichromia architektoniczno-ornamentalna, wyk. malarz Piotr z Królewca (atryb.), fot. MW, 2016

Szydłowiec, kościół parafialny pw. Trójcy Św., nawa, widok ogólny w kierunku południowo-zachodnim, przed 1525, polichromia architektoniczno-ornamentalna i zespół zacheuszków, wyk. malarz Piotr z Królewca (atryb.), fot. MW, 2016

Szydłowiec, kościół parafialny pw. Trójcy Św., nawa, dawny strop kasetonowy (ob. w podniebiu balkonu chóru muzycznego), rama z kasetonami, przed 1525, polichromia architektoniczno-ornamentalna, wyk. malarz Piotr z Królewca (atryb.), fot. MW, 2016

Szydłowiec, kościół parafialny pw. Trójcy Św., nawa, ściana północna, odkrywki malatur z fragmentami scen figuralnych z cyklu Pasji, przed 1525 i 1. tercja XVII w., wyk. malarz Piotr z Królewca (atryb.), fot. MW, 2016

Szydłowiec, kościół parafialny pw. Trójcy Św., nawa, strop, iluzjonistyczna polichromia architektoniczno-ornamentalna z programem figuralnym, ok. poł. XVIII w., wyk. (atryb.), fot. MW, 2016

Szydłowiec, kościół parafialny pw. Trójcy Św., nawa, ściana północna, iluzjonistyczna polichromia architektoniczno-ornamentalna portalu wejściowego bocznej kaplicy św. Stanisława oraz zacheuszek rokokowy, po poł. XVIII w., wyk. (atryb.), fot. MW, 2016

SZYDŁOWIEC, zamek

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

SZYDŁOWIEC, powiat radomski województwa sandomierskiego (ob. siedziba powiatu, województwo mazowieckie), zamek-rezydencja rodowa Odrowążów, Szydłowieckich i Radziwiłłów, wnętrza w skrzydłach: wschodnim i północnym, *piano nobile*, sale i pokoje paradne, polichromia podziałów architektonicznych i ornamentacyjno-figuralna; elewacje: zespół *sgraffiti*

Datowanie (z fazami)

Faza I – 1470-1480 lub ok. 1515-1526

Faza II – ok. 1515-1526

Faza III – 1620-1629

Faza IV – 1788-1795

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Faza I – Stanisław Szydłowiecki herbu Odrowąż, marszałek dworu króla Kazimierza IV Jagiellończyka i dziedzic Szydłowca

Faza II – Mikołaj Szydłowiecki herbu Odrowąż, podskarbi wielki koronny i właściciel miasta

Faza III – Albrycht Władysław Radziwiłł herbu Trąby, kolejno stolnik wielki i krajczy wielki litewski, dziedzic Szydłowca

Faza IV – Mikołaj Radziwiłł herbu Trąby i Maria z Gawdzickich, właściciele miasta i rezydencji

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Faza I – niezidentyfikowany warsztat lokalny (?)

Faza II – malarz Piotr z Królewca (atryb.) albo brat-cysters Stanisław Samostrzelnik z Mogiły i Krakowa (?)

Faza III – warsztat powiązany z pracownią muratorsko-gipsatorską z Lublina (atryb.), być może z udziałem malarzy szydłowieckich: Jana Gładkowskiego (zm. 1623) lub Tomasza Regiusa (notowany 1624-1650)

Faza IV – nieustalona pracownia z Warszawy (?)

Historia powstania

Pierwotnie rycerski gród obronny, ziemno-drewniany z XIII w. na kępie w dolinie rzeki Korzeniówki. Pierwsza budowla kamienna, zapewne w formie wieży lub kamienicy, odnotowana kolejno w 1326 i 1427 r. jako własność Andrzeja oraz Jakuba i Sławka z rodu Odrowążów, z linii bocznej chlewiskiej, z przyjętym w późniejszym okresie nazwiskiem Szydłowiecki. W latach 1470-1480 Stanisław Szydłowiecki, marszałek dworu króla Kazimierza IV Jagiellończyka i ówczesny dziedzic Szydłowca, zapoczątkował fundację nowej, okazalszej siedziby, murowanej z miejscowego piaskowca, z którym wiąże się rozwój ważnego miejscowego ośrodka wydobywczo-kamieniarskiego. W tym okresie wzniesiono północny dom mieszkalny. Skrzydło wschodnie, gotycko-renesansowe, dobudowane w latach 1515-1526 z inicjatywy syna Mikołaja, podskarbiego wielkiego koronnego (wtedy zatrudniony m.in. malarz Piotr [Peter] z Królewca, nadworny artysta księcia Albrechta I Hohenzollerna). W 1530 r., po bezpotomnej śmierci tego możnowładcy, na skutek małżeństwa spadkobierczyni – Elżbiety, córki jego brata Krzysztofa Szydłowieckiego (1466-1532), kanclerza wielkiego koronnego, z Mikołajem Krzysztofem Radziwiłłem zw. „Czarnym” (1515-1565), kanclerza wielkiego litewskiego – miasto, klucz dóbr i sam zamek odziedziczony przez ten magnacki ród litewski. Ich syn Mikołaj Krzysztof Radziwiłł „Sierotka” (1549-1616), marszałek wielki litewski i wojewoda wileński, zlecił w 1600 r. kolejną rozbudowę w stylu późnego renesansu muratorowi gryzońskiemu Gaspare Fodiga (zm. ok. 1624-1625) z Chęcina, zatrudnionemu równolegle na zamku w Nieświeżu na Rusi Białej; prace przy skrzydle zachodnim wznowione po 1619 do 1629 r. przez Albrychta Władysława Radziwiłła (ok. 1620 kaplica nakryta kopułą w wieży bramnej, kamienno-marmurowy portal wejściowy na dziedzińcu, malatury wnętrza i elewacji? wyk. malarze szydłowieccy Jan Gładkowski, zm. 1623, i Tomasz Regius, notowany 1624-1650). Po bezpotomnej śmierci Macieja Radziwiłła, żonatemu z Marią Gawdzickich, w 1800 r.

licytacja dóbr szydłowieckich w Krakowie (1802), rezydencja zakupiona przez Annę Jadwigę z Zamoyskich Sapieżynę (1777-1859).

Przekształcenia, remonty, konserwacje

W 1828 r. przejęta na własność skarbu Królestwa Kongresowego i wydzierżawiona na magazyn zbożowy, następnie na browar i skład piwny. Od poł. XIX w. nieużytkowana, popadała stopniowo w ruinę – w 1915 r. zdjęcie dachówki przekazanej do pokrycia kościoła parafialnego. W 1933 r. zamek ponownie przeszedł na własność Skarbu Państwa. Po 1945 r. stopniowo przywracany do wanej świetności, mury zabezpieczone w 1949 r., wyremontowany ze środków centralnych w latach 1951-1952, 1962-1965, po 1970 r. m.in. modernizacja dachów i elewacji; w 1975 r. w skrzydle wschodnim otwarto Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych. Ponowny remont od 1995 (wtedy konserwacja i częściowa rekonstrukcja *sgraffiti* w szczytach budynków mieszkalnych i wieży bramnej). W latach 2013-2014 generalny remont obiektu i całego otoczenia z udziałem środków z Unii Europejskiej, z przeznaczeniem na siedzibę Szydłowieckiego Centrum Kultury i Sportu – Zamek z restauracją oraz ww. Muzeum.

Kompozycja / układ

Faza I – skrzydło wschodnie, parter, sala północna, ściana zachodnia (dawna szczytowa ściana wschodnia domu mieszkalnego, odkrywka architektoniczna: prawy narożnik z wnęką zamknięta dwiema zamkniętymi odcinkowo arkadkami, przedzielona kamiennym kroksztynem; polichromia podkreślająca iluzjonistyczne podziały architektoniczne, w odkrywce o nieregularnym obrysie: w narożu proste czarne boniowanie, wokół wnęki pas cynobrowy (w glicie czarny), kroksztyn pomalowany cynobrem.

Faza II – skrzydło północne, 1. piętro, pokój I, na planie prostokąta, w górnej części ścian wąski pas krańca ujęty od dołu listwą ciemnocynobrową, z pasową dekoracją floralną na ciemnym tle, z motywami palmet akantu i rozetek kwiatowych, na osiach ścian cztery przenikające dolny pas otoki z kimationem jońskim w nich wieloboczne, wczesnorenesansowe tarcze z godłami herbowymi: Odrowąż, Łabędź, Jastrzębiec i Sulima, z kolorystyką zgodną z tradycją heraldyczną, stop drewniany, kasetonowy, w układzie 6 x 4 krzyńców (te w pierwszym szeregu od północny prostokątne), na liniach podziałów dekoracje sznurowe (cynobrowo-białe), uskoki krzyńców z pasami wolich ok i stylizowanym ornamentem pasowym, w polach sześciolistne rozety kwiatowe na błękitnym tle, w narożach czterolistne pęki z pięciolistnymi kwiatkami; 2. piętro, dawna Sala wielka (ob. podzielona na dwa pomieszczenia), w górnej części ścian liczne odkrywki o nieregularnym układzie z widocznymi partiami szerokiego pasa krańcowego, z iluzjonistyczną, cieniowaną kompozycją architektoniczno-ornamentalną *en grisaille* na ciemnoczerwonym tle, dolny pas uskokowy, malowany cynobrem, wyżej pas architrawy (?), we fryzie ornament pasowy z palmetami akantu i uskrzydłonymi główkami, z których ust wyrastają antytetycznie zestawione pędy roślinne; skrzydło wschodnie, 1. piętro (w przestrzeni między założonym wtórnie w 1. poł. XVII w. sklepieniem nowych pokoi mieszkalnych a podłogą sal 2. piętra), dawna ściana wschodnia, odkrywki z rzędem arkadek dzielonych kolumnkami z kanelowanymi trzonami i kapitelami korynckimi, w których częściowo zatarte ukośne ścianki ujęte perspektywicznie, jako tło scena figuralnych (?); kamienny portal z profilowanymi ościeżkami, na osi legara wykrojowa tarczka wczesnorenesansowa z herbem Odrowąż, tło cynobrowe.

Faza III – elewacje zewnętrzne skrzydeł mieszkalnych oraz wieży bramnej, fryz i podziały ramowe szczytów, *sgraffiti*: pas krańcowy (przesłonięty przez górne obramienia kamieniarskie okien oraz kamienne bloki ze strzelnicami, ujęty od dołu i góry wąskimi pasami, na ciemnym tle podwójny kolisty meander z sześcioramiennymi gwiazdkami w polach kółek (powtórzony w pionowym pasie na osiach szczytów), w szczytach pasy poziome z pojedynczym meandrem tego typu; skrzydło północne, 1. piętro, sala zachodnia; wieża bramna, 1. piętro, kaplica pałacowa – gipsatorskie podziały ścian i listew czaszy kopuły z plakietami z formy, w kształcie uskrzydłonych główek anielskich, polichromia imitująca kamień w tonacji *en camaïeu*.

Faza IV – skrzydło wschodnie, 2. piętro, Pokój wedutowy, kompleksowa polichromia iluzjonistyczna z podziałami ramowymi i dekoracjami ornamentalnymi w stylu wczesnoklasycystycznym, tła ścian beżowawe, dzielone na prostokątne pola szerokim pasem lauru przewiązanym białą wstążką, w ich

górnej części analogiczne girlandy podwieszono na dwóch guzkach, na osi wejść w ścianach północnej i południowej prostokątne, profilowe obramienia z pasami perełkowania, z wsuniętymi górnymi narożnikami (w nich wirujące rozetki), w polach sentymentalne widoki włoskie w typie bukolicznym, na ścianie wschodniej w połowie wysokości owalne pole utworzone z ww. pasa lauru, w którym silnie zatarty pejzaż marynistyczny z dwiema łodziami żaglowymi; skrzydło północne, 1. piętro, pokój na planie prostokąta zbliżonego do kwadratu, odkrywkę wielkopołaciową z szerokim pasem krańca z podziałem na dwie strefy, w tonacji czerwono-białawej: w dolnej szeroki pas z rzędem prostokątnych, obwiedzionych ciemnoczerwono-pół z zachowanym fragmentarycznie zielonkawym ornamentem roślinnym, ujętych od dołu wąskim czerwonym paskiem z pasowym ornamentem z łańcuchem z kolistych ogniw, w górnej, stylizowanej na pas metop i tryglifów, w iluzjonistycznych prostokątnych, zagłębionych polach na czerwonym tle jasne pęki armatury (część niezachowana, na osi ściany wschodniej szersze pole z niezidentyfikowaną sceną figuralną), w występach pas łożek (?) i imitacje aplikowanych brązowych medalionów w laurowych otokach (górna część niezachowana).

Ikonografia

Faza I – dekoracje barwne mające podkreślać linię podziałów architektonicznych narożnika ścian i wnęki.

Faza II – skrzydło północne, 1. piętro, pokój I: paradne wnętrze mieszkalne z dekoracyjnym pasem krańca i stropem kasetonowym z typową dla okresu renesansu dekoracją floralną, zastosowanie w krańcu zespołu czterech herbów rycerskich: Odrowąż, Łabędź, Jastrzębiec i Sulima, wiąże się z chęcią podkreślenia starożytności rodu i zaszczytnej genealogii właścicieli i inicjatorów przebudowy z tego okresu: braci Mikołaja i Krzysztofa Szydłowieckich; 2. piętro, dawna Sala wielka: dekoracyjny pas krańca zawiera obiegowe motywy zdobnicze z tego okresu – pierwotnie odpowiadały im podziały oraz polichromia niezachowanego stropu w tym głównym paradnym wnętrzu możnowładczej rezydencji; skrzydło wschodnie, 1. piętro: pas dekoracji architektonicznej z rzędem arkadek kolumnowych – o formach podpór identycznych z tymi z zamknięcia prezbiterium kościoła parafialnego w Szydłowcu – wskazuje na chęć podkreślenia wysokiej rangi tego pomieszczenia. Z uwagi na niewielkie rozmiary, w ich tłach znajdowały się zapewne półpostaciowe przedstawienia postaci lub scen figuralnych, okolone perspektywicznymi ramami architektury.

Faza III – zespół *sgraffiti* i polichromia imitująca kamienny detal na gipsatorskich podziałach ścian i sklepień w jednej sali i kaplicy należą do typowych zabiegów waloryzujących materiałowo i kolorystyczne płaskie i puste powierzchnie elewacji i wnętrza w omawianym okresie.

Faza IV – dekoracje wczesnoklasycystyczne dwóch pokoi paradnych w skrzydłach północnym i wschodnim urządzone wg mody stołecznej z końca XVIII w., z elementami programu *all'antica* we wczesnej manierze Ludwika XVI – *Le Transition*, z przedstawieniami armatur i scen figuralnych (pochód bóstw lub orszak Bachusa?) oraz sentymentalnymi pejzażami bukolicznymi z Italii.

Analiza formalno-stylistyczna

Faza I – z uwagi na wtórne odsłonięcie wnęki i narożnika w trakcie prac remontowo-konserwatorskich po 1945 r. ustalono, że przynależą one zapewne do dawnej elewacji wschodniej zamku z okresu jego późnogotyckiej rozbudowy w latach 1470-1480, z fundacji Stanisława Szydłowieckiego, marszałka dworu króla Kazimierza IV Jagiellończyka.

Faza II – bazując na opracowaniu Witolda Kieszkowskiego z 1912 r. Wanda Puget zaproponowała w 1967 i 1976 r. autorstwo dekoracji wnętrza renesansowego zamku Mikołaja i Krzysztofa Szydłowieckich, rozbudowanego do pełnej formy 3-skrzydłowej rezydencji mieszkalnej malarzom nadwornym: księcia pruskiego Albrechta I Hohenzollerna – Petera (Piotra) z Królewca (notowany w latach 1516-1531 w orbicie inicjatyw artystycznych obu Szydłowieckich) oraz króla Zygmunta I Starego w Krakowie – Stanisława Samostrzelnika, brata-cystersa z opactwa w Mogile. Realizację na zamku podzielono wg arbitralnego klucza jakości artystycznej, te ważniejsze (pas krańca w Sali wielkiej na 2. Piętrze) wiążąc roboczo z Samostrzelnikiem, pozostałe – z artystą królewieckim. Nowsze analizy autorstwa Ewy Korpysz i Przemysława Mrozowskiego pozostawiły sprawę ewentualnego udziału zakonnika w pracach malarskich w zamku szydłowieckim otwartą.

Faza III – badania źródłowe Krzysztofa Dumały, Jacka Wijaczki i Beaty Wojciechowskiej dowiodły, że przystępując w 1619 r. do kolejnej modernizacji wnętrza i elewacji zamku Albrycht Władysław Radziwiłł zatrudnił tam dwóch miejscowych malarzy: Jana Gładkowskiego (zm. 1623) i Tomasza Regiusa (notowany 1624-1650) – ten drugi stał się jako człowiek majątny i wpływowy wójtem miasta. Poza przytoczonymi informacjami nie są znane inne pewne prace obu twórców, co uniemożliwia na tym etapie badań dalsze poszukiwania ich dorobku. Nie można przy tym wykluczyć możliwości wykonania przez nich zespołu *sgraffiti*.

Faza IV – obejmując po 1788 r. rządy w Szydłowcu Mikołaj Radziwiłł (1746-1795), pułkownik armii litewskiej i starosta radoszkowicki, dokonał ostatniej modernizacji wnętrza rezydencji, która była dedykowana poślubionej w 1777 r. żonie – znanej stołecznej aktorce Marii Gawdzickiej. Ze względu na warszawskie kontakty tej pary oraz nowoczesny, klasycystyczny styl malatur w obu pokojach paradnych można ich artystyczną proveniencję warsztatową powiązać właśnie z tym miastem.

Źródła i literatura przedmiotu

Warszawa, Narodowy Instytut Dziedzictwa, Dział Ewidencji i Rejestru Zabytków Ruchomych, karta nr RAX 000002980, VII 1970, oprac. W. Puget.

J. Kieszowski, *Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki. Z dziejów kultury i sztuki Zygmuntowskich czasów*, Poznań 1912, s. 64, 69, 72-74, 98, tabl. XXII, XXIII; J. Wiśniewski, *Dekanał konecki*, Radom 1913, s. 275; Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. III: *Województwo kieleckie*, red. J. Z. Łoziński i B. Wolff, z. 10: *Powiat radomski*, oprac. tychże, Warszawa 1961, s. 42-43, fig. 22; W. Puget, *Z dziejów zamku w Szydłowcu*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”, IV: 1967, s. 267-269, 273, 277, 282-288, 290, 293, 298, ryc. 5, 10-12, 25, 26; B. Wolff-Łozińska, *Malowidła stropów polskich 1. połowy XVI w. : dekoracje roślinne i kasetonowe*, Warszawa 1971, s. 180-184, il. 221, 222; W. Puget, *Przyczynek do działalności Stanisława Samostrzelnika. Malarstwo ścienne w budowlach fundacji Szydłowieckich*, w: *Renesans. Sztuka i ideologia. Materiały Symposium Naukowego Komitetu Nauk o Sztuce PAN, Kraków, czerwiec 1972 oraz Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kielce, listopad 1973*, red. nauk. T. J. Jaroszewski, Warszawa 1976, s. 487-503; P. Zdon, *Zamek w Szydłowcu – wyniki i wnioski z „badań” architektonicznych*, w: *Zamek szydłowiecki i jego właściciele. Materiały sesji popularnonaukowej 24 lutego 1996 roku*, red. J. Wijaczka, Szydłowiec-Kielce 1996, s. 21, 24-29; B. Wojciechowska, *Malarz i wójt szydłowiecki Tomasz Regius*, w: *Szydłowiec – z dziejów miasta. Materiały sesji popularnonaukowej 20 lutego 1999*, red. J. Wijaczka, Szydłowiec 1999, s. 7-14; M. Łodyńska-Kosińska, *Piotr (Peter), malarz*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających: malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. VII, red. K. Mikocka-Rachubowa, U. Makowska, Warszawa 2003, s. 203; D. Kupisz, *Rody szlacheckie ziemi radomskiej*, Radom 2009, s. 202; M. Łodzińska-Kosińska, I. Kopania, *Samostrzelnik (Samostrzelnyk) Stanisława (Stanislaus)*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. *Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. X, red. U. Makowska, Warszawa 2016, s. 57, 59; P. Mrozowski, *Fundacje artystyczne Szydłowieckich u schyłku średniowiecza i progu nowożytności*, w: *Zamek w Szydłowcu wokół mecenatu dawnych właścicieli*. Katalog wystawy, red. A. I. Oborny, Szydłowiec 2022, s. 15, 16; W. Kowalski, *Szydłowieccy Radziwiłłowie i ich fundacje artystyczne*, w: *ibidem*, s. 32, 34.

Fotografie:

Szydłowiec, zamek, skrzydło zachodnie, parter, fragment narożnika dawnej ściany wschodniej z dwuakradową wnęką, 1470-1480 lub ok. 1515-1526 r., polichromia architektoniczno-ornamentalna, wyk. nieustalony warsztat lokalny (?), fot. MW, 2016

Szydłowiec, zamek, skrzydło północne, parter, fragment dawnej ściany, ok. 1515-1526, relikty polichromii architektoniczno-ornamentalnej, wyk. malarz Piotr z Królewca (?) lub nieustalony warsztat lokalny (?), fot. MW, 2016

Szydłowiec, zamek, skrzydło północnej, *piano nobile*, pokój z pasem krańca i drewnianym stropem kasetonowym, ok. 1515-1526, polichromia architektoniczno-ornamentalna, wyk. malarz Piotr z Królewca (?) lub nieustalony warsztat lokalny (?), fot. MW, 2016

Szydłowiec, zamek, skrzydło północnej, *piano nobile*, pokój z drewnianym stropem kasetonowym z relikwiami malarskimi, ok. 1515-1526, polichromia architektoniczno-ornamentalna, malarz Piotr z Królewca (?) lub nieustalony warsztat lokalny (?), fot. MW, 2016

Szydłowiec, zamek, skrzydło wschodnie, szczyt, ok. 1619-1629, fragment *sgraffito* ornamentalnego, wyk. nieustalony warsztat lokalny (?), fot. MW, 2016

Szydłowiec, zamek, skrzydło zachodnie, kaplica, widok ogólny kopuły z dekoracją gipsatorską, ok. 1620, polichromia architektoniczno-ornamentalna, wyk. nieustalony warsztat powiązany z pracownią gipsatorską z Lublina (atryb.), fot. MW, 2016

Szydłowiec, zamek, skrzydło północne, *piano nobile*, pokój z dekoracją wczesnoklasycystyczną z wedutami, 4. ćw. XVIII lub pocz. XIX w., polichromia architektoniczno-ornamentalna, wyk. nieustalony warsztat z Warszawy (?), fot. MW, 2016

Szydłowiec, zamek, skrzydło północne, *piano nobile*, pokój z dekoracją wczesnoklasycystyczną z pasem metop z panopliami, 4. ćw. XVIII lub pocz. XIX w., polichromia architektoniczno-ornamentalna, wyk. nieustalony warsztat z Warszawy (?), fot. MW, 2016

Szydłowiec, zamek, skrzydło północne, *piano nobile*, pokój z dekoracją wczesnoklasycystyczną z pasem z chimerami i palmet, 4. ćw. XVIII lub pocz. XIX w., polichromia architektoniczno-ornamentalna, wyk. nieustalony warsztat z Warszawy (?), fot. MW, 2016

WARKA

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

WARKA, powiat czerski województwa mazowieckiego (ob. powiat grójecki, województwo mazowieckie), stolica dekanatu, archidiakoniat czerski / warszawski, diecezja poznańska (ob. siedziba dekanatu, archidiecezja warszawska), kościół parafialny pw. św. Mikołaja, nawa główna, ściana południowa, dwa zespoły nowożytnych zacheuszków, polichromia

Datowanie (z fazami)

Faza I – koniec XVII w. (?)

Faza II – XVIII/XIX w.

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Faza I – NN

Faza II – NN

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Fazy I i II – niezidentyfikowane warsztaty lokalne (?)

Historia powstania

Osada założona w końcu XIII w. po przeniesieniu ośrodka z grodziska książęcego Stara Warka, rozłożone na północnym, wysokim brzegu rzeki Pilicy, na granicy historycznej ziemi czerskiej i Zapilicza. Miasto lokowane na prawie chełmińskim w 1321 r., rozwijane od 2. poł. XIV do poł. XVII w. Kościół parafialny, w XIII w. ulokowany w Starej Warce, przeniesiony w poł. XIV w. do nowego miasta lokacyjnego, drewniany, konsekrowany w 1501 lub 1502 r. Obecny, murowany, wzniesiony w latach po 1603 i 1623-1635 (w międzyczasie uszkodzony w pożarze 1616, oraz w działaniach wojennych 1607 i 1656), po nieukończonej rozbudowie o nawy boczne konsekrowany 1661. Zakres prac remontowo-modernizacyjnych w 2. poł. XVII i XVIII w. nieznanymi.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Kościół restaurowany w 1838 i 1899 r., 1907 gruntowna przebudowa szczytów i partii elewacji frontowej z dodaniem kruchty zachodniej. Budowla silnie uszkodzona w 1944 r., odbudowana 1948. W końcu 2016 r. wykonane odkrywki sondażowe ścian wewnątrz, na południowej odsłonięte wtedy relikty pięciu zacheuszków (2 warstwy stratygraficzne malatur) oraz pasowych dekoracji ściennych poniżej linii okien.

Kompozycja / układ

Nawa główna, ściana południowa, przeszła pierwsze-trzecie, nieregularne odkrywki sondażowe, stratygraficzne; zacheuszki rozmieszczone w równych odstępach 2-3 metrów.

Faza I – zacheuszek w formie czerwonego krzyża greckiego z treflowym zakończeniem ramion, w szerokim zielonym otoku, ujętym skrzyżowanymi u dołu wąskimi liśćmi palmy, u dołu i góry związane cynobrową wstążką

Faza II – zacheuszek w kształcie krzyża maltańskiego, ciemnoczerwony, wpisany w podwójny okrąg

Ikonografia

Faza I – dekoracyjna wersja znaku jednego z dwunastu miejsc, w których biskup dokonując obrzędu konsekracji nakłada oleje święte (umieszczając dodatkowo we niecce partykuły relikwii świętych, później zamurowywane)

Faza II – j.w.

Analiza formalno-stylistyczna

Faza I – zastosowanie okazalszej oprawy ornamentальной głównego motywu krzyża wskazuje na chęć nadania odpowiedniej rangi polichromii ściennej (obecnie ukrytej pod warstwami tynku)

Faza II – j.w.

Źródła i literatura przedmiotu

brak

Fotografie:

Warka, kościół parafialny pw. św. Mikołaja, nawa główna, ściana południowa, odkrywka z dwiema fazami dekoracji malarskiej – zacheuski, 2. poł. XVII w. (?) – XVIII w., wyk. nieustalony warsztat lokalny (?), fot. MW, 2017

WIENIAWA

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

WIENIAWA, powiat radomski województwa sandomierskiego (ob. powiat radomski, województwo mazowieckie), dekanat skrzywnieński, archidiecezja gnieźnieńska (ob. dekanat przysuski, diecezja radomska), kościół parafialny pw. św. Katarzyny Aleksandryjskiej, prezbiterium, północna ścianka łuku tęczowego, nawa, ściana północna, zespół wczesnonowożytnych zacheuszków, polichromia

Datowanie (z fazami)

po 1510

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

zapewne fundator budowy kościoła – ks. prob. Stanisław Młodecki h. Półkozic

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

niezidentyfikowany warsztat lokalny (?)

Historia powstania

Wieś rycerska o nazwie Kłudno (Kłodno), przemianowana później przez ród Wieniawitów na Wieniawę. Pierwszy kościół drewniany zbudowany w 1264 r. przez ks. prob. Hieronima Strzembosza, parafia erygowana w 1369 r. Zamknięte trójbocznie prezbiterium z piętrową zakrytą wzniesione z kamienia w XIV w. z donacji ks. Mikołaja, dziekana kieleckiego; nowa, podwyższona nawa z kruchtą i południowa kaplica-mauzoleum św. Stanisława, 1510 – fund. ks. prob. Stanisław Młodecki h. Półkozic.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Kościół rozbudowany w formach dojrziałobarokowych w 1703 r. sumptem Karola Dunin Wąsowskiego ze Smogorzowa h. Łabędź, podkomorzego sandomierskiego. Gruntownie remontowany w latach 1909-1912. Wnętrze odnowione w latach 1987–1999 staraniem ks. Jana Blicharza, wtedy wykonane odkrywki sondażowe, które ujawniły istnienie na ścianach występu łuku tęczowego i na ścianie północnej prezbiterium i nawy relikwii wczesnonowożytnych zacheuszków oraz kompozycji malarskich o nieustalonej tematyce.

Kompozycja / układ

Grupa trzech różnych odkrywek:

1. prezbiterium, ściana północna, kwadratowa – zarys zacheuska w formie białawego krzyża greckiego w szerokim cynobrowym otoku, między ramionami czarne kontury ornamentu roślinnego; Nawa główna, ściana południowa, przeszła pierwsze-trzecie, nieregularne odkrywki sondażowe, stratygraficzne; zacheuski rozmieszczone w równych odstępach 2-3 metrów.
2. prezbiterium, północny występ łuku tęczowego, ścianka od strony wschodniej, zarys zacheuska j.w.
3. prezbiterium, ściana północna, górna strefa, silnie zatarte, nieczytelne fragmenty większej kompozycji figuralnej (?)

Ikonografia

Odkrywki 1-2 – dekoracyjna wersja znaku jednego z dwunastu miejsc, w których biskup dokonując obrzędu konsekracji nakłada oleje święte (umieszczając dodatkowo we niecce partykuły relikwii świętych, później zamurowywane)

Analiza formalno-stylistyczna

Odkrywki 1-2 – zastosowanie okazalszej oprawy ornamentalnej głównego motywu krzyża wskazuje na chęć nadania odpowiedniej rangi polichromii ściennej (obecnie ukrytej pod warstwami tynku)

Źródła i literatura przedmiotu

Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. III: *Województwo kieleckie*, red. J. Z. Łoziński i B. Wolff, z. 10: *Powiat radomski*, oprac. K. Szczepkowska oraz E. Krygier i J.Z. Łoziński, Warszawa 1961, s. 53; D. Kupisz, *Rody szlacheckie ziemi radomskiej*, Radom 2009, s. 78.

Fotografie:

Wieniawa, kościół parafialny pw. św. Katarzyny, prezbiterium, występ północny łuku tęczowego, strona wschodnia, odkrywka z zacheuszkim, po 1510, wyk. nieustalony warsztat lokalny (?), fot. MW, 2016

WOLANÓW

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

WOLANÓW, powiat radomski województwa sandomierskiego (ob. powiat radomski, województwo mazowieckie), dekanat radomski, diecezja krakowska (ob. dekanat przysuski, diecezja radomska), obecnie Muzeum Wsi Radomskiej, dawny kościół parafialny pw. św.św. Doroty i Jana Ewangelisty, kompletna polichromia późnobarokowa wnętrza

Datowanie (z fazami)

po 1749

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

zapewne fundatorka budowy kościoła – Anna z Janickich Kwaśniewska h. Nałęcz, miecznikowa stężycka

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

niezidentyfikowany warsztat lokalny (?)

Historia powstania

Wieś rycerska Pakoszów herbu Abdank o nazwie Wola Kowalska (później Wola Orlikowska, Wola św. Doroty, Wola Nowa), wzmiankowana od 1411 r. Miasto lokowane w 1773 r. z inicjatywy ówczesnego właściciela Ignacego Jankowskiego, oficera armii koronnej. Pierwszy kościół drewniany zbudowany ok. 1419 r. z fundacji dziedzica Michała Duszoty, wtedy konsekrowany. Obecny, jednonawowy, ufundowany w 1749 r. przez ówczesną właścicielkę majątku – Annę z Janickich Kwaśniewską h. Nałęcz, miecznikową stężycką. Jednonawowy z zamkniętym trójbocznie, dwuprzęsłowym prezbiterium i nawą, nakrytymi sklepieniami pozornymi. Kompletna polichromia iluzjonistyczna wnętrza z elementami *quadratury* i *panoramy*, z malaturą na balkonie chóru muzycznego.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Stan malowideł wg zapisów z akt wizytacji kanonicznych z 2. poł. XVIII i na pocz. XIX w. był zły, wskutek ich zalewania przez dziury w dachu. Kościół rozbudowany w 1896 r. o murowaną część zachodnią nawy z bezwieżową fasadą w stylu neogotyckim, na pocz. XX w. dodana nowa zakrystia z fundacji ks. prob. Adama Wąsa – w tym okresie polichromie zabezpieczane okresowo warstwami klejowymi i olejnymi, ostatni raz przed 1969 r. W 1994 r., w związku z ukończeniem w 1987 r. budowy nowej świątyni murowanej, rozebrany i przeniesiony do Muzeum Wsi Radomskiej, gdzie do 1996 r. wykonano jego montaż połączony z kompleksową konserwacją z odtworzeniem części zachodniej. Wtedy wykonano 11 odkrywek w prezbiterium i nawie, które ujawniły istnienie 7 warstw, następnie zrekonstruowano na podstawie zachowanych relikwów kompletną, iluzjonistyczną dekorację malarską wnętrza z okresu późnego baroku – ścian i stropu na fasacie. Prace odkrywkowe i badawcze wykonał stopniowo w latach 1998-2000 do 2007 zespół pod kier. prof. Piotra Rudniewskiego i dr. Irminy Zadrożnej z Wydziału Chemicznego Politechniki Warszawskiej. Rekonstrukcję przeprowadziły w latach 2007-2009 pracownice konserwatorskie, całość remontu zakończono w 2018 r.

Kompozycja / układ

Ściany (z wyjątkiem nowej, zachodniej nawy) podzielone na trzy strefy: niski, oprofilowany cokół z boazerią, z płycinami o wykrojonych ćwierćkuliście narożach; ściany z ujętymi zdwojonymi pseudopilastrami wnetki zamknięte koszowo, z iluzjonistycznymi okienkami z wykrojowych opaskach, w których asymetrycznie rozstawione prostokątne okna w zdobionych ornamentalnie opaskach, wspartych na dwóch skrajnych konsolkach (okna na ścianie północnej prezbiterium iluzjonistyczne, ze skopiowanymi układem szprosów, we wszystkich opaskach motywy poziome cęgowo-wstęgowe, pionowe – kampanule), pod nimi kontrpłyciny o krzywoliniowym dolnym zamknięciu; pas zredukowanego belkowania, we fryzie jasne rozetki połączone liściastymi girlandkami, drewniany gzyms profilowany z polichromią marmoryzatorską. Artykulacja pilastrami korynckimi z kanelowanymi trzonami. W 1/3 wysokości trzonów pilastrów i pod opaskami okien ozdobne, ornamentalne zacheuszki w formie prostokątnych cynobrowych tarczek w regencyjnym, roślinnym obramieniu ze zwisem, w polu krzyże greckie o rozdwojonych, językowych zakończeniach ramion. W prezbiterium, w zamknięciu rozpięty szeroko ozdobny paludament z jasnoczerwonym namiotowym zwieńczeniem

dwustrefowym z ugrowymi kabłączkami i pasem lambrekinu; w połowie długości ściany północnej prosty, opaskowy portal zakrystii, z dekoracją cęgowo-wstęgową, nad którym na osi pilastra, ozdobny kartusz herbowy z godłem Junosza pod paludamentem z mitrą książęcą (błędnie zrekonstruowana), z kapeluszem biskupim z trzema rzędami chwośców; w nawie, na ścianie południowej – analogiczny portal wejściowy. Na frontowej ścianie belki tęczowej pas plecionek ornamentalne, z liściastą maską na osi. Sklepienie pozorne ze skłonami wzdłuż ścian zamknięcia prezbiterium i bocznych nawy, w obu częściach o analogicznej kompozycji – z okalającą boki balustradą tralkową z narożnymi graniastymi, ogzysowanymi cokolikami (na nich asymetryczne, późnoregencyjne kartusze; w nawie większe, z przedstawieniami emblematycznymi), z odcinkowymi występami na osiach ścian, oraz nad ołtarzem głównym, tęczą i chórem muzycznym, na niej ustawione dekoracyjne wazony, między którymi rozpięte liściasto-kwiatowe (rózane?) girlandy. W centrum, na białawym tle – w prezbiterium oko Opatrzności Bożej w glorii promienistej, otoczone drobną wicią roślinną, w nawie – prostokątna, ujęta wykrojową ramą profilowaną scena apoteozy św. Doroty, ujętej jako siedząca w $\frac{3}{4}$ w prawo w białej szacie z czerwonymi wyłogami i niebieskim płaszczu oraz wianku kwiecia na skroniach, wśród obłoków, w dolnej strefie z czterech grupami obłoków aniołki z koszykami kwiecia, kadzielnicą, palmą i wieńcem lauru, między nimi dwie banderole, pozbawione inskrypcji (przemalowana lub namalowana wtórnie w XIX w.). Dekoracja w tonacji szarawo-zielonkawej, z czerwonymi, cynobrowymi i ugrowymi akcentami (podziały architektoniczne, zdobienia), w polach ścian z delikatnym żyłkowaniem marmoryzacji.

Ikonografia

Program ideowo treściowy obecny w kilku miejscach, głównie w obrębie prezbiterium i sklepienia nawy. Zastosowanie rozbudowanego, sięgającego szczytem sklepienia paludamentu, z umieszczoną powyżej glorią Opatrzności Bożej, symbolicznie podnosi rangę nastawy ołtarza głównego. Zespół czterech narożnych przedstawień emblematycznych – w południowo-wschodnim: we wnętrzu nakryty zieloną tkaniną stół z wiankiem kwiatowym i gałązką róży (?) z prawej (u góry, na banderoli lemma: „IN DEUS ET HONO:”), w północno-wschodnim: wywrócony dzban na nakrytym materią stoliku (lemma: „IN CORONATEM”), w południowo-zachodnim: na tle górzystego pejzażu piedestał z leżącymi na nim książką i mieczem (lemma: „IN VICTORIAM”), i w północno-zachodnim: pejzaż z postacią kobiecą w $\frac{3}{4}$ w lewo (nieczytelna lemma: „[...] CUM”), uzupełnia centralne przedstawienie apoteozy św. Doroty – głównej patronki świątyni. Herb biskupi nad wejściem do zakrystii odnosi się najprawdopodobniej do osoby ówczesnego (1749) biskupa-ordynariusza diecezji krakowskiej, do której należała parafia w Wolanowie – Andrzeja Stanisława Kostki Załuskiego (1695-1758), pochodzącego z okolic pobliskiego Jedlińska.

Analiza formalno-stylistyczna

Polichromia wnętrza drewnianego kościoła w Wolanowie należy do najważniejszych przykładów późnobarokowych (z ornamentyką późnoregencyjną) malatur iluzjonistycznych w północnej części historycznej Małopolski. W kręgu analogii znajduje się tylko polichromia deskowego stropu w kościele parafialnym pw. św. Zygmunta w pobliskim w Szydłowcu (znacznie przemalowany w XIX i XX w.). Uwagę zwraca stosunkowo bogaty program artykulacji, podziałów ramowych ścian i skomplikowane formy dekoracji ornamentalnej. Jedyne elementy figuralne – centralna scena Apoteozy św. Doroty na sklepieniu pozornym w nawie – jest niemożliwy do interpretacji z powodu całkowitego przemalowania w późniejszym okresie.

Źródła i literatura przedmiotu

J. Wiśniewski, *Dekanat radomski*, Radom 1911, s. 379; A. Bastrzykowski, *Zabytki kościelnego budownictwa drzewnego w diecezji sandomierskiej*, Kraków 1930, s. 200-201; Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. III: *Województwo kieleckie*, red. J. Z. Łoziński i B. Wolff, z. 10: *Powiat radomski*, oprac. K. Szczepkowska oraz E. Krygier i J.Z. Łoziński, Warszawa 1961, s. 56; J. Moszyńska, *Parafia w Wolanowie w XVIII i początkach XIX wieku*, „Wieś Radomska”, 6: 2001, s. 153-156; U. Sierszyńska-Rogólska, *Barokowa polichromia w kościele z Wolanowa*, „Wieś Radomska”, 6: 2011, s. 171-176; M. Kwarcińska, *Antependium ołtarzowe z kościoła p.w. św. Doroty z Wolanowa datowanego na 1749 rok, zestawionego w Muzeum Wsi Radomskiej*, „Wieś Radomska”, 8: 2007, s. 277.

Fotografie:

Wolanów, dawny kościół parafialny pw. św.św. Doroty i Jana Ewangelisty, widok ogólny wnętrza w kierunku prezbiterium, po 1749, wyk. nieustalony warsztat lokalny (?), fot. MW, 2016

Wolanów, dawny kościół parafialny pw. św.św. Doroty i Jana Ewangelisty, prezbiterium, widok ogólny ściany północnej, po 1749, wyk. nieustalony warsztat lokalny (?), fot. MW, 2016

Wolanów, dawny kościół parafialny pw. św.św. Doroty i Jana Ewangelisty, prezbiterium, widok ogólny stropu, po 1749, wyk. nieustalony warsztat lokalny (?), fot. MW, 2016

Wolanów, dawny kościół parafialny pw. św.św. Doroty i Jana Ewangelisty, nawa, widok ogólny ściany północnej, po 1749, wyk. nieustalony warsztat lokalny (?), fot. MW, 2016

Wolanów, dawny kościół parafialny pw. św.św. Doroty i Jana Ewangelisty, nawa, widok ogólny stropu, po 1749, wyk. nieustalony warsztat lokalny (?), fot. MW, 2016

Wolanów, dawny kościół parafialny pw. św.św. Doroty i Jana Ewangelisty, strop nawy, obramienie z przedstawieniem emblematycznym w narożniku północno-zachodnim, po 1749, wyk. nieustalony warsztat lokalny (?), fot. MW, 2016

WRZOS

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

WRZOS, powiat radomski województwa sandomierskiego (ob. powiat radomski, województwo mazowieckie), dekanat skrzywnieński, archidiecezja gnieźnieńska (ob. dekanat przytycki, diecezja radomska), kościół parafialny pw. św. Wawrzyńca, prezbiterium i nawa, zespół późnogotyckich (kamiennych?) zworników i wsporników z dekoracją heraldyczną i figuralną, polichromia (wtórna)

Datowanie (z fazami)

po 1420

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

zapewne fundator budowy kościoła – Pełka lub Henryk Potkański h. Brochwicz

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

niezidentyfikowany warsztat lokalny z Szydłowca (?)

Historia powstania

Wieś rycerska z parafią erygowaną ok. 1372 r. przez arcybiskupa gnieźnieńskiego Jarosława Bogorię Skotnickiego. Pierwszy kościół drewniany zbudowany w tym okresie pod wezwaniem św. św. Wawrzyńca i Idziego, obecny, murowany z cegły w 1420 r. (konsekracja 1521) z fundacji rodu Potkańskich herbu Brochwicz. Pierwotnie jednonawowy, z trójbocznie zamkniętym prezbiterium. Z tego okresu pochodzący zespół kamiennych (?) zworników i wsporników spływów sklepień w obu częściach pierwotnego wnętrza.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

W połowie XVI w. przejęty przez ewangelików, rekonsyliowany na pocz. XVII w. przez ówczesnych dziedziców – Podlodowskich. Rozbudowany w 1905 r. o zachodnią część nawy z parą kaplic bocznych i wieżą na osi w formach neogotyckich. Świątynia silnie uszkodzona w 1915 r., odbudowany 1917-1923 z inicjatywy ks. prob. Piotr Dembowskiemu, wtedy rekonskrowany. Ostatni remont konserwatorski w 1984 r. – wtedy zamalowanie polichromii ww. elementów brązową farbą matową.

Kompozycja / układ

Zespół zworników w formie kolistych lub heraldycznych tarczek, kolejno – w prezbiterium głowa Jezusa w nimbie krzyżowym, w nawie: Baranek eucharystyczny, herb Brochwicz. Zespół narożnych wsporników figuralnych spływów żeber (3 z 4 zachowane) – maski z głowami: mężczyzny z wąsami i brodą, długowłosego młodzieńca, kobiety w maforium (?).

Ikonografia

Program ideowo-treściowy zworników sklepiennych ma charakter uniwersalny i obiegowy, łącząc elementy chrystologiczno-eucharystyczne z wątkiem fundatorskim – Potkańskich h. Brochwicz. Analogiczne zespoły zachowały się na okolicznych obszarach północnej Małopolski m.in. w farze w Szydłowcu i kościele parafialnym w Chlewiskach.

Analiza formalno-stylistyczna

Gruba warstwa powłok malarskich uniemożliwia identyfikację materiału – podłoża (piaskowiec szydłowiecki [?], obecny w tej samej budowli w portalu południowym nawy i kielichowej chrzcielnicy z programem heraldycznym).

Źródła i literatura przedmiotu

Warszawa, Narodowy Instytut Dziedzictwa, Dział Ewidencji i Rejestru Zabytków Ruchomych, karty nr RAX 000003577-000003579, 12.07.1970, oprac. W. Puget.

J. Wiśniewski, *Dekanat radomski*, Radom 1911, s. 390; Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. III: *Województwo kieleckie*, red. J. Z. Łoziński i B. Wolff, z. 10: *Powiat radomski*, oprac. K. Szczepkowska oraz E. Krygier i J.Z. Łoziński, Warszawa 1961, s. 58; D. Kupisz, *Rody szlacheckie ziemi radomskiej*, Radom 2009, s. 177, il. 112.

Fotografie:

Wrzos, kościół parafialny pw. św. Wawrzyńca, prezbiterium, zwornik zamknięcia sklepienia, z wyobrażeniem głowy Jezusa w nimbie krzyżowym, po 1420, wyk. nieustalony warsztat lokalny z Szydłowca (?), fot. MW, 2016

Wrzos, kościół parafialny pw. św. Wawrzyńca, nawa, wspornik narożny sklepienia, z wyobrażeniem męskiej z zarostem, po 1420, wyk. nieustalony warsztat lokalny z Szydłowca (?), fot. MW, 2016

WYSOKIE KOŁO

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

WYSOKIE KOŁO, powiat radomski województwa sandomierskiego (ob. powiat kozienicki, województwo mazowieckie), prowincja polska zakonu dominikanów (ob. dekanat czarnolaski, diecezja radomska), kościół konwentualny dominikanów-obserywantów (ob. parafialny) pw. Najświętszej Maryi Panny Królowej Różańca Świętego, filary międzynawowe, ścianki boczne, ścianki frontowe schodów wiodących do piętrowych kaplic bocznych, polichromia późnobarokowa z dekoracją późnoregencyjną

Datowanie (z fazami)

lata 40. XVIII w.

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

władze miejscowego konwentu dominikanów-obserywantów

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieustalony warsztat lokalny o proveniencji małopolskiej (?)

Historia powstania

Wieś-osada targowa własności rycerskiej / szlacheckiej, kolejno od XV w. Regowskich herbu Habdank, Pękosławskich, Witowskich, Chomętowskich, Wielopolskich i Lewickich, przejściowo w latach 1748- przed 1787 miasto prywatne. Od 1439 r. parafia funkcjonowała w tym okresie w sąsiedniej wsi Regów nad Wisłą, dedykowana św. Mikołajowi, z drewnianym kościołem pochodzącym sprzed 1390 r., kolejnym – po translokacji wywołanej wylewami rzeki – z 1747 r. Równolegle, w 1637 r. w Wysokim Kole Stanisław Witowski, kasztelan sandomierski, i Jan Wielopolski, rozpoczęli fundację murowanego zespołu dla zakonu dominikanów-obserywantów (sprowadzonych dopiero w 1682 r.), z trójnawowym, uzupełnionym o parę wyniesionych na piętro (wzorem krakowskiej kaplicy św. Jacka przy tamtejszym macierzystym konwencie prowincji) kościołem pielgrzymkowym p.w. Krzyża Św. i Najśw. Maryi Panny, ukończonym w 1681, obdarowanym 1684 słynącym łaskami obrazem Hodegetrii (Matki Bożej Wysokokolskiej) i konsekrowanym w 1694 r. Najprawdopodobniej w latach 40. XVIII w. władze konwentu rozpoczęły akcję upamiętnienia fundatorów, dobrodziejów i ważnych osób w historii placówki, które umieszczono na ścianach wschodnich naw bocznych oraz na filarach międzynawowych.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Klasztor skasowany w 1870 r., następnie administrowany przez franciszkanów reformatów (do 1891 r.), od tego roku wykorzystywany przez parafię, a po 1914 r. – wskutek zniszczenia kościoła w Regowie – ostatecznie przejęty przez kler diecezjalny. Malatury przeszły restaurację kolejno w 1909, 1930-1931 (wnętrze bielone), ok. 1954 (wyk. Stanisław Westwalewicz, lamperie) w ostatnio 1998 r. Autorzy prac konserwatorskich pozostają nieznanymi.

Kompozycja / układ

Zespół rozplanowany w kilku miejscach świątyni: na ściankach czołowych przy schodach wiodących na usytuowane na zakończeniach naw bocznych kaplice św. Józefa (północna) i Cudownego Obrazu Matki Boskiej Wysokokolskiej (południowa), parach lizen na ściankach tylnych i zewnętrznych dwóch par filarów korpusu, odpowiadających im lizenach w nawie południowej oraz na takich lizenach pod ścianą zachodnią. Rozmieszczenie postaci następujące – w nawie południowej, idąc od prezbiterium: Samuel Zachczyński (zm. 1695), na 1. filarze, od wschodu: mężczyzna herbu Prus I i NN dominikanin, mężczyzna herbu Gryf i NN zakonnik, na pilastrach nawy: 2 przeorów, na 2. filarze w układzie j.w.: NN szlachcic i przeor, NN papież i szlachcic h. Topór, na lizenach nawy: 2 zakonnicy, pod chórem: dwóch przeorów, jeden z h. Jastrzębiec; w nawie północnej: przy wejściu do kaplicy – Jacek z Rudołowa Ruwki, podstoli bractwa (zm. 1715), na 1. filarze: NN szlachcic z h. Halabarda i przeor oraz Stanisław Chomętowski h. Lis, hetman polny koronny, i Jerzy Dominik Lubomirski h. Szreniawa bez krzyża, wojewoda krakowski, na lizenach nawy – para małżeńska (z portretami okolonymi białymi liliami francuskimi): Jan Wielopolski h. Strykoń, kanclerz wielki koronny, i Ludwika Maria d'Arquien de la Grange, siostra królowej Marii Kazimiery Sobieskiej, na 2. filarze od nawy: NN szlachcic h. Włócznia i papież Pius IX (przedstawienie wtórnie przemalowane) oraz Barbara z Komorowa Zachczyńska i Samuel Zachczyński,

oraz NN szlachcic i przeor, na lizenach – Jacek z Rudołowa i Katarzyna z Sowińskich Ruwscy h. Prus I, na koniec pod chórem Krzysztof Bębnowski h. Odrowąż i Stanisław z Popowa Witowski h. Rola, pierwszy fundator kościoła w 1637 r. Wszystkim przedstawieniom w konwencji wizerunków epitafijnych na lizenach nadano identyczne formy – na różowawym tle, ujęte białawą, wstęgowo-cęgową owalną ramą portrety, ujęte świecami na konsolkach, pod parasolowymi baldachimkami, zamknięte od dołu pasem lambrekinu, z umieszczoną poniżej tablicą inskrypcyjną w wykrojowej ramie (tła szare, z czarno malowanymi napisami kapitałą nowożytną – większości tekstów brak lub są silnie zatarte). Przedstawienia na ściankach wejściowych do kaplic w formie prostokątnych tablic inskrypcyjnych na czarnym tle ze inskrypcjami wielowierszowymi, wymalowanymi ugiem, w iluzjonistycznym obramieniu z białawą, profilowaną ramą (na osi dolnej listwy trójlistny występ, w narożach ugiem okucia ornamentalne), z wąską czerwonawą i ugiem bordiurą, w górnym zamknięciu kolisty ugiem medalion z portretem epitafijnym, wokół ramy bogata plecionka z mięsistego, białawego akantu na bladoróżowym tle.

Ikonografia

Unikalny w skali Korony zespół malowanych *al secco* XVIII-wiecznych dekoracji wyobrażających portrety grupy fundatorów świeckich oraz papieży i zakonników, którzy przyczynili się do rozkwitu tego konwentu od fundacji do lat 40. XVIII w. Zastosowanie w dwóch malaturach na ściankach wejścia do kaplic form dedykowanych przedstawieniom komemoratywnym: imitacji czarnomarmurowej tablicy w stiukatorskim obramieniu, z ujętym w medalion portretem, a także obecność w pozostałych, analogicznych pod względem kompozycji przedstawieniach na filarach świec i paludamentów, upodobnia je wszystkie do malarskich epitafiów. Zbliżone, nieco skromniejsze, rozwiązanie zastosowano jeszcze w tym samym okresie – 2. ćw. XVIII w. – w wejściach do kaplic bocznych kościoła pielgrzymkowego franciszkanów konwentualnych w Łagiewnikach pod Łodzią, upamiętniając podobnymi portretami arcybiskupów gnieźnieńskich – dobrodziejów sanktuarium.

Analiza formalno-stylistyczna

Styl dekoracji, typowy dla inspirowanych grafiką południowoniemiecką (lub francuską) form wczesnej (akant) i dojrzałej regencji (plecionki cęgowo-wstęgowe), pozwala zadatować je ogólnie na 2. ćw. XVIII w. Z uwagi na liczne partie przemaalówek z XIX i XX w. brak przy tym jakichkolwiek odniesień formalnych do osoby potencjalnego autora.

Źródła i literatura przedmiotu

Warszawa, Narodowy Instytut Dziedzictwa, Dział Ewidencji i Rejestru Zabytków Ruchomych, karty nr RAX 000003674-000003679, 000003682, 000003683, sierpień 1973, oprac. W. Puget.

L. Figarski, *Wysokie Koło. Historia kościoła i cudownego obrazu Matki Boskiej Wysockokolskiej. W 250-lecie sprowadzenia obrazu opracował...*, Radom 1934, s. 18; Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. III: *Województwo kieleckie*, red. J.Z. Łoziński i B. Wolff, z. 6: *Powiat kozienicki*, oprac. tychże, Warszawa 1958, s. 29-30, fig. 26-28; A. Szymanek, *Klasztor oo. dominikanów w Wysokim Kole i jego inwentarz z lat 1742-1744*, [w:] *Kościół katolicki w regionie radomskim (XV-XX w.)*, red. S. Piątkowski, s. 93-115 (= „Biuletyn Kwartalny Radomskiego Towarzystwa Naukowego”, 1998, z. 2-4); S. A. Traczyk, *Sanktuarium maryjne w Wysokim Kole*, Sycyna-Radom 2004 (Biblioteka Sycyńska, t. XVI, Monograficzna Seria Wydawnicza, red. naukowa H. Bednarczyk), s. 27-29, 31, il. nlb.; D. Kupisz, *Rody szlacheckie ziemi radomskiej*, Radom 2009, s. 218, il. 136; W. Sosnowski, *Parafia Regów (obecnie parafia Wysokie Koło). Zarys dziejów*, Warszawa 2011, s. nlb.

Fotografie:

Wysokie Koło, kościół dominikanów-obszerników (ob. parafialny) pw. Najświętszej Maryi Panny Królowej Różańca Świętego, korpus nawowy, widok ogólny w kierunku północno-zachodnim – wejścia głównego, filary międzynawowe, lata 40. XVIII w., polichromia późnobarokowa z dekoracją regencyjną, wyk. nieustalony warsztat lokalny z Małopolski (?), fot. MW, 2016.

Wysokie Koło, kościół dominikanów-obserwantów (ob. parafialny) pw. Najświętszej Maryi Panny Królowej Różańca Świętego, nawa północna, widok trzeciego filara międzynawowego, lata 40. XVIII w., polichromia późnobarokowa z dekoracją regencyjną, wyk. nieustalony warsztat lokalny z Małopolski (?), fot. MW, 2016.

Wysokie Koło, kościół dominikanów-obserwantów (ob. parafialny) pw. Najświętszej Maryi Panny Królowej Różańca Świętego, nawa południowa, ścianka frontowa przy schodach wiodących do piętrowej kaplicy Cudownego Obrazu Matki Bożej Różańcowej, malarskie epitafium Jacka z Rudułów Ruwskiego, podstolego braclawskiego, lata 20. lub 40. XVIII w., polichromia późnobarokowa z dekoracją akantową, wyk. nieustalony warsztat lokalny z Małopolski (?), fot. MW, 2016.

ZWOLEŃ

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

ZWOLEŃ, powiat radomski województwa sandomierskiego (ob. siedziba powiatu, województwo mazowieckie), siedziba dekanatu, diecezja krakowska (ob. siedziba dekanatu, diecezja radomska), kościół parafialny pw. Podwyższenia Krzyża Św., kaplica północna św. Franciszka (Kochanowskich herbu Korwin / Ślepowron), dwufazowa polichromia czaszy kopuły i ścian; kaplica południowa św. Stanisława (Owadowskich), relikty polichromii podziałów architektoniczno-gipsatorskich; prezbiterium i nawa, zespół rokokowych zacheuszków (3 odkrywki)

Datowanie (z fazami)

Faza I – ok. 1617

Faza II – ok. 1626

Faza III – po 1754-1756 albo ok. 1775

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Faza I – Adam Kochanowski h. Korwin / Ślepowron, sędzia ziemi lubelskiej, fundator kaplicy

Faza II – Zuzanna z Owadowskich Wołucka h. Łabędź, fundatorka kaplicy

Faza III – ks. prob. Franciszek Potkański, późniejszy biskup sufragan krakowski

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Faza I – niezidentyfikowany warsztat lokalny (?)

Faza II – warsztat powiązany z pracownią muratorsko-gipsatorską z Lublina (atryb.)

Faza III – niezidentyfikowany warsztaty lokalny (?)

Historia powstania

Wieś królewska Gotardowa Wola z osadą targową i założonym w końcu XIV w. starostwem niegrodowym, przemianowana w 1425 r. wg prawa magdeburskiego na miasto o nazwie Zwoleń. Parafia erygowana ok. 1425 r. przy istniejącym od końca XIV w. drewnianym kościele fundacji Jana Cielątko, łóżniczego nadwornego króla Władysława III Jagiełły. Kościół spalony 1558, odbudowany jako murowany z cegły w latach 1559-1595. Pierwotnie jednonawowy, z zamkniętym prosto prezbiterium. Około 1610-1617 r. dobudowana przy pierwszym przęśle nawy od północy boczna centralna, kopułowa kaplica-mauzoleum św. Franciszka (Kochanowskich herbu Korwin / Ślepowron), w latach 1620-1626 południowa – Owadowskich h. Łabędź, dedykowana św. Stanisławowi. Z tego okresu pochodzą pierwotne dekoracje malarskie obu kaplic; na przełomie 3. i 4. ćw. XVIII w. w pierwszej z nich powstała nowa iluzjonistyczna nastawa ołtarzowa.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Kościół silnie uszkodzony w rabunkach i pożarach w połowie XVII i w XVIII w. (m.in. 1754 pożar, 1756 konsekracja trzech ołtarzy bocznych, w tym w kaplicy Kochanowskich, fund. ks. prob. Franciszek Potkański). W tejsze kaplicy Kochanowskich fragmenty oryginalnej polichromii widoczne jeszcze w końcu XIX w. Na przełomie lat 80. i 90. tego stulecia kompleksowa restauracja pod kierunkiem arch. Józefa Piusa Dziekońskiego z Warszawy, wyk. budowniczy Czosnowski (przebudowa czaszy, latarni i pokrycia kopuły, zamurowanie dwóch okien w ścianie północnej, oraz w 1888 r. nowa, neostylowa polichromia autorstwa mal. Mariana Jana Kopińskiego z Radomia z przedstawieniami Matki Boskiej Częstochowskiej i świętych, ujętych w półfigurze: Wojciecha, Stanisława i Kazimierza). Rozbudowany w latach 1927-1929 wg proj. arch. Zygmunta Gawlika z Krakowa o nawy boczne (z przebicciem wejść arkadowych od zachodu do obu kaplic oraz z odbiciem większości tynków) i wieżę zachodnią, rekonsekrowany 1934. W 1948 r. w obu kaplicach nowa, historyzująca polichromia autorstwa mal. prof. Zdzisława Gedliczki z ASP w Krakowie, usunięta 1979-1980 (jedyne zachowane elementy w południowej ścianie kaplicy Owadowskich – fresk *Nadanie praw miejskich Zwoleniowi przez króla Władysława Jagiełłę*). Duży remont konserwatorski całej świątyni w latach 1979-1983 za ks. prob. Kazimierza Szarego po pożarze, wtedy odsłonięcie oryginalnych warstw malatur w kaplicy Kochanowskich (kier. art. kons. Maciej Makarewicz, PKZ Kielce – w badaniach stratygraficznych w obu kaplicach ujawniono niezależnie istnienie 4 warstw historycznych: renesansowej po 1610, rokokowo-

klasycystycznej przed 1779, neostylowych: koniec XIX w., ok. 1900 r.). Ostatnie prace przeprowadzone w latach 2009-2012 z udziałem środków z Unii Europejskiej,

Kompozycja / układ

Kaplica boczna św. Franciszka (Kochanowskich):

Faza I – dekoracja iluzjonistyczna, architektoniczno-ornamentalna, zachowana w szczytach ścian, partii tromp (pseudotamburu), podniebia czaszy kopuły, późnorenesansowo-manierystyczna. W obwodzie ścian, poniżej linii założenia tromp ujęty z obu stron czarnymi liniami czerwony pas z uproszczonymi motywami roślinnymi (przerwany przez glify okulusów w ścianach: wschodniej i zachodniej), malowanymi ugiem. U spodu tromp (zachowane w obu po stronie wschodniej) na ciemnym tle główki anielskie z czerwonymi skrzydłami, na ściankach tychże obfite girlandy kwiatowo-owocowe na szarfach, w centrum z uskrzydłonymi główkami anielskimi (nad nimi dodane wtórnie, współczesne inskrypcje z cytatami z utworów poetyckich Jana Kochanowskiego); między nimi w polach trapezowych na popielatym tle jasne układy plecionkowe z ornamentem okuciowo-zwijanym (zachowany relikw w dolnej części po stronie północnej). Podziały ośmiobocznej kopuły z profilami imitującymi ubarwione na czerwono-ugrowo listwy sklepienne typu lubelskiego (tzw. renesans lubelski) – wokół podstawy profilowany, w środku wklęsła z pasem rombów, między wysklepkami listwy ujęte pasami, z paskiem perełkowania; w wysklepkach cztery rzędy zielonkawych, dekoracyjnych wirujących kasetonów roślinnych, zmniejszających się ku górze; gzyms okalający podstawę latarni profilowany, jednolicie zabarwiony.

Faza II – polichromia ścian obwodowych (w tonacji szarawo-beżowej, zachowana fragmentarycznie na ścianie wschodniej); iluzjonistyczna struktura architektoniczna nastawy ołtarzowej, w formie edykuli z ustawionymi pod kątem pseudopilastrami z pasem profilu z kimationem jońskim, zewnętrznie zdwojonymi, dźwigającymi nadwieszone odcinkowe zwieńczenie, z niską nadstawką z prostymi spływami. Na osiach podpór figury świętych, zwrócone ku polu głównemu: Jana Chrzciciela oraz Piotra apostoła (?), w polu naczółka owalna gloria promienista, na prawym spływie dynamicznie ujęta postać siedząca aniołka, nachylonego ku polu głównemu, z uniesioną lewą ręką.

Faza III – fragment dekoracji neostylowej (odkrywka z częściową rekonstrukcją na ścianie wschodniej, przy narożniku południowym), wąskie prostokątne pole w tonacji szarej, oprofilowane ugrowo, z płyciną w tonacji szaro-beżowej, w górnej części uskrzydłona główka anielska z podwieszeniem z dwoma kwiatkami, w górnych narożach pola dwie jasne rozetki.

Kaplica boczna św. Stanisława (Owadowskich):

elementy dekoracji architektonicznej i ornamentalnej ścian i podniebia czaszy kopuły, w scalonej tonacji *en camaïeu*

Prezbiterium, nawa, odkrywki zespołu zacheuszków:

Ściana południowa, trzy analogiczne obramienia w formie rokokowych asymetrycznych kartuszy, w których ugrowe okręgi z krzyżami greckimio rozszerzanych końcach ramion z odcinkowymi występami, między ramionami wiązki promyków.

Ikonografia

Kaplica boczna św. Franciszka (Kochanowskich):

Faza I – dekoracja późnorenesansowo-manierystyczna zachowana częściowo tylko w górnych partach ścian i w kopule, przez co jej pełna interpretacja ideowo-treściowa nie jest możliwa do odtworzenia.

Faza II – iluzjonistyczna nastawa ołtarzowa prezentuje typowe formy realizacji malatur późnobarokowych wg wzorów graficznych o genezie południowoniemieckiej, najprawdopodobniej z czołowego ośrodka w Augsburgu. Obraz kultowy w polu głównym był wykonany w tradycyjnej technice sztalugowej.

Kaplica boczna św. Stanisława (Owadowskich):

Pokrycie jednolitą polichromią *en camaïeu* elementów ceglanych i gipsatorskich wystroju architektoniczno-ornamentalnego wnętrza miało na celu ich „waloryzację” i upodobnienie do kamienia budowlanego (piaskowiec lub wapień lekki, np. pińczak) – materiałów stosowanych początkowo (ok. 1580-1610) w budownictwie lubelskim i zamojskim doby późnego renesansu.

Zespół zacheuszków:

Grupa ta prezentuje typowe, obiegowe cechy tego typu realizacji malarskich w o lat 40. Do 80. XVIII w., z zastosowaniem ornamentu *rocaille* o genezie graficznej z Augsburga.

Analiza formalno-stylistyczna

Kaplica boczna św. Franciszka (Kochanowskich):

Faza I – z powodu braku analogicznych realizacji malarskich z tego czasu w całym regionie północnej Małopolski niemożliwe jest na obecnym etapie badań ustalenie proveniencji warsztatowej jej twórców.

Faza II – sugerowane przez konserwatorów i historyków po 1983 r. związki formalno-stylistyczne iluzjonistycznego ołtarza z malaturami rokokowo-wczesnoklasycystycznymi w kościele opackim benedyktynów w Sieciechowie nie wytrzymują krytyki. Model struktury nastawy zwoleńskiej ma genezę graficzną z południowoniemieckiego Augsburga, podczas gdy w realizacji sieciechowskiej, zleconej twórcom stołecznym, wykorzystano przede wszystkim wzory francuskie. Bliższą, acz nadal ogólną, analogią wydaje się w takim kontekście zespół iluzjonistycznych nastaw w kościele parafialnym w Smogorzowie pod Przysuchą, wykonane na początku lat 60. XVIII w.

Kaplica boczna św. Stanisława (Owadowskich):

Imitowanie faktury i barwy kamienia na gipsatorskich podziałach architektonicznych i ornamentalnych w wystrojach wnętrz dzieł muratorów z Lublina, Zamościa czy Wielkiego Księstwa Litewskiego oraz m.in. Sieradza i Kalisza

Zespół zacheuszków:

Formy obramień ornamentalnych *rocaille* należy do obiegowych typów zacheuszków w 2. tercji XVIII w. w Koronie i na Litwie.

Źródła i literatura przedmiotu

Warszawa, Narodowy Instytut Dziedzictwa, Dział Ewidencji i Rejestru Zabytków Ruchomych, karty nr RAX 251003182, 20.12.1978, oprac. J. Batkowski; RAX 384003782, 12.02.1998, oprac. A. Pierzyńska. Radom, WKZ, archiwum, sygn. 1632, M. Makarewicz, *Sprawozdanie z prac konserwatorskich w kaplicy Kochanowskich w Zwoleniu w roku 1979-1981*, s. 2-4.

J. Wiśniewski, *Dekanat radomski*, Radom 1911, s. 187, 189-190; Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. III: *Województwo kieleckie*, red. J. Z. Łoziński i B. Wolff, z. 6: *Powiat kozienicki*, oprac. tychże, Warszawa 1958, s. 31; A. Skąła, *Kościół Podwyższenia Krzyża Świętego z Zwoleniu*, Lublin 1998, s. 40-42, 51-53, 70; T. Palacz, *Człek boże igrzysko – Jan Kochanowski w Radomskim*, Radom 1998, s. 80-82, 91, 94-99; C. Imański, *Dzieje Zwolenia*, Zwolenie 2013, s. 82-85, 115, 147, 149, il. nlb.

Fotografie:

Zwolenie, kościół parafialny pw. Podwyższenia Krzyża Św., północna kaplica boczna św. Franciszka (Kochanowskich), widok ogólny kopuły, ok. 1610, polichromia architektoniczno-ornamentalna, wyk. nieustalony warsztat lokalny (?), fot. MW, 2016

Zwolenie, kościół parafialny pw. Podwyższenia Krzyża Św., północna kaplica boczna św. Franciszka (Kochanowskich), ściana wschodnia, iluzjonistyczna nastawa architektoniczna, ok. 1775, polichromia, wyk. nieustalony warsztat lokalny (?), fot. MW, 2016

Zwolenie, kościół parafialny pw. Podwyższenia Krzyża Św., południowa kaplica boczna św. Stanisława (Owadowskich), widok ogólny kopuły, 1620-1630, polichromia gipsatorskich elementów architektonicznych i ornamentalnych, wyk. nieustalony warsztat lokalny (?), fot. MW, 2016

NIEZACHOWANE:

Gruszczyn koło Magnuszewa, pałac Stanisława Lubomirskiego (zm. 1783), sale i pokoje paradne, dekoracje groteskowe, 1782, wyk. Vincenzo Brenna (1747-1820) z Rzymu, zniszczone 1915 lub 1944.

Jedlińsk, kościół parafialny pw. Tomasza Apostoła, kompleksowa polichromia późnobarokowa wnętrza z iluzjonistycznymi elementami struktury ołtarza głównego, 1762-1763, fund. Józef Andrzej Załuski, biskup kijowski, wyk. Pietro Zais *vel* Zaise z Wenecji, malarz królewski (notowany 1762-1779), zniszczona w końcu XIX lub w latach 20. XX w., zastąpiona neostylową

Radom, kościół parafialny św. Jana Chrzciciela, prezbiterium, kompleksowa rokokowa dekoracja malarska wnętrza z programem ideowym poświęconym modlitwie *Godzinek do Najśw. Marii Panny*, 3. ćw. XVIII w., wyk. nieustalony warsztat z północnej Małopolski (?), zniszczona w końcu XIX w.

Skaryszew, kościół parafialny bożogrobców pw. Św. Jakuba Mniejszego, prezbiterium, nawa, czasza kopuły północnej kaplicy Mariackiej, pola sklepienne ze cyklem scen figuralnych, pocz. XVIII w., wyk. nieustalony warsztat z północnej Małopolski (?), zastąpiona współczesną w latach 60. XX w. Michał Wardzyński

IV. Delegatura Ostrołęka – tereny północno-wschodniego Mazowsza

Wprowadzenie

Rozwój malarstwa monumentalnego w XVI-XVIII w. na obszarze północnego i północno-wschodniego Mazowsza

Najstarszym zachowanym zabytkiem malarstwa monumentalnego epoki nowożytnej w północno-wschodniej części Mazowsza (obszar dawnego woj. ostrołęckiego) jest dekoracja sklepienna późnorenesansowego kościoła parafialnym p.w. św. Andrzeja Apostoła w Broku nad Bugiem, historycznym mieście rezydencjonalnym biskupów płockich. Murowaną świątynię ufundował tutaj w 1544 r. biskup Samuel Maciejowski (pontyfikat: 1541-1546), ale o jej dokończeniu i konsekrację w 1560 r. zatroszczył się jego następca – Jędrzej Noskowski (1546-1567). Podobnie jak w innych przedsięwzięciach budowlanych tego infułata w Płocku i Pułtusk architektem świątyni był Włoch Giovanni Battista Venetus (ur. ok. 1492-zm. 1567, od 1532 r. notowany w Płocku jako mieszczanin i budowniczy diecezjalny), któremu należy *per analogiam* w oboma wymienionymi kościołami – katedrą i kolegiatą – przypisać autorstwo ogólnej koncepcji malatury. Wykonano ją w technice mieszanej – *al fresco* (podkład i rysunek przygotowawczy oraz wypełnienie kolorem) i *al secco* z udziałem tempery ze spoiwem kazeinowym (detale, modelunek). Pod względem części składowych i kompozycji poszczególnych części naśladuje wyraźnie układ monumentalnej polichromii wnętrza kolegiaty w Pułtusk. W identyczny sposób rozplanowano dekoracje uproszczonych w rysunku akantowych rozet w kasetonach / krzyńcach i na grzbiecie listew sieci sklepienia kolebkowego w obu chórach, wypełnienie arkad w pasie podsklepiennym – naprzemiennie imitacją drewnianych drzwi i konchowymi niszami z ujętymi w półpostaciach przedstawieniami patriarchów, proroków i królów Izraela i Judy czasów Starego Testamentu, m.in. Mojżesza, Aarona, Jozuego, Samsona, Samuela, Saula, Dawida i Salomona, oraz Jezusa jako Salvatora Mundi i aniołów-diakonów z kadzielnicą i księgą Ewangelii (nad łukiem tęczowym). Postacie opatrzone banderolami z napisami kapitałą renesansową. Na filarze północnym tegoż łuku zachował się ponadto fragment stopy nieustalonej postaci, najprawdopodobniej jednego z apostołów, wyobrażonych – w identyczny sposób jak w Pułtusk – w miejscu umieszczenia relikwii konsekracyjnych / zacheuszków. Z uwagi na linearyzm wszystkich przedstawień, predylekcję twórców do obwiedzenia form czarnym konturem oraz dobór farb (z przewagą ugrów i brązów) oraz bardzo specyficzne opracowanie głów i fizjonomii postaci można przyjąć, że autorem całej malatury w Broku, powstałej zapewne przed 1560 r., był wymieniony kilka lat wcześniej w Pułtusk malarz Wojciech z Nowej Warszawy, współpracujący dla biskupa Noskowskiego jeszcze ze Stanisławem Pieczonką oraz Maciejem z Kocka. Według starszych hipotez Andrzeja Klusia z lat 80. XX w. a wzory do kompozycji posłużyły tutaj grafiki oraz miniatury z wczesnorenesansowych Kodeksu Baltazara Behema i przechowywanego w tym okresie w Płocku Pontyfikału Erazma Ciołka, ale najnowsze ustalenia Olgierda Puciaty oraz zespołów Stanisława Sawickiego oraz Marii Lubryczyńskiej (w odniesieniu do prac malarskich tych samych twórców w kościele par. w Boguszycach pod Rawą Mazowiecką) wskazują raczej na recepcję rycin Hansa Leonharda Schäußeleina (1480-1540) z Norymbergi. Na obecnym etapie badań zespół malatur w Broku jest po Pułtusk i Boguszycach trzecim pod względem powierzchni i skomplikowania programu ideowo-treściowego takim wybitnym dziełem malarstwa doby późnego renesansu na Mazowszu.

Polichromię w Broku odkryto stosunkowo późno, w latach 1969-1971 za czasów ks. prob. Józefa Samluka, w ramach kompleksowej renowacji świątyni. Odsłonięte wtedy w prezbiterium relikty, zakryte pobiałą w trakcie remontu z 1744 r. po uszkodzeniu na początku XVIII w. przez wojska szwedzkie Karola XII, najlepiej zachowały się w konchowych wnękach pasa podsklepiennego i w części pół sieci sklepiennej. Dopiero w 1998 r. doszło do odkrycia dalszych partii w nawie, które w latach 2000-2001 poddano konserwacji z inicjatywy prob. ks. Stanisława Skarżyńskiego. Prace te polegały na mechanicznym usunięciu pobiałą oraz wadliwie wykonanych punktowań, zadbano też o likwidację bakterii, grzybów i pleśni. Pace prowadził zespół J. Pawłowskiej z Torunia.

W pobliskim pałacu-willi biskupów płockich, wzniesionym w latach 1617-1624 z inicjatywy biskupa Henryka Firleja (1574-1626), późniejszego prymasa Rzeczypospolitej, istniały wykonane najprawdopodobniej w trakcie kompleksowego remontu po zniszczeniach szwedzkich III wojny północnej ok. 1716 r. freski lub polichromie sklepień i ścian w kaplicy (jako elementy większej dekoracji stiukatorsko-malarskiej) i jednej z sal w południowym skrzydle paradnym od strony rzeki Bug (z motywami figuralnymi). W czterech mniejszych pokojach mieszkalnych na bielonych stropach były wtedy wymalowane błękitne żyłkowania. Fundatorem tych dekoracji był zastępca na polu spraw artystycznych następcą Firleja – Ludwik Bartłomiej Załuski (1661-1721), biskup płocki od 1699 r., fundator podobnych polichromii we wnętrzach paradnych północnego skrzydła i kaplicy na zamku biskupim w Pułtusku. Wszystkie wymienione malatury uległy zniszczeniu w pożarze w 1831 r. a ich ewentualne relikty przestały istnieć po rozbiórce gmachu w 1913 r. Z wyjątkiem ogólnikowych zapisów w inwentarzu dóbr stołowych i willi biskupiej z 1773 r. brak innych źródeł pozwalających na ich rekonstrukcję i identyfikację programu treściowego.

Trzecim w układzie chronologicznym zespołem malarstwa ściennego na tym obszarze jest kompleksowa dekoracja wnętrza kościoła parafialnego p.w. św. Jana Chrzciciela i Podwyższenia Krzyża Św. w Krasnem pod Przasnyszem, sławnym gnieździe rodu Krasińskich herbu Korwin / Ślepowron. Korzenie parafii i świątyni sięgają XIV w., natomiast murowany kościół w obecnym kształcie powstał dopiero w latach 1739-1746 lub 1749 r. z inicjatywy ówczesnego właściciela wsi Błażeja Jana Krasińskiego, starosty opinogórskiego (daty życia: 1703-1751) zapewne wg projektu sławnego warszawskiego architekta doby późnego baroku i rokoka – Jakuba Fontany (1710-1773). W tym okresie pod kierunkiem budowniczego Marcina Wiśniewskiego wzniesiono nowy korpus nawowy, artykułowany pilastrami tokańskimi i sklepiony kolebkowo-krzyżowo z lunetami, oraz okazałą zakrystię ze skarbcem na piętrze.

W 1747 r. fundator zatrudnił tutaj działającego z powodzeniem w Warszawie malarza-freskanta z Brna Sebastiana Ecksteina (ur. ok. 1711–zm. po 1757), który wymalował w technice mieszanej (*al fresco* i *al secco*, farbami kazeinowymi, na rysunku przygotowawczym za pomocą rytowania mokrego tynku) na ścianie szczytowej prezbiterium oraz bocznych wielki cykl 11 malowideł związanych z historią Krzyża Św. (Pasji Chrystusa oraz Znalezienia i Podwyższenia relikwii), wszystkich dostosowanych kształtem do wprowadzonych przez Fontanę nowych podziałów artykulacji. Program treściowy wnętrza uzupełniły malatury Morawianina w nawach bocznych, przedstawiające iluzjonistyczne ołtarze dedykowane kolejno (licząc od pierwszego przęsła od prezbiterium, począwszy od południa): Matce Bożej Różańcowej i Szkaplerznej, św. Błażejowi, św. Augustynowi Ojca Kościoła, Zdjęciu z krzyża (Matce Bożej Bolesnej), św. Annie, św. Wawrzyńcowi oraz św. Andrzejowi apostołowi. W świetle zdjęć archiwalnych sprzed 1870 r. i najnowszych badań sondażowych polichromia ta objęła również podziały architektoniczne ścian i sklepień, a malatury tworzyły pierwotnie ornamentalne obramienia czarnomarmurowo-

mosiężnego pomnika żony fundatora – Marianny z Czarnowskich (zm. 1745), wykonanego z identycznego materiału kamieniarskiego epitafium Jakuba Krasieńskiego (zm. 1737, wyk. 1747 z fundacji syna Jana, opata lotaryńskiego, kantora plockiego i kanonika warszawskiego) oraz kilku wcześniejszych, XVII-wiecznych płyt epitafijnych umieszczonych na filarach międzynawowych. Wzorów dla kompozycji ściany ołtarzowej w prezbiterium i ośmiu iluzjonistycznych nastaw w nawach bocznych dostarczyły dzieła Michelarcangela Palloniego w kościele par. w Węgrowie (1707–1708), sumptem dziadka fundatora – Jana Dobrogosta (Bonawentury) Krasieńskiego.

Zespół malatur w obecnym stanie zachowania jest złożony z kilku części: główna scena wymalowana na ścianie ołtarzowej prezbiterium ma formę iluzjonistycznej ramy architektonicznej z parą doryckich kolumn o porfirowych trzonach, z widocznym w tle wielofiguralnym przedstawieniem *Cudowne Znalezienie i Podwyższenie Krzyża Św.* (w górnej części na tle nieba i obłoków *Adoracja Św. Krzyża* oraz asystencyjne postacie *Fides* i *Spes* (?) flankujące okno; druga – cykl 10 scen Pasji Chrystusa rozmieszczonych ponad arkadami w ścianach bocznych prezbiterium i nawy głównej, w układzie od wejścia do ołtarza głównego, począwszy od strony południowej: *Chrystus przed Piłatem*, *Ogłoszenie wyroku przez Sanhedryn*, *Chrystus pociesza niewiasty jerozolimskie*, *Szymon Cyrenejczyk pomaga Chrystusowi w niesieniu krzyża*, *Droga na Golgotę* (opatrzone w lewym dolnym rogu wiązaniem monogramem SE) *Spotkanie Chrystusa z Weroniką*, *Przybijanie do krzyża*, *Podniesienie Chrystusa na krzyż*, *Ukrzyżowanie* i *Złożenie Chrystusa do grobu* (opatrzone napisem: „Sebasti' Eckstein Adornavit Picturis / Anno / 1747); trzecia – zespół ośmiu iluzjonistycznych, edikulowych nastaw ołtarzowych we wnękach przęsł naw bocznych, od prezbiterium i strony południowej: *Matka Boska Różańcowa*, *Matka Boska Szkaplerzna*, *św. Erazm*, *św. Augustyn*, *Oplakiwanie Chrystusa (Matka Boża Bolesna)*, *św. Anna* oraz *św. Andrzej*, *św. Wawrzyniec*. Wymienione cykle uzupełniają zespół zacheuszków w wolutowych, rokokowych katuszach (odsłonięte częściowo) i architektoniczne iluzjonistyczne obramienie epitafium Marianny z Czarnowskich Krasieńskiej (zm. 1745). Najnowsze badania sondażowe ujawniły istnienie znacznych obszarowo zasłoniętych partii malowideł z tej samej fazy na belkowaniu prezbiterium i nawy głównej (uskrzydłone główki anielskie na osiach pilastrów), szwach sklepień obu ww. części; dekoracyjne ornamentalne obramienia posiadały też rozmieszczone w nawie głównej i w arkadach międzynawowych marmurowe tablice komemoratywne członków rodziny Krasieńskich. Kompozycja taka, obejmująca rozbudowane iluzjonistyczne, ramowe i rokokowe zdobienia trzonów pilastrów, gurtów i połaci sklepień wyraźnie nawiązuje do innych dzieł Sebastiana Ecksteina w kościele par. Św. Trójcy (pomisjonarskim) w Tykocinie nad Narwią (1749-1750) i w kościele karmelitanek bosych przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie (lata 40. XVIII w.). Autor był utalentowanym malarzem posługującym się postpozzowską *quadraturą*, wykreślając udane skróty perspektywiczne i korektury optyczne pozwalając imitować w dwóch wymiarach głębię struktur architektury w wielkiej i małej skali. Znacznie niżej wypada ocenić jego umiejętności kreacji figur ludzkich, które wyróżniają krępe proporcje, nienaturalnie wyeksponowana muskulatura, błędy anatomiczne i bardzo specyficzny, bardzo „wernakularny” typ fizjonomii obu płci. Na tę cechę jego twórczości narzekali już zresztą ówcześni klienci, np. hetman wielki koronny Jan Klemens Branicki w Tykocinie. W komponowaniu scen zbiorowych Eckstein wykorzystywał znane serie graficzne, m.in. augsburczyka Martina Engelbrechta (1684-1756) oraz Joachima von Sandrarta wg rysunków Michaela Leopolda Willmanna (tzw. *Grüssauer Passionbuch*, 1671). Reprezentują ponadto niższy poziom niż trzy wykonane dla tego samego fundatora kompozycje w owalnych kopułkach kaplic bocznych w kościele franciszkanów-refomatów w Węgrowie, datowane ogólnie na 2. połowę lat 40. XVIII w. Poza Lwowem – w kościele jezuitów i klasztorze bernardynów – inne prace artysty nie zachowały się chociaż wiadomo, że w saskiej Warszawie zajmował on poczesne miejsce wśród działających w 3. ćw. XVIII w. freskantów pracując m.in. dla hetmana Branickiego i Franciszka Bielińskiego, marszałka wielkiego koronnego, który w 1757 r. powołał malarza na urząd wójta własnej jurydyki Bielino.

Odnowienie malatur nastąpiło dopiero w r. 1883, w ramach prowadzonego od 1870 r. kompleksowego remontu i modernizacji wyposażenia kościoła, sfinansowanych przez Ludwika Adama hr. Krasińskiego. Zlecenie tych prac warszawskiemu malarzowi Janowi Strzałeckiemu spowodowało jednak całkowite przemalowanie fresków rokokowych i zasłonięcie pierwotnej sygnatury Ecksteina. Naprawieniem tych szkód zajęli się w profesjonalny sposób dopiero w latach 1956–1957 zespół prof. Karola Dąbrowskiego z ASP w Warszawie. Od 2010 r. grupa pod kierunkiem prof. Pawła Marka Jakubowskiego z ASP w Warszawie dokonuje sukcesywnie kolejne prace. W ramach ćwiczeń terenowych i praktyk specjalistycznych tej uczelni zrealizowano zaplanowany na kilkanaście lat program badawczo-konserwatorski fresków. W kolejnych sezonach wykonano prace konserwatorsko-restauratorskie przy malaturach na ścianie ołtarzowej i bocznych w prezbiterium oraz przy 5 z 8 scen cyklu w nawie głównej, równocześnie sporządzono wytyczne i zrealizowano rozbudowany program badań sondażowych i laboratoryjnych tynków, zapraw i potencjalnych malatur w całym wnętrzu świątyni, ujawniając w kilkunastu miejscach istnienie nieznanych dotąd fresków ze scenami figuralnymi (ściana zachodnia nawy głównej), elementami architektonicznymi (wokół sceny w ołtarzu wielkim i iluzjonistycznych obudowach scen w obu nawach bocznych) oraz detalami ornamentalnymi (partie belkowania i sklepień prezbiterium i nawy głównej, seria zacheuszków na filarach międzynawowych). Po 17 latach pracy, zakonserwowano 40% zachowanych fresków i przygotowano wytyczne do odsłonięcia i restauracji kolejnych ich partii. Zakończenie prac przewidywane jest na rok 2021.

Kolejnym zespołem malarstwa monumentalnego, który ma bezpośredni związek z Warszawą (i Wielkopolską) jest okazała polichromia wnętrza kościoła bernardynów p.w. św. Antoniego Padewskiego w Ostrołęce nad Narwią, wzniesionego w latach 1666-1696 z fundacji Tomasza Goćłowskiego (zm. 1676), sędziego ziemi nurskiej. Powstała w latach 1762-1764 do 1765 z inicjatywy gwardiana o. Ludwika Kozłowskiego, a jej autorem był przybyły tutaj z Poznania brat-laik Walenty 9imię świeckie Antoni Żebrowski z Lubawy (zm. 1765). Środki na ten cel wyłożył Antoni Bukowski, cześnik czernichowski, upamiętniony herbem z syglami na łuku tęczowym. Pierwsze konserwacje miały miejsce w latach 1906-1911, po 1945 r. i ostatecznie w latach 1973-1980. W wyniku podpalenia świątyni w nocy z 13 na 14 marca 1988 r. i całkowitego zniszczenia ołtarza głównego z wystrojem stolarskim prezbiterium malatury zostały częściowo zniszczone i silnie okopcone. Od 14 maja 1990 r. podjęto sumptem Ostrołęckich Zakładów Mięsnych prace przy ich restauracji, jednak przyjęta wtedy decyzja o rekonstrukcji brakujących partii spowodowała przemalowanie wszystkich scen i elementów kompozycji, wykonane niestarannie i pod wieloma względami ingerując poważnie w oryginalną strukturę z epoki rokoka. Wiele detali zmieniono, w tym twarze i pierwszorzędne atrybuty niektórych postaci oraz krój pisma w inskrypcjach. W tych ostatnich pojawiły się wtedy poważne błędy w zapisie, utrudniające prawidłowe odczytanie sensu poszczególnych przedstawień. Z uwagi na niski poziom artystyczny wykonanych wtedy prac polichromia ostrołęcka – ostatnie rozpoznane dzieło br. Żebrowskiego – oczekuje wciąż na profesjonalną konserwację. Potwierdza to w pełni analiza porównawcza tej realizacji z pozostałymi pracami tego artysty w kościołach zakonnych we Wschowie (1745), Warcie pod Sieradzem (1748-1750), Warszawie (1750-1753), Skępem-Wymyślinie pod Lipnem (1753-1755?) i Kaliszu (1760-1762, 1765). Nieznany pozostaje autor koncepcji ideowo-treściowej i programu ikonograficznego malowideł, chociaż pozostałe przykłady takich cykli w *oeuvre* Żebrowskiego oraz innych współczesnych autorów w Kole, Łęczycy oraz w Leżajsku, Rzeszowie, Świętej Annie pod Przyrowem wskazuje na wyspecjalizowanych w tej tematyce teologów i kaznodziejów zakonnych.

Malarz zakonny wykonał polichromię w technice mieszanej, z rysunkiem rytowanym w mokrym tynku, z konturem i podmalówką *al fresco* i partiami wykończeń modelunku i detali w

technologii *al secco* z udziałem tempery kazeinowej. Dokumentacja fotograficzna sprzed 1988 r., wyłącznie czarno-biała, ukazuje wyraźne podobieństwo formalne i stylistyczne fresków ostrołęckich z pozostałymi pracami Żebrowskiego, z predylekcją do pastelowego zestawiania plam barwnych, lekkim modelunkiem i precyzyjnym odwzorowaniem elementów fizjonomii, rąk i nóg oraz atrybutów. W lekki, wręcz poetycki sposób freskant oddał delikatność przyrody w scenach ornamentalnych, wykazując podkreślaną przez badaczy – zwłaszcza monografistkę dekoracji ostrołęckiej Magdalenę Witwińską – zacięcie od ok. 1750 r. w komponowaniu martwych natur i pejzaży, z udziałem fantazyjnych form architektonicznych i rzeźbiarskich czerpanych obficie z grafiki augsburskiej oraz francuskiej (zwłaszcza Jules-Aurele Meissonier, Jean-Jacques de la Joue) i południowoniemieckiej 2. tercji XVIII w. W kompozycji poszczególnych scen figuralnych autor skorzystał z wzorów grup rzeźbiarskich i reliefów renesansowych z początku XVI w. w bazylice odpustowej tego świętego w Padwie (1511-1528, wyk. Donatello, Gianmaria Mosca zw. Padovano, Paolo Stella, Antonio Lombardo oraz późniejsze, z końca XVI w., Girolamo Campagny i Jacopa Sansovina) oraz zachowane tam cykle fresków dedykowane żywotowi św. Antoniego (Tessari, Tycjan). Rolę pośredniczącą odegrały tutaj najpewniej grafiki włoskie i południowoniemieckie wydań z XVIII w, udostępnione mu w księgozbiorach zakonnych. W świetle opisu malatur pióra Witwińskiej z 1983 r. gamę kolorystyczną i sposób kładzenia farb cechowały odpowiednio pastelowość, gradacja kolorystyczna i konsekwencja w rozgraniczaniu stref barwnych i monochromatycznych, tych drugich dominujących w pejzażach i elementach ornamentalnych ram poszczególnych przęseł sklepień i podziałów ścian. Wzorem wcześniejszych dzieł z polami emblematycznymi w Warcie i Warszawie Żebrowski wprowadził tam jednolitą tonację błękitno-niebieską, zielonkawą lub różowo-fioletową.

Na program malatury ostrołęckiej składa się łącznie 65 scen monumentalnego cyklu żywota i cudów za sprawą patrona świątyni i zakonu bernardyńskiego – św. Antoniego Padewskiego (1195-1231). Główny cykl rozmieszczono w 3 przęsłach nawy, na szczycie sklepień pary kaplic quasitransseptu (w 1. przęśle nawy) i w dwóch prezbiterium a obejmuje on następujące sceny, licząc od łuku tęczowego: *św. Antoni z Dzieciątkiem Jezus wśród chorych i kalek*, *Cud z uleczeniem nogi*, *Kazanie do ryb*, *Cud z osłem*, *Obłóczyny*, *Cud z kartką*, *Otrzymanie lektoratu*, *Cud bilokacji*, *Apoteoza świętego*. Służył on erudycyjnemu podkreśleniu roli św. Antoniego w misyjnym i kaznodziejskiej postudze zakonu braci mniejszych wśród ludności katolickiej i w dyspucie (i konflikcie) z heretykami i dysydentami, stawiając go za wzór wszelkich cnót jako zakonnika i katolika. Cykl uzupełniają grupy motywów drugorzędnych, uzupełniających go: *Cnoty teologalne i kardynalne*, *Kontynenty*, *Pory roku* oraz grupa 26 fantazyjnych pejzaży i kompozycji ornamentalnych rozmieszczonych na zachodnich ścianach kaplicy bocznych, w trzecieorzędnych partiach bocznych chóru kapłańskiego, pod balkonem chóru muzycznego i w parze konchowym nisz w kruchcie. W wyborze scen i komentarzy inskrypcji głównego cyklu zdaniem Witwińskiej zakonnicy posłużyli się popularnymi w XVII i XVIII w. w kręgu zakonnym nowożytnymi przedrukami żywota i spisów cudów św. Antoniego.

Drugim cyklem fresków wykonanych w XVIII w. dla kościoła ostrołęckiego był cykl 14 stacji Drogi krzyżowej (oznaczone jako łac. *Statio* z numerem porządkowym) we wnękach na ścianach przęseł zbudowanego przed 1752 r. krążanka dziedzińca odpustowego. Uzupełnia go 10 wybranych scen zaczerpniętych z Ewangelii Nowego Testamentu i wspominających wydarzenia od pojmania Jezusa w Ogrodzie Oliwnym po Zmartwychwstanie (w kartuszach ponad nimi podano inskrypcje z cytatami z Pisma Świętego). Glify wszystkich wnęk pomalowano analogicznie jak w kościele na kolor różowy ozdabiając je ugrowymi ramkami z motywami *rocailles*. Powstanie tych prac można też ostrożnie wiązać z remontem w 1776 r. Wszystkie przeszły gruntowne odnowienie

w latach 1978-1980, niestety i tutaj również niski poziom prac doprowadził do zatarcia oryginalnych cech stylowych malowideł rokokowych. Wysoce niezadowolająca, miejscami wręcz prymitywna jakość wykonania punktowań i scalenia kolorystycznego w połączeniu z brakiem odpowiedniej barwnej dokumentacji fotograficznej dzieł sprzed 1978 r. uniemożliwiają ich analizę morfologiczną i odszukanie konkretnych wzorów graficznych dla kompozycji poszczególnych scen.

Ostatnim w dobie nowożytniej zachowanym dziś zespole malowideł ściennych w tej części Mazowsza jest wystrój wnętrz paradnych na parterze klasycystycznego pałacu biskupa żmudzkiego Jana Stefana Giedroycia (1730-1803) w Rybieniu Starym pod Wyszkiem nad Bugiem, wykonanych w końcu XVIII, a w części zapewne dokończony na początku XIX w. Domniemani projektanci przebudowy – drezdeńczycy Simon Gottlib Zugk (1733-1807) lub Johann Christian Kamsetzer (1753-1795) – być może jednak pochodzący ze środowiska wileńskiego Marcin Knafuss w 1787-1790 r. rozplanował od strony południowej / rzeki Bug trakt reprezentacyjny z serią pokoi przeznaczonych do wykonania dekoracji *al secco* temperą kazeinową. Według najnowszych ustaleń Aleksandry Bernatowicz w pierwszym etapie prac wziął udział malarz-polichromista z działającego w latach 1780-1781 w Warszawie warsztatu wykształconego w Rzymie sławnego Tessyńczyka Vincezna Brenny (1747-1820), współpracownika królewskiego stypendysty w Wiecznym Mieście Franciszka Smuglewicza oraz przez krótki czas protegowanego Stanisława Kostki Potockiego w Natolinie. Artystą tym był najprawdopodobniej Antonio Tombari, ale Bernatowicz brała też ostrożnie pod uwagę autorstwo Franciszka Smuglewicza lub Adama Byczkowskiego. W drugiej fazie prac, pod sam koniec XVIII w. pracowali tu twórcy warszawscy związani z dworem królewskim Stanisława Augusta Poniatowskiego.

Już w 1790 r. biskup podarował rezydencję podmiejską bratankowi Aleksandrowi, szambelanowi królewskiemu. Z powodu późniejszych wielokrotnych zmian właścicieli pałacu nie otaczano należytą opieką, zmieniło się to dopiero 1832 r. z chwilą zakupu przez Augusta Morzkowskiego i Laurę z Duninów-Wąsowiczównę, oraz po 1879 r. wraz z objęciem majątku przez rodzinę Skarzyńskich, dzierżących go aż do 1941 r. Do 1945 r. istniał tutaj ośrodek wypoczynkowy armii niemieckiej. W okresie powojennym z uwagi na własność Ministerstwa Zdrowia mieścił się tutaj kolejno szpital opiekuńczy, zakład higieny psychicznej, Państwowy Zespół Sanatoriów Psychiatrii Dziecięcej (1953-1980) i MONAR. W 1989 r. obiekt przejęło Stowarzyszenie Architektów Polskich (SARP), by już w 1992 r. po rozpoczęciu generalnego remontu sprzedać go firmie Pol-Fin Sp. z o.o. z siedzibą w Opaczu pod Warszawą. Jej władze doprowadziły kapitalnego odnowienia elewacji i części wnętrz z przeznaczeniem na luksusowe centrum konferencyjno-kongresowe, ale całości prac dotąd nie wykonano. Z uwagi na brak kontaktu z właścicielem ze strony Delegatury WUOZ w Ostrołęce i niemożność odbycia wizji lokalnej zabytku poniższe opracowanie powstało na podstawie kart zabytków ruchomych WKZ w Narodowym Instytucie Dziedzictwa oraz skromnej literatury przedmiotu.

Dekoracje malarskie w pałacu w Rybieniu otrzymały trzy pomieszczenia: na parterze Sala Błękitna (balowa / asamblowa) i Gabinet Pompejański, a na piętrze tzw. Pokój z Widokami. Najwyższą wartość artystyczną mają dekoracje groteskowe w typie rzymskim w kwadratowym Gabinetcie Pompejańskim (w ściętych narożnikach od strony północnej we wnękach „heraldyczny” piec ceramiczny z farfurni nieborowskiej z 1880 r. i niezachowany kominek), na którego czterech ścianach umieszczono w dwóch strefach, w prostych opaskach *panneaux* ze skomplikowanymi w rysunku motywami kandelabrowymi oparte na wiciach akantu, girlandach i draperiach z udziałem fantastycznych stworów mitologicznych (sfinksy, harpie, lwy oraz orły, łabędzie i maski faunów), z imitowanymi malarsko motywami prostokątnych lub migdałowatych w kształcie tabliczek

ceramicznych z postaciami lub grupami naśladowującymi greckie malarstwo wazowe: Zeusa z orłem, nieustaloną boginię, centautrydę porywającą Dionizosa, menadę porywającą centaura oraz – na szczątkowo zachowanej fasecie sufitu – Ganimedesa i Hebe podających bogom ambrozię. W trzech wejściach zachowały się szczątkowo drewniane odrzwia z prostokątnymi supraportami dekorowanymi w analogicznej technice z podobnymi kompozycjami symetrycznymi.

W Pokoju z Widokami o analogicznym planie i podziałach ścian (na północnej płytka zamknięta koszowo wnętrza na łóżko, kanapę lub wannę) proste podziały pionowe ścian listwami z zaznaczonym dwustrefowym cokół (dekorowanym w wyższej strefie parami zwisów roślinno-kwiatowych upiętych na szarfach z kokardą) i umieszczonymi powyżej w ornamentalnych ramach wedutami włoskimi w typie bukolicznym: z obeliskiem (nad kominkiem w narożu północno-zachodnim), placem i fontanną (ściana zachodnia), z zamkiem (wschodnia), z mostkiem (we wnętrzu, okolona od góry i z boków plecionką z wici roślinnej, od dołu z rzędem trzech girland), ze skałami oraz z urwistym morskim brzegiem (narożnik południowo-wschodni), ze sceną pasterską przed świątynią oraz z drzewem i wędrowcem (południowo-zachodni). W supraportach umieszczono mniejsze, analogiczne skaliste sceny z ruinami antycznymi, zaplanowane w formie wydłużonego prostokąta leżącego. Na fasecie umieszczono pas prostokątnych pól dzielonych modylionami z pasem kampanuli, z podwieszonymi między nimi w dwóch punktach girlandami owocowo-kwiatowymi. Wszystkie kompozycje wykonano z użyciem ograniczonych do minimum barw lokalnych, zbliżając się do stylistyki *en grisaille*: krajobraz i skały oraz ruiny i budowle – siena palona, roślinność – grynszpan, niebo – błękit kobaltowy, sztafaż – cynober i ultramaryna. W 1970 r. na suficie nie było już środkowej części plafonu z motywem wachlarzowatej rozety lub groteski, zachował się jedynie otok z wymalowanych *en grisaille* wolutowych plecionek akantowych i roślinnych, z kampanulami.

Kwadratowa w planie Sala Błękitna otrzymała w końcu XVIII w. okazałą dekorację architektoniczną z prostymi pasowymi podziałami na trzy strefy: cokół z drewnianą boazerią z płytkami, środkową z błękitnymi prostokątnymi płytkami z pasem meandra i górną z płytkami z festonami *en grisaille* i pasem laskowania pod gzymsem fasety. Na ścianach zachodniej i północnej na osi ciemniejsze prostokątne pola pod obrazy sztalugowe, przedzielone węższymi występami z płytkami ze zwisami kwiatowo-owocowymi, powyżej pasa meandra analogiczne podziały i dekoracje. Nad kominkiem w ścianie północnej kompozycja *en grisaille* z lirą i umieszczonymi antytetycznie puttami na kozłach wśród winorośli. Na suficie kolista rozeta centralna z pasem winorośli i ośmioma polami (cztery większe prostokątne i tyleż narożnych kwadratowych) o następujących dekoracjach: w pierwszych imitujące relief rzeźbiarski koliste medaliony z głowami z profilu *all'antica* (dwa typy rozstawione naprzemiennie) otoczone symetrycznymi plecionkami akantu; w drugich koliste otoki girland ze skrzyżowanymi łukiem i strzałą. Cała kompozycja obwiedziona wzdłuż ścian prostą bordiurą architektoniczną z pasem ślepych kasetonów, ograniczonym pasami lauru i drobnego akantu.

W okresie powojennym, w latach 1955-1957, polichromie poddano kompleksowej renowacji zleconej Pracowniom Konserwacji Zabytków w Warszawie, brak jednak danych na temat najnowszych przedsięwzięć konserwatorskich w tym zakresie po 1992 r. Dokumentacja WKZ z 1970 r. autorstwa Wandy Puget ujawnia już poważne uszkodzenia sufitów i części motywów na ścianach, a przed 2006 r. po wizji lokalnej Aleksandry Bernatowicza stan zachowania malowideł był ewidentnie zły, a poszczególne motywy były już nieczytelne – już wtedy postulowano prace ratunkowe. Obecny stan malowideł pozostaje nieznany.

Literatura:

- M. Bartniczak, *Brok i okolice*, [b.m.w. 1980].
- A. Betlej, *Zapomniane freski w klasztorze bernardynów we Lwowie*, w: *Sztuka kresów wschodnich*, red. A. Betlej, A. Markiewicz, t. 7, red. A. Betlej, A. Markiewicz i A. Dworzak, Kraków 2012, s. 51–64.
- A. Bernatowicz, *Eckstein (Egstein; Egszteyn; Ekstein; Eksztein) Sebastian*, w: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 32, München-Leipzig 2002, s. 114.
- A. Bernatowicz, *Niepodobne do rzeczywistości: malowana groteska w rezydencjach Warszawy i Mazowsza, 1777-1820*, Warszawa 2006.
- B. Bieniewska, *Prace konserwatorskie, województwo warszawskie 1955-1957*, „Ochrona Zabytków”, 10: 1957, nr 4, s. .
- B. Bieniewska, A. Liczbiński, *Prace konserwatorskie w województwie warszawskim w latach 1953-1954*, „Ochrona Zabytków”, 8: 1955, z. 1, s. 57-62.
- I. Galicka, H. Sygietyńska, *Zabytki powiatu ostrowskomazowieckiego*, w: *Ostrów Mazowiecka. Z dziejów miasta i regionu*, red. S. Rusocki, Warszawa 1975, s. 319-346.
- I. Galicka, H. Sygietyńska, *Zabytki Broku*, w: *Brok i Puszcza Biała. Przeszłość- środowisko geograficzne, kulturowe i przyrodnicze*, red. nauk. Józef Kazimierski, Ciechanów 1989 (=Ciechanowskie Towarzystwo Naukowe. Ciechanów, Studia i Materiały, nr XXVIII), s. 240-249.
- W. H. Gawarecki, *Opis kościoła w Krasnem, i w nim będących nagrobków rodziny Krasieńskich*, [w:] idem, *Pamiętnik Historyczny Płocki*, t. II, 1830, s. 100–139.
- Żebrowski Walenty, w: *Wielkopolski Słownik Biograficzny*, red. A. Gąsiorowski, J. Topolski, Warszawa-Poznań 1981, s. 844.
- T. Grabowski, *Kościół parafialny w Broku i jego problematyka konserwatorska na przestrzeni ostatniego stulecia*, „Studia Łomżyńskie”, 24: 2013, s. 221-236.
- T. S. Jaroszewski, W. Baraniewski, *Pałace i dwory w okolicach Warszawy*, Warszawa 1992.
- W. Jemielity, *Zabytki sakralne Ostrołęki*, Łomża 1989.
- M. Karpowicz, *Sztuka XVIII wieku w Polsce*, Warszawa 1985.
- M. Karpowicz, *Cuda Węgrowa*, Węgrów 2009.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. X: *Dawne województwo warszawskie*, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, z. 11: *Ostrołęka i okolice*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska, oraz M. Kwiczala, Warszawa 1983, s. 23, 25, 26, fig. 13, 14, 36, 39-47 (Ostrołęka).
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. X: *Województwo warszawskie*, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, z. 12: *Powiat ostrowsko-mazowiecki*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska oraz D. Kaczmarzyk, Warszawa 1983, s. 8, fig. 9, 10 (Brok).
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. X: *Województwo warszawskie*, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 28: *Powiat wyszkowski*, oprac. I. Galicka i H. Sygietyńska oraz D. Kaczmarzyk, Warszawa 1974, s. 14-15, fig. 8, 10-21 (Rybieńko Stare).
- J. Kazimierski, *Renesansowy pałac w Broku (historia i problemy rekonstrukcji)*, w: *Brok i Puszcza Biała. Przeszłość- środowisko geograficzne, kulturowe i przyrodnicze*, red. nauk. Józef Kazimierski, Ciechanów 1989 (= Ciechanowskie Towarzystwo Naukowe. Ciechanów, Studia i Materiały, nr XXVIII), s. 250-283.
- A. Kluś, *Malowidła ścienne w kościele parafialnym w Broku*. Studium historyczne opracowane na zlecenie WKZ w Ostrołęce, mpis 1980.
- W. Koleżak, *Z podróży do Krasnego*, „Wędrowiec”, 33, 1895, nr 18, z dnia 29.04.1895, s. 351, rys. / litografia, P. Dzierżwicki.

- S. Konarski, *Strzałecki Antoni Jan (1844–1934), malarz, konserwator*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XLIV, Warszawa-Kraków 2006–2007, s. 559–560.
- R. M. Kunkel, *Architektura na Mazowszu*, Warszawa 2006.
- H. Lukešová, *František Řehoř Ignác Eckstein a jeho dílo v Krakově a ve Lvově*, „*Opuscula Historiae Artium*”, LIII, 2009, nr 1/2, s. 83–123.
- E. Łepkowski, *Eckstein Sebastian*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. VI, Kraków 1948, s. 200.
- J. Z. Łoziński, *Pomniki sztuki w Polsce*, t. 3: *Mazowsze i Podlasie*, Warszawa 1999.
- F. Łydyński, *Dzieje kościoła w Krasnem*, „*Mazowsze*”, 1996, nr 1, s. 25–30.
- A. Mulczyńska-Pawlak, *Malarska działalność Walentego Żebrowskiego*, „*Studia Muzealne*”, 6: 1968, s. 103-123.
- Z. Niedziałkowska, *Ostrołęka. Dzieje miasta*, wyd. 4 uzup. i rozszerz., Ostrołęka 2002.
- NN, *Zielona, Krasne*, „*Korrespondent Płocki*”, 1886, nr 49, s. 2.
- NN, *O kościele w Krasnem*, „*Korrespondent Płocki*”, 1877, nr 52, s. 2.
- C. Parzych, *300 lat kościoła św. Antoniego w Ostrołęce*, Ostrołęka 1996.
- Z. Prószyńska, *Eckstein Sebastian*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze-rzeźbiarze-graficy*, t. 2, red. J. Maurin-Białostocka i J. Derwojed, Wrocław-Warszawa-Kraków 1975, s. 155–156.
- E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 3, Warszawa 1857.
- A. Sagała, *Renesansowa dekoracja malarska na sklepieniu kościoła w Broku*, „*Mazowsze*”, 13 (1/2000), s. 85-88.
- H. Samsonowicz, *Sebastian Eckstein – malarz kwadratury*, „*Biuletyn Historii Sztuki*”, 46: 1984, nr 2-3, s. 271-292.
- H. Osiecka-Samsonowicz, *Freski Sebastiana Ecksteina w kościele w Krasnem*, „*Mazowsze*”, 1996, nr 1, s. 31–36.
- F. M. Sobieszczański, *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce*, t. 2, Warszawa 1849.
- H. Wierzchowski, *Historia klasztoru oo. Bernardynów w Ostrołęce*, Ostrołęka 1938.
- M. Witwińska, *Ostrołęcka polichromia Walentego Żebrowskiego*, „*Biuletyn Historii Sztuki*” 32: 1970, nr 3-4, s. 245-260.
- M. Witwińska, *Rokokowy obraz natury w malarstwie ściennym Walentego Żebrowskiego*, w: *Sztuka a natura. Materiały XXXVIII Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki przeprowadzonej 23-25 listopada 1989 roku w Katowicach*, Katowice 1991, s. 237-249.
- M. Witwińska, *Dzieje warszawskiej polichromii Walentego Żebrowskiego w kościele św. Anny*, „*Biuletyn Historii Sztuki*”, 68: 2006, nr 1, s. 59-93.
- G. Worobjew, *Ruiny biskupiego zamku i kościoła w Broku*, „*Sprawozdania Komisji Historii Sztuki*”, 1905, s. CV.

BROK

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

BROK, powiat ostrowski ziemi nurskiej województwa mazowieckiego (ob. powiat ostrowski, województwo mazowieckie), dekanat ostrowski, diecezja płocka (ob. dekanat ostrowski, diecezja łomżyńska), kościół parafialny pw. Św. Andrzeja apostoła, sklepienia, ściany nawy, kompletna polichromia renesansowa

Datowanie (z fazami)

ok. 1560-1569

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

biskup płocki Jędrzej Noskowski

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

proj. Giovanni Battista Venetus z Płocka (atryb.), wyk. Wojciech z Warszawy (atryb.)

Historia powstania

Brok to od XIII w. gród, a później miasto rezydencjonalne biskupów płockich nad Bugiem, wchodzące w skład dużego kompleksu dóbr ziemskich w widłach Bugu i Narwi, między Pułtuskiem i Brokiem. Murowany z cegły, renesansowy kościół parafialny ufundował w 1542 lub 1544 r. ówczesny biskup płocki Samuel Maciejowski, budowla dokończona przed 1560 r. nakładem jego następcy – Jędrzeja Noskowskiego, wtedy konsekrowany. Plany opracował zamieszkały w Płocku murator włoski Giovanni Battista Venetus (zm. 1567), osiadły w dawnej stolicy Mazowsza w związku z kontynuowaniem po połowie lat 30. XVI w. pracy przy renesansowej katedrze, zaprojektowanej przez spółkę architektoniczno-rzeźbiarską Włochów z Krakowa: Bernardina Zanobiego de Gianotisa, Giovanniego Ciniego da Siena i Filippa da Fiesole (bud. 1531-1536). Jednonawowy, z prezbiterium z apsydą, nakryty kolebkami z regularną siecią sklepienną wg koncepcji Sebastiana Serlia na podstawie antycznych wzorów rzymskich, został zaprojektowany przez Venetusa od początku z iluzjonistyczną dekoracją malarską mającą imitować artykulację ścian i sieci sklepiennej, z rozbudowanym programem figuralnym w partii pasa wnek arkadkowych u podstawy sklepień (Jezus-Salvator Mundi, patriarchowie, prorocy i bohaterowie Starego Testamentu, diakoni oraz świeccy: kobiety i mężczyźni) i na filarach (święci apostołowie, zespół zacheuszków). Zrealizowana najpóźniej do 1569 r.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

W 1620 r. dobudowa północnej kaplicy brackiej, fund. ks. prob. Jan Odrzywołek Kapusta, uszkodzony w trakcie III wojny północnej (1702-1710), 1744 remont kapitalny połączony z zatynkowaniem sklepień i ścian, 1820 – nowa kaplica południowa z przedsionkiem oraz neogotycka kruchta zachodnia. Uszkodzony 1939 i 1945, remontowany wkrótce potem, następnie w latach 1969-1971 – ich ramach w 1971 r. odsłonięcie spod tynku dobrze zachowanej renesansowej polichromii na sklepieniu w prezbiterium, poczyniono też co najmniej jedną niewielką odkrywkę na filarze południowym łuku tęczowego, co uwidocznilo stopę postaci apostoła i dekoracyjny zacheuszek z tej samej fazy (Izabela Galicka i Hanna Sygietyńska przed 1977 zidentyfikowały te elementy jako fragment wyobrażenia św. Krzysztofa i floratury), konserwacja do 1977, kier. Andrzej Kluś; 1998-2001 kompleksowy remont konserwatorski, połączony z odkryciem w 1998 r. kolejnej partii fresków w nawie i konserwacją w latach 2000-2001 całej malatury, wyk. art.-kons. K. Kudelski.

Kompozycja / układ

Polichromia iluzjonistyczna podkreślająca podziały kasetonowe kolebki sklepień obu części świątyni (sieć ceglano-gipsatorska, tynkowana, odpowiednio z 10 x 7 i 16 x 9 rzędami kolistych kasetonów połączonych listwami), z zastosowaniem motywów geometrycznych: prostokąty, romby i pary linii, w tonacji szarej z elementami świateł i cieni (biele kredowe i czernie), we wnętrzach kasetonów w tonacji cynobru, jasnoszare otoki z pasem perełkowania, w nich rozetki roślinne, zielonkawe, tła między nimi jasnopomarańczowe; gzymsy podkreślone cynobrem z podkreśleniem linii podziałów czernią;

znajdujący się poniżej pas wnek arkadowych, z podziałem na dwa typy wynikające z konstrukcji ścian i przenoszenia ciężaru sklepienia na filary przyścienne (tzw. typ pułtuski) – hemisferyczne, zamknięte parasolowymi konchami, w tonacji jasnoszarej z czarnymi liniami podziałów, w nich Jezus-Salvator Mundi w na osi ściany wschodniej, postaci patriarchów i królów żydowskich ze Starego Testamentu, wokół nich banderole z ich imionami zapisanymi kapitałą renesansową, – z ukośnie zagłębionymi ściankami, w nich imitacje drzwi na kowalskich zawiasach, w których mniejsze wneki prostokątne, na ich tle lub we wnętrzu postaci męskie i kobiece oraz księża i diakoni z paramentami liturgicznymi, księgami i świecznikami, wszystkie postaci ujęte w $\frac{3}{4}$ w lewo lub prawo, odpowiednio w kierunku wschodnim (ołtarza głównego), wszystkie wykonane w manierze rysunkowej, o realistycznie potraktowanych, zindywidualizowanych rysach i strojach; w nawie wyłącznie podziały architektoniczne, w niszach jednolite tła w tonacji cynobru.

W drugim przęśle prezbiterium, na filarze południowym, na wys. ponad 2 m niewielka odkrywka o nieregularnych obrysie, z widocznym górnym prawym fragmentem renesansowego kolistego zacheuszka z otokiem w formie stylizowanego wieńca laurowego, powyżej pas liniowy, nad którym fragment prawej masywnej stopy męskiej, należącej najprawdopodobniej do postaci jednego ze świętych apostołów.

Ikonografia

Podziały architektoniczne sieci w kolebkach prezbiterium i nawy wyłącznie z motywami zdobniczymi. Cykl postaci we wnękach pasa arkadowego, złożony z Jezusa-Salvatora Mundi, Patriarchów, Królów i bohaterów Izraela i Judy: Mojżesza, Aarona, Jozuego, Saula, Dawida, Salomona i Samsona, uzupełnionych o realistyczne postacie współczesnych: świeckich i duchowych, wszystkich zwróconych ku Jezusowi w polu centralnym ściany wschodniej (nad apsydą z ołtarzem głównym), dedykowany historii Starego i Nowego Przymierza między narodem wybranym (Kościołem) a Stwórcą i Sędzią Dnia Ostatecznego. Z uwagi na mniejsze rozmiary kościoła w Broku jest to redukcja bardziej rozbudowanego programu ideowo-treściowego w kolegiacie w Pułtusku, wcześniejszego dzieła Venetusa i mal. Wojciecha z Warszawy (1551-1560). Cykl postaci apostołów-filarów Kościoła na podporach, powiązanych z zacheuszkami, ma podstawę teologiczną i należy do kanonicznych w sztuce Europy facjińskiej, a związanych z obrzędem benedykcji / konsekracji świątyń chrześcijańskich.

Analiza formalno-stylistyczna

W świetle wcześniejszych ustaleń Klusia, Galickiej i Sygietyńskiej, Kudelskiego, Sagała oraz Roberta M. Kunkla atrybucja projektu całej dekoracji Giovanniemu Battistie Venetusowi z Płocka oraz jej wykonania przez malarza Wojciecha z Warszawy (wcześniej zatrudnionego w Pułtusku, zapewne także w Brochowie) są słuszne. W badaniach Kunkla i Adama J. Miłobędzkiego podkreślona została – wynikająca z przyjętego przez Venetusa na Mazowszu reducyjnego typu konstrukcyjnego budowli ceglanych, pozbawionych detalu kamiennego – konieczność zastąpienia tego ostatniego iluzjonistycznym malarstwem ściennym, które tenże murator projektował samodzielnie jako niezbędne uzupełnienie warstwy budowlanej wznoszonych świątyń. Z uwagi na niekonsekwencję w prowadzeniu badań sondażowych w Broku nie odsłonięto jeszcze oryginalnych warstw malarskich na ścianach obu części kościoła, co pozwoliło by zrekonstruować – podobnie jak miało to miejsce w Pułtusku (i wtórnie – w Brochowie) pełny program malarski.

W warstwie formalno-stylistycznej malatury ścienne autorstwa Venetusa i Wojciecha z Warszawy prezentują prowincjonalne formy środkowoeuropejskiego renesansu 2. poł. XVI w., w którym większość detali architektonicznych, motywów ornamentalnych oraz kompozycje figur czerpano z grafiki południowoniemieckiej i naddunajskiej sprzed połowy tego stulecia, odpowiednio z Norymbergi, Augsburga (Hans Dürer, Georg Pencz, Peter Flötner i tzw. Mali mistrzowie) oraz z Ratzynby, Pasawy czy Wiednia (Hans Holbein, Lukas Cranach st. i in.). Takie same źródło wzorów i tendencje stylowe cechują pozostałe zachowane zespoły malatur z XVI w. na Mazowszu – poza przytoczonymi dziełami z grupy pułtuskiej także w kościołach drewnianych w Czerniewicach, Sarbiewie i Boguszycach.

Źródła i literatura przedmiotu

Ostrołęka, WUOZ Mazowsze, Delegatura, archiwum, bez sygn., A. Kluś, *Malowidła ścienne w kościele parafialnym w Broku*. Studium historyczne opracowane na zlecenie WKZ w Ostrołęce, 1980, mpis; bez sygn., K. Kudelski, *Dokumentacja konserwatorska dotycząca prac badawczo-odkrywczych i zabezpieczających polichromię sklepienia nawy kościoła pw. św. Andrzeja apostoła w Broku w 1998 r.*, mpis.

Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. X: *Województwo warszawskie*, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, z. 12: *Powiat ostrowsko-mazowiecki*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska i D. Kaczmarzyk, Warszawa 1974, s. 7-9, fig. 9, 10; I. Galicka, H. Sygietyńska, *Zabytki powiatu ostrowskomazowieckiego*, [w:] *Ostrów Mazowiecka. Z dziejów miasta i regionu*, red. S. Russocki, Warszawa 1975, s. 319-346; eedem, *Zabytki Broku*, [w:] *Brok i Puszcza Biała. Przeszłość – środowisko geograficzne, kulturowe i przyrodnicze*, red. J. Kazimierski, Ciechanów 1989, s. 240-249; R. M. Kunkel, *Architektura gotycka na Mazowszu*, Warszawa 2006, s. 194-195; A. Sagała, *Renesansowa dekoracja malarska na sklepieniu kościoła w Broku*, „Mazowsze. Dziedzictwo kulturowe”, nr 1/13: 2000, s. 85-88, il. nlb. na s. 86, 87; T. Grabowski, *Kościół parafialny w Broku i jego problematyka konserwatorska na przestrzeni ostatniego stulecia*, „Studia Łomżyńskie”, 24: 2013, s. 230-233; M. Wardzyński, *Sztuka nowożytna na Mazowszu. Zarys problematyki*, [w:] *Dzieje Mazowsza, t. 2: 1527–1795*, red. J. Tyszkiewicz, Warszawa 2015, s. 636–639; idem, *Potęga iluzji – renesansowe polichromie w Pułtusku, Broku i Brochowie*, [w:] *Poza Warszawą*, red. A. Pieńkos, M. Wardzyński, t. 1: *Arcydzieła plastyki dawnej XII–XVIII wieku w świątyniach i rezydencjach Mazowsza*, red. M. Wardzyński, Warszawa 2018, s. 92–95; idem, *Malarstwo monumentalne doby nowożytnej na historycznym Mazowszu. Nowe kierunki i perspektywy badań*, [w:] *Inwentaryzacja i katalog zabytków jako podstawa ochrony i polityki konserwatorskiej. Metody, osiągnięcia, zamierzenia*, pod red. Jakuba Lewickiego, Warszawa 2020, s. 118, 122, 135; M. Korpała, (w druku).

Fotografie:

Brok, kościół parafialny pw. Św. Andrzeja apostoła, prezbiterium, sklepienie, widok ogólny, przed 1569, fresk, proj. Giovanni Battista Venetus z Płocka (atryb.), wyk. Wojciech z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2016

Brok, kościół parafialny pw. Św. Andrzeja apostoła, nawa, sklepienie, widok ogólny, przed 1569, fresk, proj. Giovanni Battista Venetus z Płocka (atryb.), wyk. Wojciech z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2016

Brok, kościół parafialny pw. Św. Andrzeja apostoła, prezbiterium, ściana północna, fragment pasa wnęk arkadowych, przed 1569, fresk, proj. Giovanni Battista Venetus z Płocka (atryb.), wyk. Wojciech z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2016

Brok, kościół parafialny pw. Św. Andrzeja apostoła, prezbiterium, ściana wschodnia, pas wnęk arkadowych, przedstawienie Jezusa-Salvatora Mundi, przed 1569, fresk, proj. Giovanni Battista Venetus z Płocka (atryb.), wyk. Wojciech z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2016

Brok, kościół parafialny pw. Św. Andrzeja apostoła, prezbiterium, ściana północna, pas wnęk arkadowych, postać Mojżesza, przed 1569, fresk, proj. Giovanni Battista Venetus z Płocka (atryb.), wyk. Wojciech z Warszawy (atryb.), fot. K. Kudelski, 2001

Brok, kościół parafialny pw. Św. Andrzeja apostoła, prezbiterium, ściana południowa, pas wnęk arkadowych, postać diakona, przed 1569, fresk, proj. Giovanni Battista Venetus z Płocka (atryb.), wyk. Wojciech z Warszawy (atryb.), fot. K. Kudelski, 2001

KRASNE

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

KRASNE, powiat przasnyski ziemi ciechanowskiej województwa mazowieckiego (ob. powiat przasnyski, województwo mazowieckie), dekanat przasnyski, diecezja płocka (ob. dekanat makowski, diecezja płocka), kościół parafialny pw. Św. Jana Chrzciciela i Podwyższenia Krzyża Św., komplet dziewięciu iluzjonistycznych ołtarzy, odkrywki na sklepieniach, ścianach prezbiterium i nawy, zespół zacheuszków; iluzjonistyczna oprawa marmurowo-mosiężnego nagrobka Marianny z Czarnkowskich Krasińskiej (zm. 1745) – kompletna polichromia późnobarokowo-rokokowa; ściana zachodnia nawy głównej, odkrywki pasowe i powierzchniowe, relikty figuralnej sceny grupowej o cechach nowożytnych, późnorenesansowej (?)

Datowanie (z fazami)

Faza I – koniec XVI w. (?)

Faza II – ok. 1747 r.

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Faza I – Franciszek Krasiński (zm. 1577), biskup krakowski (?)

Faza II – Błażej Jan Krasiński (zm. 1752), starosta opinogórski, przasnyski i nowomiejski

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Faza I – niezidentyfikowany malarz działający w końcu XVI w. na Mazowszu (?)

Faza II – Morawianin Sebastian Eckstein (ok. 1711-po 1757) z Brna, czynny kolejno we Lwowie i Warszawie

Historia powstania

Wieś (pierwotna nazwa: Kraśno) założona zapewne już w XIII w. (być może w 1244 r. z donacji księcia Konrada I Mazowieckiego przez kanclerza dworu – Warcisława Korwina z Węgier) jako historyczne gniazdo rodowe Krasińskich herbu Korwin / Ślepowron, najważniejszej i najbardziej zasłużonej w dziejach Mazowsza rodziny rycerskiej i magnackiej. W 1421 r. książę mazowiecki Janusz I obdarzył wieś prawami chełmińskimi. Kościół parafialny p.w. św. Jana Chrzciciela i Podwyższenia Krzyża Św. jest – obok Płocka, Węgrowa, Opinogóry, Zegrza (Woli Kiełpińskiej), Lisowa pod Buskiem, Krasnegostawu i Radziejowic – największym mauzoleum tego rodu i miejscem pochówku trzydziestu siedmiu jego przedstawicieli i przedstawicielek. Zlokalizowana w Krasnem rezydencja Krasińskich oraz sam kościół były od XVI w. jednym z głównych punktów życia politycznego, społecznego i religijnego Mazowsza. W XVII-XIX w. istniał tutaj obszerny drewniany, a potem murowany dwór, a 1754 r. Hieronim Krasiński uzyskał od króla Augusta III Sasa przywilej lokacyjny miasta, jednak wysiłki te nie zakończyły się powodzeniem.

Pierwsza drewniana świątynia parafialna ufundowana przed 1380 r. przez ówczesnego właściciela tej wsi rycerskiej – Sławomira z Krasnego, wnuka Warcisława. Od schyłku tego stulecia zaczęto w nim chować członków tej rodziny. Wtedy erekcja parafii, drugi kościół uposażony w 1477 r. a wzniesiony w 1482 r. przez Mikołaja Krasińskiego, stolnika ciechanowskiego. Na jego miejscu, po pożarze nawy, przy starszym, drewnianym prezbiterium podkanclerzy wielki koronny i biskup krakowski Stanisław Krasiński (ur. 1525-zm. 1577) wznosił w latach 1570-1575 pierwszą murowaną z cegły jednonawową świątynię z kryptą rodową, parą kaplic bocznych św. Wawrzyńca (uposażona przez Mikołaja, podkomorzego różańskiego) i św.św. Andrzeja i Katarzyny (rodowa z kryptą i polichromiami sfinansowanymi przez Andrzeja, sędziego ziemskiego ciechanowskiego) oraz późnogotycką wieżę w fasadzie. W 1575 r. konsekrowano go i założono przy nim kolegium księży mansjonarzy i pierwsze w Koronie polskojęzycznego oficjum Męki Pańskiej.

Na przestrzeni wieków od XVII do XIX świątynię kilkakrotnie przebudowywano i rozbudowywano. W latach 1663-1669 sumptem Jana Kazimierza Krasińskiego, podkanclerzego wielkiego koronnego, powstał ustawiony pod nieznacznym kątem w kierunku północno-wschodnim

nowy, barokowy chór kapłański z poszerzoną i zasklepioną kryptą publiczną; w latach 70. XVII w. powstały nowe, wąskie nawy boczne (fund. Jana Bonawentura Krasiński, proj. Tilman van Gameren, atryb.). Z fazą XVIII-wieczną (1739–1749) sfinansowaną przez Błażeja Jana Krasińskiego wiąże się budowa nowego, sklepionego korpusu nawowego o czterech przęsłach i z parami niewielkich wnękowych kaplic na zakończeniach ciągów bocznych oraz podpiwniczonej, piętrowej zakrystii ze skarbcem na osi prezbiterium (proj. Jakub Fontana, atryb.). Całość spięta podporządkowana tej koncepcji wielka dekoracja *al fresco* autorstwa zamieszkałego w latach 40. i 50. XVIII w. w stolicy Sebastiana Ecksteina z Brna (ur. ok. 1711-zm. po 1757). Liczne nowe elementy tej szaty dekoratorskiej ujawniły najnowsze badania sondażowe z lat 2012–2016.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

W 1808 r. fasada i elewacje boczne uszkodzone w pożarze. W 1819 r. kasata prepozytury zgromadzenia kanonickiego (obsługa duszpasterska tychże do 1879), w latach 1826 (kier. budowniczy Kacper Malczewski) i 1841 r. reperowano mury fasady i wieży oraz odnowiono wnętrze. W latach 1877-1883 Ludwik Józef Krasiński przystąpił do kompleksowej modernizacji fasady i wnętrza (proj. arch. Wincenty Rakiewicz, 1834-1899, kier. bud. Juliusz Faustyn Cengler) w stylistyce neorenesansowej, z regulacją podziałów ścian wnętrza, co osiągnął przez wymurowanie nowego trójprzęsłowego chóru muzycznego oraz dwóch niewielkich kaplic na zakończeniach naw, ponadto nowa aranżacja przestrzeni prezbiterium i rozległej trójprzestrzennej krypty rodowej, z przebitym od północy nowym wejściem z przybudówką. Wieża i dachy uszkodzone 1915 r. Po 1945 r. poważniejsze prace remontowe przeprowadzono w latach 1956-1957 (z restauracją w latach 1954-1956 fresków Ecksteina przez zespół prof. Karola Dąbrowskiego z ASP w Warszawie), 1971. Po 2010 r. podjęto szereg prac remontowych, konserwatorskich i restauratorskich, dzięki którym budowla i unikatowa reprezentacyjna krypta rodziny Krasińskich zostały trwale zabezpieczone przed zawilgoceniem (drenaż obwodowy murów, wymiana pokrycia dachów), gruntownie odnowione i udostępnione do zwiedzania. W tym samym okresie zespół prof. Pawła M. Jakubowskiego z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie wykonał zakrojone na szeroką i przeprowadzone na najwyższym poziomie merytorycznym i technologicznym skalę badania sondażowe i rozpoczął trwające do dnia obecnego działania konserwatorskie przy zespole malatur Ecksteina, w 2018 r. odkrycie na ścianie zachodniej nawy głównej fragmentów wczesnonowożytniej polichromii figuralnej, zapewne z końca XVI w.

Faza I – odkryta w 2018 r., w trakcie pasowych i powierzchniowych badań sondażowych na ścianie zachodniej nawy głównej, prace przerwane;

Faza II – w 1883 r. Antoni Strzałecki z Warszawy zaangażowany do konserwacji malowideł przemałował je zasłaniając m.in. sygnatury Ecksteina; 1954-1956 prof. Karol Dąbrowski (ASP Warszawa) dokonał pierwszej profesjonalnej konserwacji malatur, usuwając przemałówki Strzałeckiego i restaurując oryginalne warstwy *al fresco* i *al secco*; 2010-2017 prof. Paweł Marek Jakubowski (ASP Warszawa) z zespołem pomocników i studentów w ramach ćwiczeń terenowych i praktyk specjalistycznych tej uczelni zrealizował zaplanowany na kilkanaście lat program badawczo-konserwatorski fresków. W kolejnych sezonach wykonano prace konserwatorsko-restauratorskie przy malaturach na ścianie ołtarzowej i bocznych w prezbiterium oraz przy 5 z 8 scen cyklu w nawie głównej, równocześnie sporządzono wytyczne i zrealizowano rozbudowany program badań sondażowych i laboratoryjnych tynków, zapraw i potencjalnych malatur w całym wnętrzu świątyni, ujawniając w kilkunastu miejscach istnienie nieznanych dotąd fresków ze scenami figuralnymi (ściana zachodnia nawy głównej), elementami architektonicznymi (wokół sceny w ołtarzu wielkim i iluzjonistycznych obudowach scen w obu nawach bocznych) oraz detalami ornamentalnymi (partie belkowania i sklepień prezbiterium i nawy głównej, seria zacheuszków na filarach międzynawowych). Po 17 latach pracy, zakonserwowano 40% zachowanych fresków i przygotowano wytyczne do odsłonięcia i restauracji kolejnych ich partii. Prace te wykonują specjaliści pod nadzorem prof. Jakubowskiego.

Kompozycja / układ

Faza I – odsłonięcie ujawnia istnienie zbiorowej sceny figuralnej (widoczna grupa spiętrzonych głów w $\frac{3}{4}$ w lewo, ku centrum);

Faza II – polichromia rokokowa *al fresco-al secco* (technika mieszana z użyciem farb mineralnych i kazeinowych, rysunek przygotowawczy rytowany). Wzorów dla kompozycji ściany ołtarzowej w prezbiterium i ośmiu iluzjonistycznych nastaw w nawach bocznych dostarczyły dzieła Michelarcangela Palloniego w kościele parafialnym pw. Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny w Węgrowie (1707–1708), prywatnym mieście Krasieńskich, które powstały sumptem sławnego dziada fundatora – Jana Dobrogosta (Bonawentury) Krasieńskiego, wojewody płockiego i starosty warszawskiego. W świetle zdjęć archiwalnych sprzed 1870 r. i najnowszych badań sondażowych polichromia ta objęła również podziały architektoniczne ścian i sklepień, a malatury tworzyły pierwotnie ornamentalne obramienia czarnomarmurowo-mosiężnego pomnika żony fundatora – Marianny z Czarnowskich (zm. 1745), wykonanego z identycznego materiału kamieniarskiego epitafium Jakuba Krasieńskiego (zm. 1737, wyk. 1747 z fundacji syna Jana, opata lotaryńskiego, kantora płockiego i kanonika warszawskiego) oraz kilku wcześniejszych, XVII-wiecznych płyt epitafijnych umieszczonych na filarach międzynawowych. Potwierdziły to badania sondażowe z lat 2016–2020, które ujawniły istnienie znacznych obszarowo zasłoniętych partii malowideł z tej samej fazy na belkowaniu prezbiterium i nawy głównej (uskrzydłone główki anielskie na osiach pilastrów), na ścianach wokół struktur nastaw bocznych oraz na trzonach filarów nawy głównej.

Zespół malatur złożony z kilku części: główna scena na ścianie ołtarzowej prezbiterium w formie iluzjonistycznej ramy architektonicznej *en camaïeu* z parą kolumn o porfirowych trzonach i koszową archiwoltą, w widocznym w tle wielofiguralnym przedstawieniu Cudowne Znalezienie i Podwyższenie Krzyża Św. (w górnej części na tle nieba i obłoków Adoracja Św. Krzyża oraz asystencyjne postacie Fides i Spes (?) flankujące okno; druga – cykl 10 scen Pasji Chrystusa rozmieszczonych ponad arkadami w ścianach bocznych prezbiterium i nawy głównej, w układzie od wejścia do ołtarza głównego, począwszy od strony południowej: Chrystus przed Piłatem, Ogłoszenie wyroku przez Sanhedryn, Chrystus pociesza niewiasty jerozolimskie, Szymon Cyrenejczyk pomaga Chrystusowi w niesieniu krzyża, Droga na Golgotę (opatrzone w lewym dolnym rogu wiązaniem monogramem SE) Spotkanie Chrystusa z Weroniką, Przybijanie do krzyża, Podniesienie Chrystusa na krzyż, Ukrzyżowanie i Złożenie Chrystusa do grobu (opatrzone napisem: „Sebasti’ Eckstein Adornavit Picturis / Anno / 1747); trzecia – zespół ośmiu iluzjonistycznych, edikulowych nastaw ołtarzowych we wnękach przęsła naw bocznych, struktury kolumnowe lub pilastrowe *en grisaille* z drobnymi ozdobami rocaillowymi, od prezbiterium i strony południowej: Matka Boska Różańcowa, Matka Boska Szkaplerzna, św. Błażej, św. Augustyn, Opłakiwanie Chrystusa (Matka Boża Bolesna), św. Anna oraz św. Andrzej, św. Wawrzyniec. Wymienione cykle uzupełniają zespół zacheuszków w eleganckich wolutowych, rokokowych katuszach (odsłonięte częściowo) i architektoniczne iluzjonistyczne obramienie epitafium Marianny z Czarnkowskich Krasieńskiej (zm. 1745).

Ikonomia

Faza I – brak;

Faza II – program ideowo-treściowy dekoracji malarskiej, ściśle powiązany z programem liturgicznym świątyni-mauzoleum Krasieńskich: główny cykl podporządkowany idei świętości Krzyża Pańskiego, co miało związek ze zdeponowanymi tutaj od 1663 r. przez Jana Kazimierza Krasieńskiego cennymi relikwiami kolca z korony cierniowej Jezusa – w iluzjonistycznej, panoramicznej części na ścianie ołtarzowej prezbiterium między dwiema porfirowymi / czerwonomarmurowymi kolumnami zbiorowa scena cudownego znalezienia i podniesienia relikwii Krzyża Św. przez św. Helenę i jej syna – cesarza Konstantyna I Wielkiego na wzgórzu Golgota pod Jerozolimą, w otoczeniu licznych dworzan, żołnierzy rzymskich i tłumu widzów, w tle fantastyczna panorama miasta z późnonowożytnymi sylwetkami najważniejszych budowli, wyżej, na tle okna – gloria Krzyża Św. podtrzymywanego przez dwa ulatujące anioły wśród obłoków: bazylik i gmachów starożytnych. Wątek ten został rozciągnięty na ścianach bocznych prezbiterium i nawy głównej w 10 scenach cyklu Pasji Jezusa (od wejścia zachodniego po

prezbiterium, z kulminacją w omówionej scenie ołtarzowej). Przedstawienia w ośmiu iluzjonistycznych ołtarzach bocznych wyeksponowane w dużej skali (przy jednoczesnej redukcji form architektonicznych), odnoszące się do głównych kultów dewocyjnych i patronów Kościoła łacińskiego, związanych z rodziną Krasińskich, wszystkich ukazanych w przestrzeni transcendentnej, wśród obłoków i aniołów, od prezbiterium: Matki Bożej Różańcowej z postaciami modlących się szlachciców (stroje i fryzury z epoki Jana III Sobieskiego wskazują na ukazanie tutaj przodków z rodu Krasińskich?) oraz św. Dominika (?) i Matki Bożej Szkaplerznej w otoczeniu aniołów (obie nastawy przeznaczone dla funkcjonujących w parafii od 1679 r. bractw religijnych), św. Błażej (patron fundatora przebudowy świątyni i polichromii – Błażeja Jana Krasińskiego), św. Augustyn (patron i regułodawca zgromadzenia kanoników regularnych, administrujących parafią od 1682 r.), Opłakiwanie Chrystusa (Matka Boża Bolesna), św. Anna, św. Andrzej (święci ci byli parą patronów dawnej kaplicy bocznej-mauzoleum Krasińskich, zniszczonej w latach 70. XVII w.) oraz św. Wawrzyniec (patron drugiej dawnej kaplicy bocznej). Ów program historyczno-liturgiczny, mający podsumować osiągnięcia kilku kolejnych pokoleń Krasińskich na przestrzeni XVI-XVIII w., wiąże się z zaobserwowanym w ramach nowożytnych i późniejszych inicjatyw kulturowo-artystycznych tego rodu wyraźny tradycjonalizm i kult jego wielowiekowej historii. Fundator – jako ostatni męski przedstawiciel głównej linii tzw. podskarbińskiej – podsumował w ten wysmakowany sposób związek Krasińskich z Krasnem i miejscową parafią. Elementy dekoracji objęły też iluzjonistyczne oprawy wybranych nagrobków rodowych, w tym zmarłej w 1745 r. żony Błażeja Jana – Marianny z Czarnkowskich, upamiętnionej pomnikiem w uprzywilejowanym miejscu, po stronie południowej łuku tęczowego.

Analiza formalno-stylistyczna

Faza I – wąski kadr odkrywki uniemożliwia badania porównawcze;

Faza II – malowane z werwą, postaci charakteryzuje przestylizowany realizm w przedstawianiu postaci o stypizowanych, powtarzalnych rysach, muskulaturze i gestach, z silnym światłocieniem rozkładanym na mozaice różnobarwnych plam kolorów; zestawiane płytko na pierwszym planie, w dynamicznym układzie poszczególnych postaci w interakcji; w tle, opracowanym bardziej pastelowo, iluzjonistyczna architektura wykreślona wg zasad *quadratury*. Cechy te przynależą do tradycji środowiska malarzy-freskantów w Brnie i na Morawach, jako regionalnej odmiany wielkiej szkoły z cesarskiego Wiednia epoki *padre* Andrei Pozza SJ i Martina Hohenberga (Altomontego) oraz pierwszych mistrzów niemieckiego malarstwa ściennego doby późnego baroku (tzw. *Reichsstil*) w latach 10. i 20. XVIII w. Nie zawsze akceptowane przez polską klientelę, zapewniły jednak dzięki wielkiej przedsiębiorczości Morawian w Koronie i na Rusi (Franz Ignac Gregor Eckstein, Josef Anton Meyer, Josef Piltz i in.) szeroką recepcję modnych idei późnego baroku środkowoeuropejskiego w Rzeczypospolitej.

Zespół dekoracji ściennych w Krasnem jest największym zachowanym dziełem Sebastiana Ecksteina z jego dojrzałego, warszawskiego okresu twórczości (po 1742-po 1757). Najbliższych analogii w warstwie formalno-stylowej dostarczają inne jego dzieła (potwierdzone źródłowo lub atrybuowane) na historycznym Mazowszu i Podlasiu: w stołecznym kościele karmelitanek bosych przy Krakowskim Przedmieściu (lata 40. XVIII w., odkryte 2014, konserwacja zachowawcza do 2022, wyk. art. kons. Maria Pokorná-Paruszkiewicz z zespołem), w kopułkach trzech kaplic bocznych kościoła franciszkanów-reformatów w Węgrowie (ok. 1745-1750, fund. Błażej Jan Krasiński, konserwacja 2016-2018, wyk. Bogusław Wyszyński) oraz we wnętrzu kościoła parafialnego misjonarzy w Tykocinie na Podlasiu (1749, fund. Jan Klemens Branicki, hetman wielki koronny, konserwacja 2019-2020, wyk. firma GorekRestauro z Warszawy). Artysta ten pracował też przy dekorowaniu wielu warszawskich pałaców (dzieła niezachowane). W wymienionych czterech zespołach sakralnych występują w wielu scenach powtórzenia ujęć kompozycyjnych, typów fizjonomicznych i gestów, ponadto rozwiązań imitacji / iluzji materiałów i form architektoniczno-rzeźbiarskich z motywami późnoregencyjnymi i rokokowymi.

Źródła i literatura przedmiotu

Kościół w Krasnem, album fotograficzny ofiarowany przez kolatora parafii Adama ks. Czartoryskiego dla Muzeum Diecezjalnego w Płocku, 1909, fot. Stanisław Bogacki, Warszawa.

WUOZ w Warszawie – Delegatura w Ciechanowie (w układzie chronologicznym), bez sygn.:
 Karty ewidencyjne zabytków ruchomych, 1966, wyk. J. Królik; 1999, wyk. Agnieszka Sagała; Jakubowski P. M., *Konserwacja, restauracja oraz rekonstrukcja malowideł ściennych Sebastiana Ecksteina w kościele w Krasnem*, cz. I: *Prezbiterium*, Warszawa 2013; idem, *Dokumentacja z badań konserwatorskich malarstwa ściennego we wnętrzach kościoła w wykonanych w kościele p.w. Podwyższenia Krzyża św. Krasnem*, cz. 1, Warszawa 2014; idem, *Dokumentacja z badań konserwatorskich z zakresu malarstwa ściennego wykonanych w kościele p.w. Podwyższenia Krzyża św. w Krasnem*, cz. 2: *Prezbiterium i chór muzyczny*, Warszawa 2015; idem, *Dokumentacja z badań konserwatorskich z zakresu malarstwa ściennego wykonanych w kościele p.w. Podwyższenia Krzyża św. w Krasnem*, cz. 3: *Sklepienie nawy głównej*, Warszawa 2016; idem, *Dokumentacja z badań konserwatorskich z zakresu malarstwa ściennego wykonanych w kościele p.w. Podwyższenia Krzyża św. w Krasnem*, cz. 4: *Zakrycia i skarbiec*, Warszawa 2017; B. Rabiej, P. M. Jakubowski (promotor), *Konserwacja i restauracja sceny „Ukrzyżowanie” z kościoła w Krasnem* – praca magisterska, t. 1–2, Warszawa 2014.

Eckstein Sebastian, [w:] Thieme U., Becker, F., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, t. X, Leipzig 1914, s. 332; E. Łepkowski, *Eckstein Sebastian*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. VI, Kraków 1948, s. 200; Z. Prószyńska, *Eckstein Sebastian*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze-rzeźbiarze-graficy*, t. 2, red. J. Maurin-Białostocka i J. Derwojed, Wrocław-Warszawa-Kraków 1975, s. 155–156; Katalog zabytków sztuki w Polsce, red. nac. J. Z. Łoziński, B. Wolff-Łozińska, t. X: *Dawne województwo warszawskie*, pod red. I. Galickiej i H. Sygietyńskiej, z. 1: *Ciechanów i okolice*, oprac. I. Galicka i H. Sygietyńska, inwentaryzacja wstępna Z. Kossakowska-Szanajca i J. Rutkowska, Warszawa 1977, s. XIV, XVI, 24–25, 29, fig. 11, 63–66, 112; M. Witwińska, *Topografia i kierunki malarstwa ściennego w Polsce około połowy XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XLIII, 1981, nr 1, s. 180–202; H. Osiecka-Samsonowicz, *Sebastian Eckstein – malarz kwadratury*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XLVI, 1984, nr 2–3, s. 271–292; eadem, *Freski Sebastiana Ecksteina w kościele w Krasnem, „Mazowsze”*, 1996, nr 1, s. 31–36; M. Karpowicz, *Sztuka polska XVIII wieku*, Warszawa 1985, s. 202; A. Bernatowicz, *Eckstein (Egstein; Egszteyn; Ekstein; Eksztein) Sebastian*, [w:] *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 32, München-Leipzig 2002, s. 114; R. M. Kunkel, *Architektura gotycka na Mazowszu*, Warszawa 2006, s. 247–248; S. Konarski, *Strzałęcki Jan Michał (1837 lub 1838–1919), malarz, konserwator*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XLIV, Warszawa-Kraków 2006–2007, s. 560–561; M. Karpowicz, *Cuda Węgrowska*, Węgrów 2009, s. 101–106, il. nlb. na s. 104–105; H. Lukešová, *František Řehoř Ignác Eckstein a jeho dílo v Krakově a ve Lvově*, „Opuscula historiae atrium”, LIII, 2009, nr 1/2, s. 83–123; A. Betlej, *Zapomniane freski w klasztorze bernardynów we Lwowie*, [w:] *Sztuka kresów wschodnich*, red. A. Betlej, A. Markiewicz, t. 7, red. A. Betlej, A. Markiewicz i A. Dworzak, Kraków 2012, s. 51–64; Ł. P. Młynarski, *Kościół i mauzoleum Krasieńskich w Krasnem w okresie nowożytnym. Przyczynek do dziejów obiektu*, [w:] *Franciszka z Krasieńskich Wettyn, księżna Kurlandii i Semigalii, prababka dynastii królów włoskich. Dziedzictwo rodziny Krasieńskich w regionie świętokrzyskim*, pod red. D. Kaliny, R. Kubickiego i M. Wardzyńskiego, Kielce-Lisów 2012, s. 53–59; M. Wardzyński, *Sztuka nowożytna na Mazowszu. Zarys problematyki*, [w:] *Dzieje Mazowsza*, t. 2: *1527–1795*, red. J. Tyszkiewicz, Warszawa 2015, s. 711; M. Wardzyński, *Z Moraw na Mazowsze – freski Sebastiana Ecksteina w Węgrowie i Krasnem*, [w:] *Poza Warszawą*, red. A. Pieńkos, M. Wardzyński, t. 1: *Arcydzieła plastyki dawnej XII–XVIII wieku w świątyniach i rezydencjach Mazowsza*, red. M. Wardzyński, Warszawa 2018, s. 205–207; M. Osełka, M. Wardzyński, *Zespół nowożytnych pomników rodu Krasieńskich w kościele parafialnym w Krasnem (ok. 1580–1747). Sprawozdanie z badań historyczno-artystycznych i konserwatorskich oraz wynikających z nich prac konserwatorskich*, „Zabytki na Mazowszu. Rocznik Konserwatorski”, 2019, s. 99, 104, 114, fot. 2, 7–11; M. Pokorná-Paruskiewicz, *Nieznany zespół iluzjonistycznych malowideł w dawnym kościele karmelitanek bosych w Warszawie na tle malowideł Sebastiana Ecksteina w kościołach w Węgrowie, Krasnem i Tykocinie. Nowy przyczynek do badań nad malarstwem monumentalnym fazy rokoka na Mazowszu*, [w:] *Sztuka na Mazowszu. Nowe otwarcie*, red. A. Pieńkos, M. Wardzyński, Warszawa 2019, s. 165, 167, il. 6, 7; M. Wardzyński, *Malarstwo monumentalne doby nowożytnej na historycznym Mazowszu. Nowe kierunki i perspektywy*

badani, [w:] *Inwentaryzacja i katalog zabytków jako podstawa ochrony i polityki konserwatorskiej. Metody, osiągnięcia, zamierzenia*, pod red. Jakuba Lewickiego, Warszawa 2020, s. 117, 131, 134, il. 11, 12; idem, *Krasne – gniazdo rodowe Krasieńskich i najcenniejsze mauzoleum magnackie Mazowska i Niżu Polskiego*, „Renowacje i Zabytki”, 2021, nr 2, s. 114–121, il. nlb.

Malowidła Ecksteina w Krasnem – 270 lat historii!

<https://wkirds.asp.waw.pl/2017/06/11/malowidla-ecksteina-w-krasnem-270-lat-historii/> (protokół dostępu: 22.11.2017)

Odbiór prac konserwatorskich w kościele w Krasnem, [w:] Mazowiecki Wojewódzki Konserwator Zabytków, piątek, 15 listopada 2013 <http://www.mwzk.pl/archiwum-aktualnosci-lista/709-odbior-prac-konserwatorskich-w-kociele-w-krasnem> (protokół dostępu: 21.11.2017)

Kościół w Krasnem, prace badawczo-poszukiwawcze, 2014-2016, prof. Paweł Jakubowski, ASP Warszawa http://paweljakubowski.art.pl/pl/prace_badawczo_poszukiwawcze/obiekt/75 (protokół dostępu: 22.11.2017)

Kościół w Krasnem, realizacje konserwatorskie, 2010-2017, prof. Paweł Jakubowski, ASP Warszawa http://paweljakubowski.art.pl/pl/realizacje_konserwatorskie/obiekt/27 (protokół dostępu: 22.11.2017)

Fotografie:

Krasne, kościół parafialny pw. Św. Jana Chrzciciela i Podwyższenia Krzyża Św., nawa główna, ściana wschodnia, odkrywka z fragmentem polichromii wczesnonowożytnej z niezidentyfikowaną zbiorową sceną figuralną, przed 1598 (?), fresk, wyk. niezidentyfikowany warsztat lokalny (?), fot. MW, 2020.

Krasne, kościół parafialny pw. Św. Jana Chrzciciela i Podwyższenia Krzyża Św., widok ogólny w kierunku prezbiterium, prezbiterium, polichromia wnętrza, 1747, fresk, proj. i wyk. Sebastian Eckstein z Moraw i Warszawy, fot. MW, 2018.

Krasne, kościół parafialny pw. Św. Jana Chrzciciela i Podwyższenia Krzyża Św., prezbiterium, ściana wschodnia, iluzjonistyczny ołtarz główny ze sceną zbiorową Znalezienia i Podwyższenia Krzyża Św., 1747, fresk, proj. i wyk. Sebastian Eckstein z Moraw i Warszawy, fot. MW, 2018.

Krasne, kościół parafialny pw. Św. Jana Chrzciciela i Podwyższenia Krzyża Św., prezbiterium, ściana południowa, obramienie ze sceną zbiorową Złożenia Jezusa do grobu, 1747, fresk, proj. i wyk. Sebastian Eckstein z Moraw i Warszawy, fot. MW, 2018.

Krasne, kościół parafialny pw. Św. Jana Chrzciciela i Podwyższenia Krzyża Św., prezbiterium, ściana północna, obramienie ze sceną zbiorową Ukrzyżowania Pańskiego, 1747, fresk, proj. i wyk. Sebastian Eckstein z Moraw i Warszawy, fot. MW, 2018.

Krasne, kościół parafialny pw. Św. Jana Chrzciciela i Podwyższenia Krzyża Św., nawa główna, ściana południowa, obramienie ze sceną zbiorową Szymon Cyrenejczyk pomaga Jezusowi nieść krzyż, 1747, fresk, proj. i wyk. Sebastian Eckstein z Moraw i Warszawy, fot. MW, 2018.

Krasne, kościół parafialny pw. Św. Jana Chrzciciela i Podwyższenia Krzyża Św., nawa południowa, przęsło pierwsze, iluzjonistyczny ołtarz boczny Matki Bożej Różańcowej, 1747, fresk, proj. i wyk. Sebastian Eckstein z Moraw i Warszawy, fot. MW, 2018.

Krasne, kościół parafialny pw. Św. Jana Chrzciciela i Podwyższenia Krzyża Św., nawa północna, przęsło trzecie, iluzjonistyczny ołtarz boczny św. Błażeja, 1747, fresk, proj. i wyk. Sebastian Eckstein z Moraw i Warszawy, fot. MW, 2018.

Krasne, kościół parafialny pw. Św. Jana Chrzciciela i Podwyższenia Krzyża Św., łuk tęczy, filar południowy, iluzjonistyczna oprawa marmurowo-mosiężnego nagrobka Marianny z Czarnkowskich Krasieńskiej (zm. 1745), 1747, fresk, proj. i wyk. Sebastian Eckstein z Moraw i Warszawy, fot. MW, 2018.

OSTROŁĘKA

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

OSTROŁĘKA, powiat ostrołęcki ziemi łomżyńskiej województwa mazowieckiego (ob. powiat ostrołęcki, województwo mazowieckie), dekanat łomżyński, diecezja płocka (ob. dekanat ostrołęcki, diecezja łomżyńska) – wielkopolska prowincja zakonu braci mniejszych-bernardynów, kościół konwentualny pw. Św. Antoniego Padewskiego, sklepienia, ściany, kompletna polichromia rokokowa; dziedziniec pielgrzymkowy, skrzydła północne, wschodnie i zachodnie, sceny Drogi Krzyżowej, polichromia rokokowa

Datowanie (z fazami)

Faza I – 1762-1764 (lub 1765), 1990 odtworzenie po pożarze z przemalowaniem partii oryginalnych

Faza II – po 1765

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Faza I – oo. gwardianie Ludwik Kozłowski i Ludwik Lewalski, darczyńca Antoni Bukowski herbu Bończa, cześnik czernichowski, poseł ziemi łomżyńskiej

Faza II – o. gwardian Jan Nepomucen Czaplicki (?), grono szlachty z regionu

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Faza I – brat-laik bernardyński, Walenty (Antoni) Żebrowski (zm. 15 maja 1765) z Lubawy, malarz zakonny prowincji wielkopolskiej; odtworzenie i restauracja.

Faza II – niezidentyfikowany regionalny warsztat malarski (atryb.)

Historia powstania

Klasztor bernardyński w Ostrołęce ufundowany 1664-1665 przez Tomasza Gocłowskiego, sędziego ziemi nurskiej, 1666 erygowanie placówki i początek budowy murowanego kościoła i drewnianego, od 1712-1713 r. murowanego, czteroskrzydłowego klasztoru. Świątynia pw. Św. Antoniego Padewskiego, orientowana, wzniesiona 1666-1696 wg planu powstającego równoległe kościoła konwentualnego przy ul. Senatorskiej w Warszawie (proj. Isidoro Affaitati starszy z Valsoldy, atryb.) jako jednonawowa z węższym, zamkniętym prosto półtoraprzęstowym prezbiterium, ujęty trzema parami kaplic, z których pierwsza większa i równa wysokością nawie (tworzące tzw. transept kaplicowy), pozostałe wnekowe, zamknięte arkadowo, skomunikowane wąskimi przejściami, w ostatnim półprzęśle murowany chór muzyczny, dalej trójdzielna kruchta. Budowa sfinansowana m.in. przez wdowę Mariannę z Bogdańskich, 1mo voto Gocłowską, 2ndo voto Przeradowską, 1696 konsekracja. W latach 1704 i 1708 uszkodzenia całego zespołu kolejno w pożarze i w wyniku napaści wojsk szwedzkich, później prace renowacyjne zbiorowym nakładem rodzin szlacheckich Kossów, Konopków i Niedziałkowskich. Po 1731-przed 1752 wzniesienie od północy, przed fasadą, czteroskrzydłowych murowanych krążganków pątnicznych z wieżą nad głównym wejściem na osi (1754) i kolistymi kaplicami w dwóch narożach. W ramach większych prac modernizacyjnych (m.in. zakup posadzki marmurowej w Gdańsku) zrealizowana w latach 1762-1764 (lub 1765) kompletna polichromia rokokowa sklepień i ścian kościoła, sumptem Antoniego Bukowskiego, cześnika czernichowskiego, pośla ziemi łomżyńskiej.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Kościół poważnie uszkodzony w trakcie konfederacji barskiej (1768-1772), remontowany w końcu XVIII w.; kolejne uszkodzenia 1831 z powodu walk w ramach bitwy pod Ostrołęką, gruntowe odnowienie 1848-1855 pod kier. arch. Enrico (Henryka) Marconiego z Warszawy, wyk. August Pelletier i Wilhelm Arnold, budowniczości powiatowi. Konwent skasowany przez carat w 1864 r. (obsługa duszpasterska zakonników kontynuowana do 1889 r., w klasztorze utworzone urzędy miejskie), placówka objęta następnie przez kler diecezjalny, 1915-1917 w klasztorze niemiecki szpital wojskowy, od 1927 r. status parafii; kolejne remonty, w tym czasie w kościele likwidacja chóru klauzurowego i przesunięcie nastawy głównej pod ścianę szczytową prezbiterium i odnowienie polichromii, kolejno w latach 1906-1911 (wyk. do 1914 malarz Dwomunt) i 1973-1980 (PPKZ). W nocy z 13 na 14 marca 1989 r. pożar świątyni, w wyniku którego zniszczeniu uległy rokokowe snycerskie ołtarze: główny i para przytęczowych (w tych ostatnich ocalono figury świętych i obrazy), freski na sklepieniu prezbiterium i nawy oraz konstrukcja i

poszycie dachu, w 1990 r. odbudowa ze zniszczeń z rekonstrukcją utraconych partii malatury i wtórnym przemalowaniem pozostałych części, nakładem Ostrołęckich Zakładów Mięśnych. Malatury w krążankach pątnicznych konserwowane ostatnio 2018-2020, kier. prof. Andrzej Mazur (ASP Warszawa), m.in. czyszczenie powierzchni technikami laserowymi, uzupełnianie ubytków i scalanie powierzchni uzupełnień z oryginałem.

Pierwotna paleta lekka, pastelowa, po 1990 r. zastąpiona gamą nasyconą, z wieloma uproszczeniami w warstwie modelunku i światłocienia.

Kompozycja / układ

Faza I – kompletna polichromia wnętrza w stylu rokokowym, z podziałem na strefę sklepień i ścian, z zachowaniem oryginalnych podziałów architektonicznych z 3. tercji XVII w., odpowiednio par pilastrów toskańskich dźwigających wyłamane belkowanie i sparowanych gurtów, z wydzielonymi szwami lunetami, obecna też w glifach okien, barwione na żółto-piaskowo – w nich wszystkich płyciny czerwone z iluzjonistyczną dekoracją floralną z motywów *rocailles* i kwiecica (w tonacji ugrowej), w trzonach pilastrów zacheuski w formie błękitnych pól z ugrowymi krzyżami z promieniami między nimi, okolone *rocailles*; w pasie fryzu belkowania i gurtach płyciny o nieregularnym wykroju, błękitne, z jasnobłękitnymi polami ujętymi ornamentami późnoregencyjnymi (symetryczne plecionki cęgowo-wstęgowe) i rokokowymi. Główny cykl rozplanowany na osi zachód-wschód, na sklepieniu nawy i prezbiterium (ogółem 5 przęseł), dedykowany patronowi kościoła – św. Antoniemu Padewskiemu (1195-1231), z zestawionymi dwiema grupami przedstawień: wydarzeń z żywota tegoż i kompozycjami emblematycznymi odnoszącymi się do jego cnót i przymiotów, wszystkie z nieregularnymi polami kartuszy z objaśniającymi inskrypcjami łacińskimi (w przypadku scen figuralnych – ze źródeł zakonnych i pism hagiograficznych), kolejno w nawie, licząc od zachodu: Cud z uzdrowieniem nogi (Św. Antoni jako opiekun chorych i autor cudów), w otoczeniu kobiecych personifikacji cnót boskich: Wiary, Pobożności, Nadziei i Miłosierdzia, w lunetach emblemy (monochromatyczne, w tonacji ciemnougrowej) – słońce i przyrządy astronomiczne; otok z inskrypcją łacińską odnoszącą się do nieprzemijającej sławy Boga i świętego, wokół cztery anioły na obłokach-personifikacje pór roku, emblemy – zwierciadło i brama poprzedzona schodami; Gloria św. Antoniego w wizji z Dzieciątkiem Jezus jako patrona potrzebujących i opuszczonych, w otoczeniu personifikacji czterech kontynentów z kartuszami z inskrypcjami je identyfikującymi, w wysklepkach emblemy – gniazdo orłów i skała nadmorska z okrętem; w 1. parze kaplic, w polach centralnych: południowa – Cud z osłem, północna – Cud z rybami i nawróceniem niewiernych (Kazanie do ryb); w prezbiterium, kolejno: boczne – Obłóczyny św. Antoniego, Uzyskanie lektoratu (oba z rąk św. Franciszka), środkowa – emblemy z latarnią morską i statkami (kontynuacją tego cyklu są dwie sceny figuralne na ścianach półprzęsła prezbiterium, odpowiednio: Cud bilokacji w Limoges / św. Antoni jako wzór kaznodziei oraz członka wspólnoty kapłańsko-zakonnej, oraz Cud z kartką / dowód nadnaturalnych zdolności patrona w roli spowiednika i przewodnika duchowego świeckich; Gloria niebiańska św. Antoniego Padewskiego przez Matką Bożą z Jezusem i ze św. Franciszkiem z Asyżu (?), w asyście Boga Ojca, Ducha Św. i czterech cnót kardynalnych na obłokach, boczne w lunetach z emblematami: fontanna i drzewo owocowe. W sklepieniach czterech kaplic wnękowych emblemy: pasieka, okręt, morze i serce uskrzydłone, w pachach arkad wejściowych – aniołki na obłokach *en grisaille*. Elementy programu fundatorskiego: 1. przeszło prezbiterium, na ścianie południowej obramienie sztalugowego portretu Tomasza Goćłowskiego (oryginał spalony 1989); podniebie łuku tęczowego kartusz z herbem i syglami odnoszącymi się do Antoniego Bukowskiego: Bończa i litery: AB CC. Na ścianie frontowej balkonu organów, na czerwonym tle, w pachach łuków arkad przedstawione na obłokach cztery muzykujące anioły *en grisaille*, z następującymi instrumentami, od lewej: *viola da gamba*, trąbka, gitara, skrzypce. W pozostałych polach na ścianach i w bocznych partiach sklepień pierwszej pary kaplic i półprzęsła chóru muzycznego ujęte listwami ornamentalnymi sceny pejzażowe z ruinami budynków, grupami wysokich drzew i fantazyjnymi kompozycjami architektoniczno-ornamentalnymi w typie *rocailles*, analogiczne listwy w sklepieniach krzyżowych przestrzeni pod chórem muzycznymi i w kruchcie. W najlepiej zachowanych partiach oryginału Żebrowskiego, na ścianach bocznych prezbiterium i na sklepieniu w przedostatnim przęśle nawy, postaci zindywidualizowane, z precyzyjnie zredagowanym modelunkiem szat i płaszczy,

z wyraźną tendencją do walorowania światłocienia z użyciem nakładanych kazeinowych blików kredowych i ciemnoszarych (architektura, ornamenty).

Faza II – dwadzieścia cztery sceny z cyklu Pasji Jezusa, umieszczone w płytkich, zamkniętych odcinkowo wnękach, w glicach na czerwony tle seledynowe pola ujęte ugrowymi listwami z *rocailles*, w kluczach łuku zielonkawe, czworolistne rozetki, uzupełnione u góry o nieregularne tablice z inskrypcjami łacińskimi, wymiennie z numerami stacji lub identyfikującymi zdarzenie cytatai z Ewangelii, w następującym układzie: skrzydło południowe, licząc od wschodu (kruchty kościoła) – dziesięć scen: Pojmanie Jezusa w ogrodzie oliwnym, Jezus skazany na śmierć / W pałacu Piłata (stacja I), Jezus przed arcykapłanem żydowskim, Jezus bierze krzyż na swoje ramiona (stacja II), Jezus przed Sanhedrynem, Upadek pod krzyżem (stacja III), Zaparcie się św. Piotra, Jezus spotyka Marię (stacja IV); Naigrywanie w ciemnicy, Szymon Cyrenejczyk pomaga Jezusowi nieść krzyż (stacja V); skrzydło zachodnie, od południa, cztery: Weronika ociera twarz Jezusowi (stacja VI), Drugi upadek (stacja VII), Jezus spotyka płaczące niewiasty (stacja VIII), Trzeci upadek (stacja IX); północne, od zachodu, kolejne dziesięć: Jezus z szat obnażony (stacja X), Biczowanie, Jezus przybijany do krzyża (stacja XI), Cierniem koronowanie, Ukrzyżowanie (stacja XII), Zdjęcie z krzyża, Opłakiwanie pod krzyżem (stacja XIII), Złożenie do grobu, Jezus w grobie (stacja XIV). Wszystkie sceny ujęte sumarycznie, na tle iluzjonistycznej architektury kolumnowej lub pagórkowatego pejzażu z pochmurnym niebem (tony błękitne, ugrowe i czerwone), z grupami postaci ukazanyi płytko na pierwszym planie, z minimalnym zasobem atrybutów, zróżnicowanymi kolorystycznie z szatami i strojami zgodnymi z przyjętą w epoce nowożytnej i teologii katolickiej ikonografią.

Ikonografia

Faza I – podstawy teologiczne cyklu i wybór scen opracowany najprawdopodobniej przez zakonnego teologa lub kaznodzieję z miejscowego konwentu lub prowincji, zmodyfikowany przez br. Żebrowskiego z doбором konkretnych układów figuralnych w scenach zbiorowych, poszczególnych postaci i przedstawień emblematycznych na podstawie zebranych rycin wzornikowych i ornamentalnych oraz wydawnictw religijnych (w tym serii historyczno-hagiograficznych o św. Antonim, m.in. *Liber miraculorum, Il Thaumaturgo* oraz *Chronica XXIV Generalium* Arnolda di Samatan, ok. 1360, i *Kronika Trzech Zakonów postanowionych od Ojca Św. Franciszka pierwsza część na dziesięć ksiąg rozdzielona* Marka z Lizbony, I wyd. polskie Kraków 1610) i kompendiów ikonograficznych (np. zespoły cnót, kontynentów i pór roku) i emblematycznych (o. Filippa Picinelliego pt. *Mondo simbolico*, Rzym 1635). Cykl główny nawiązuje do analogicznych wieloelementowych układów ikonograficznych stworzonych przez artystę w kolejnych konwentach prowincji wielkopolskiej: Wschowie (1745), Warcie pod Sieradzem (1748-1750), św. Anny w Warszawie (1750-1753), Skępem (1753-1755?) i w Kaliszu (1760-1762) – składa się z umieszczonych na osi wschód-zachód (ołtarz główny-chór muzyczny) głównych scen figuralnych, uzupełnionych po bokach (pachy sklepień lub lunety) o uzupełniające kompozycje emblematyczne, odpowiednio powiązane z nimi (parami lub w większej liczbie) ideowo i treściowo. Cykl ten wyraźnie rozdzielono na dwie części, które miały się odnosić do dwóch stref świątyni: prezbiterium dla zakonników i nawy dla wiernych, świeckich. Główny cykl skupia się na dwóch uzupełniających się wątkach – w prezbiterium: św. Antoniego jako wzorzec moralny dla współbraci, z centralną apoteozą jako symbol obietnicy zbawienia dla nich, w nawie: jako cudotwórcę oraz patrona i orędownika chorych, potrzebujących, zagubionych oraz opiekuna myślicieli i naukowców. Miejsca poboczne, drugorzędne z punktu widzenia wiernych, wypełniają fantazyjne kompozycje pejzażowe, przejęte z wzornikowej grafiki francuskiej i południowoniemieckiej jako tematy świeckie, dworskie kultury doby rokoka, i wstawione wtórnie w program religijny.

Faza II – z uwagi na podziały architektoniczne prześel trzech skrzydeł krużganka pątniczego tradycyjny 14-stacyjny cykl Pasji Jezusa został tutaj z pomocą zakonnego teologa lub kaznodzieję z miejscowego konwentu lub prowincji rozbudowany do 24 przedstawień, zestawionych w niekonsekwentny sposób, z wstawieniem między tradycyjne stacje wydarzeń z wcześniejszego okresu lub rozgrywających się równolegle, z czasu uwięzienia Jezusa w ciemnicy czy zaparcia się św. Piotra. Wyjaśnieniem przyczyn takiego zabiegu może być wprowadzony w tym miejscu w 2. poł. XVIII w., nieznanym dzisiaj program liturgiczny nabożeństwa Drogi krzyżowej.

Analiza formalno-stylistyczna

Faza I – biografia i twórczość malarska br. Walentego Żebrowskiego (zm. 15 maja 1765 r.) z Lubawy była przedmiotem ważnych studiów Aleksandry Mulczyńskiej-Pawlak, Magdaleny Witwińskiej, Mariusza Karpowicza i Krystyny Moisan-Jabłońskiej, dzięki którym zrekonstruowano na podstawie źródeł zakonnych i analiz dorobek artysty, krąg inspiracji formalnych (w malarstwie polskim 2. ćw. XVIII w. i w grafice południowoniemieckiej i francuskiej doby późnego baroku i rokoka), nowe wartości w kręgu malarstwa polskiego doby rokoka (m.in. kreacje fantazyjnych form architektoniczno-ornamentalnych), wreszcie kwestię jego uczniów i naśladowców (np. brata-laika bernardyńskiego Paschalisa Wołosa). Zespół malatur w Ostrołęce powstał jako ostatnie dzieło artysty, tuż przed jego powrotem do Kalisza i tragiczną śmiercią przy pracach w tamtejszym kościele konwentalnym, a zawarte w niej elementy figuralne i ornamentalne mogą służyć za podsumowanie całej jego twórczości. Żebrowski, podobnie jak współcześni mu twórcy polscy związani z głównymi ośrodkami malarstwa monumentalnego: Warszawą (np. Łukasz Smuglewicz i bracia Dobrzeniewscy, paulini), Krakowem (Andrzej Radwański), Lwowa (Stanisław Stroński) i Poznania (np. Stanisław Brzozowski, br. Wołos), w przeciwieństwie do działających tutaj Morawian, Czechów czy Saksończyków, był zdolnym kompilatorem motywów graficznych, wprzęgniętych w większe cykle i rozkładanych w przestrzeniach sklepień i ścian po odrzuceniu w latach 40. XVIII w. generalnych ram barokowej, rzymskiej *quadratury padre* Andrei Pozza SJ z pomocą prostych listew, grup obłoków i wyolbrzymionych form ornamentalnych, głównie rocailowych. Analogiczne XVIII-wieczne cykle malarskie poświęcone św. Antoniemu wskazała już Witwińska – to poznański kościół franciszkanów konwentalnych (1702, wyk. Adam Swach), kaplica w Zawieprzycach pod Lublinem oraz świątynia pobernardyńska w Strzegocinie koło Pułtuska (1790-1791, wyk. Kazimierz Ślizawski).

Faza II – anonimowy autor cyklu pasyjnego nie miał związków z br. Żebrowskim, w kreacji poszczególnych scen inspirował się najprawdopodobniej rycinami wzornikowymi lub ilustracjami z ksiąg kościelnych i zakonnych, formy i styl fresków – z wyjątkiem dekoracji rokokowej – przypominają raczej kreację neostylową. Na takiej ocenie malatury mogą mieć wpływ późniejsze, XIX-wieczne przemalowania oryginału, nieusunięte przez konserwatorów.

Źródła i literatura przedmiotu

Kraków, Archiwum Prowincji oo. Bernardynów, sygn. W-55, *Archivum conventus Ostrołęcensis ad S. Antonium Paduanum comparatum anno Domini 1765, 1682-1970*, s. 39-40.

Płock, Archiwum Diecezjalne, d. sygn. 33, *Archiva Conventuum almae Provinciae S[an]ctae Mariae Angelorum [...] a Patre F[rat]re Daniele Mrozikiewicz compendiose collecta ab oedem Adm[odum] R[evere]ndo P[at]ri Bonaventurae Gołombowski p.G. D.H. Ministro Pro[vinciona]li oblata Anno 1796*, s. 207.

Ostrołęka, Archiwum Parafialne, b. sygn., *Archivum Conventus Strolęcensis*, k. nlb. (pod r. 1765) – rkps zaginiony (?).

H. Wierchowski, *Historia klasztoru OO. Bernardynów w Ostrołęce*, Ostrołęka 1938, s. ; A. Mulczyńska-Pawlak, *Malarska działalność Walentego Żebrowskiego*, „Studia Muzealne”, 6: 1968, s. 103-123; M. Witwińska, *Ostrołęcka polichromia Walentego Żebrowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 32: 1970, nr 2, s. 245-260; Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. X: *Dawne województwo warszawskie*, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, z. 11: *Ostrołęka i okolice*, oprac. autorskie I. Galicka, H. Sygietyńska, Warszawa 1983, s. XI-XII, 25-26, fig. 13-15, 36, 39-47; H. E. Wyczawski, *Ostrołęka*, [w:] *Klasztory bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych*, prac zbiorowa pod red. tegoż, Kalwaria Zebrzydowska 1985, s. 248; M. Karpowicz, *Sztuka polska XVIII wieku*, Warszawa 1985, 213-215, 218, il. 95-97; W. Jemielity, *Zabytki sakralne Ostrołęki*, Łomża 1989, s. 4-5, il. nlb na s. 8-9, 12; M. Witwińska, *Rokokowy obraz natury w malarstwie ściennym Walentego Żebrowskiego*, [w:] *Sztuka a natura*. Materiały XXXVIII Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki przeprowadzonej 23-25 listopada 1989 roku w Katowicach, Katowice 1991, s. 243, 247, 249; K. Moisan-Jabłońska, *W duchu concordia discors czyli o niezmiennej zmienności pór roku. Garść uwag na kanwie nowożytnych sztuk pięknych*, „Ethos : kwartalnik Instytutu

Jana Pawła II KUL”, 25: 2012, nr 3, s. 153-154; M. Wardzyński, *Sztuka nowożytna na Mazowszu. Zarys problematyki*, [w:] *Dzieje Mazowsza*, t. 2: 1527–1795, red. J. Tyszkiewicz, Warszawa 2015, s. 711-712, il. nlb na s. 671; idem, *Malarstwo monumentalne doby nowożytnej na historycznym Mazowszu. Nowe kierunki i perspektywy badań*, [w:] *Inwentaryzacja i katalog zabytków jako podstawa ochrony i polityki konserwatorskiej. Metody, osiągnięcia, zamierzenia*, pod red. J. Lewickiego, Warszawa 2020, s. 117, 131.

Fotografie:

Ostrołęka, kościół bernardynów (ob. franciszkanów) pw. Św. Antoniego Padewskiego, widok ogólny wnętrza ku prezbiterium, polichromia rokokowa, 1762-1765, częściowo zniszczona 1989, częściowo odtworzona i przemalowana 1990, technika mieszana, proj. i wyk. brat-laik bernardyński Walenty (Antoni) Żebrowski, fot. MW, 2016

Ostrołęka, kościół bernardynów (ob. franciszkanów) pw. Św. Antoniego Padewskiego, widok ogólny nawy w kierunku chóru muzycznego, polichromia rokokowa, 1762-1765, częściowo zniszczona 1989, częściowo odtworzona i przemalowana 1990, technika mieszana, proj. i wyk. brat-laik bernardyński Walenty (Antoni) Żebrowski, fot. MW, 2016

Ostrołęka, kościół bernardynów (ob. franciszkanów) pw. Św. Antoniego Padewskiego, prezbiterium, 1. przęsło, sklepienie, scena *Apoteoza św. Antoniego Padewskiego*, polichromia rokokowa, 1762-1765, częściowo zniszczona 1989, odtworzona 1990, technika mieszana, proj. i wyk. brat-laik bernardyński Walenty (Antoni) Żebrowski, fot. MW, 2016

Ostrołęka, kościół bernardynów (ob. franciszkanów) pw. Św. Antoniego Padewskiego, prezbiterium, 2. przęsło, ściana południowa, scena *Św. Antoni Padewski jako wzór kaznodziei i członek chóru klaustralnego*, polichromia rokokowa, 1762-1765, częściowo zniszczona 1989, częściowo odtworzona i przemalowana 1990, technika mieszana, proj. i wyk. brat-laik bernardyński Walenty (Antoni) Żebrowski, fot. MW, 2019

Ostrołęka, kościół bernardynów (ob. franciszkanów) pw. Św. Antoniego Padewskiego, prezbiterium, 2. przęsło, ściana północna, scena *Św. Antoni Padewski jako idealny spowiednik i przewodnik duchowy świeckich*, polichromia rokokowa, 1762-1765, częściowo zniszczona 1989, częściowo odtworzona i przemalowana 1990, technika mieszana, proj. i wyk. brat-laik bernardyński Walenty (Antoni) Żebrowski, fot. MW, 2019

Ostrołęka, kościół bernardynów (ob. franciszkanów) pw. Św. Antoniego Padewskiego, nawa, 3. przęsło, scena *Św. Antoni Padewski jako cudotwórca i patron chorych*, polichromia rokokowa, 1762-1765, częściowo zniszczona 1989, częściowo odtworzona i przemalowana 1990, technika mieszana, proj. i wyk. brat-laik bernardyński Walenty (Antoni) Żebrowski, fot. MW, 2019

PUŁTUSK

Wprowadzenie

Miasto jako siedziba administracyjna dużego klucza dóbr stołowych biskupów płockich stał się w 2. poł. XV w. ich drugą po historycznej stolicy Mazowsza rezydencją. Bieg dynamicznemu rozwojowi zamku i miasta lokacyjnego nadał już biskup Erazm Ciołek (pontyfikat 1504–1522), uznawany za pierwszego w regionie mecenasa kultury i sztuki renesansowej. Jego wysiłki kontynuowali następcy: Rafał Leszczyński (1523–1527), Andrzej Krzycki (1527–1535) oraz Andrzej Noskowski (1546–1567). Wśród fundacji z XVII i XVIII w. jedyne ocalono dzisiaj dzieło – wystrój malarski kaplicy zamkowej – powstało w kręgu mecenatu dwóch braci-biskupów Załuskich: Andrzeja Chryzostoma (1692–1699) i Ludwika Bartłomieja (1699–1721).

Biskup Krzycki, siostrzeniec infułata krakowskiego i podkanclerzego koronnego Piotra Tomickiego, długoletni sekretarz królewski i wybitny humanista, obrany w 1527 r. biskupem płockim, był w Pułtusku fundatorem zaprojektowanego na planie krzyża greckiego kościoła św. Krzyża obsługiwane przez ustanowione przez niego kolegium mansjonarzy (budowa: 1531–1539). Przed tą drugą datą powstała tam zachowana fragmentarycznie okazała gotycko-renesansowa dekoracja malarska z pasem artykułowanych kandelabrowymi kolumnkami arkad z figurami ewangelistów i świętych, od lewej: śś. Mateusza, Jana Chrzyciela i Jana Ewangelisty oraz nieustalonego biskupa (Wojciecha lub Stanisława, obu odnotowanych w wizytacjach kaplicy z XVII i XVIII w.). Około 1570 r., po katastrofie budowlanej w wyniku której uległa zawaleniu część prezbiterium, dekoracja ta została uzupełniona o nowe motywy architektoniczno-ornamentalne zapewne przez malarza i burmistrza pułtuskiego Jana Pieniążka Wolskiego⁵⁵. W tym drugim zespole znalazła się m.in. scena Nawiedzenia Najśw. Marii Panny i postaci śś. Małgorzaty i Katarzyny⁵⁶. Jej odkrycia dokonał przed 1930 r. Michał Walicki, natomiast szersze prace restauratorskie przeprowadzono o ich zinventaryzowaniu w 1964 r. przez Jerzego Z. Łozińskiego i Barbarę Wolff-Łozińską. Doszło do nich w latach 1983–1984, a wykonanie Wojewódzki Konserwator Zabytków w Ciechanowie zlecił poprzez Oddział Warszawski Pracowni Konserwacji Zabytków Teresie Borkowskiej i Elżbiecie Marcinkowskiej⁵⁷.

Ten i pozostałe najwcześniejsze przykłady monumentalnego malarstwa iluzjonistycznego w katedrze w Płocku (znane wyłącznie z archiwaliów) oraz w kościele opackim i klasztorze kanoników regularnych w Czerwińsku (fundacje opata komendatoryjnego Jakuba Kuli) dowodzą, iż w tym okresie na Mazowszu taka tańsza i znacznie łatwiejsza w realizacji technika pełniła zadanie zamiennika marmurowych, kamiennych lub snycerskich detali wielkiej i małej architektury. Z jednej strony wpływ na to miał ograniczony dostęp do materiałów kamieniarskich z Krakowa i Małopolski, z drugiej – długa średniowieczna tradycja tego typu dekoracji na terenie całego Niżu Polskiego. Wielkie, puste połacie ścian i skromny detal architektoniczny katedry płockiej oraz opublikowany przez Roberta Kunkla projekt architekta Henryka Marconiego z 1850 r. polichromii północnej ściany i absydy jej prezbiterium⁵⁸ wskazują, iż jej projektant – budowniczy i rzeźbiarz królewski z Krakowa Bernardino Zanobi de Gianotis zw. Rzymianinem zaprojektował od początku wewnątrz *matris Ecclesiae* Mazowska

⁵⁵ A. K. F. Wołosz, *Malowidła ściennie w kościele św. Krzyża w Pułtusku. Przyczynek do dziejów malarstwa na Mazowszu w XVI wieku*, Ciechanów 1993, s. 22; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. X: *Województwo warszawskie*, pod red. M. Omilanowskiej i J. Sito, z. 20: *Pułtusk i okolice*, oprac. zbiorowe, Warszawa 1999, s. 73, fig. 131–132, 134.

⁵⁶ A. K. F. Wołosz, *op. cit.*, s. 14–15, 20–21.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 9–10.

⁵⁸ R. Kunkel, *Jan Baptysta Wenecjanin, budowniczy i obywatel płocki*, „BHS” XLV: 1983, nr 1, s. 33, il. 3.

jako przestrzeń malarską, z imitacją antycznej bazylikowej kratownicy kasetonów na sklepieniach i mających architektoniczną oprawę wielkoformatowych dekoracji figuralno-ornamentalnych na ścianach⁵⁹. W takim kontekście zrozumiałe jest przejęcie przez jego współpracownika i artystycznego spadkobiercę w Płocku i na Mazowszu – Giovanniego Battistę Venetusa takiego właśnie rozwiązania dekoracji wnętrz we własnej twórczości, przy jednoczesnym braku detali kamieniarskich czy nawet gipsowych.

Największym zespołem nowożytnego malarstwa monumentalnego na Mazowszu jest odkryta w trzech etapach przed 1934 oraz w 1987–1988 i 1994 r. dekoracja wnętrza kolegiaty pułtuskiej. Wykonano je w technologii mieszanej *al fresco - al secco*, a wchodzi w jego skład freski sklepienne (o powierzchni 1.500 m²), cykl herbów Rzeczypospolitej i Litwy, dynastii Jagiellonów i szlacheckich w pachach arkad między filarami prezbiterium i nawy głównej oraz zachowana fragmentarycznie seria figur apostołskich nad zacheuszkami na ich trzonach (obecnie, wobec ich przesłonięcia przez XVIII-wieczne pomniki członków biskupiej rodziny Załuskich, zrekonstruowano tylko postacie śś Bartłomieja i Pawła na 8. filarach)⁶⁰. Odkryte lub zrekonstruowane w ostatnich kilkunastu latach freski w Pułtusk (w latach 1986–1987 przez Krzysztofa Kudelskiego oraz 1994–2008 przez zespół kierowany przez prof. Stanisława Stawickiego z ASP w Warszawie w składzie: Andrzej Wróbel oraz Renata Markowska, Marek Kudelski, Stanisław Stoń i Marek Zieliński) oraz w Broku i Brochowie, zostały zaprojektowane według źródeł przez Venetusa i wykonane w samej kolegiacie od 1551 r. przez działającego w Warszawie malarza Wojciecha (kosztem 216 florenów, przy współudziale Stanisława z Łomży i Stanisława z Liwu)⁶¹. Miały one wszystkie powielać schemat przyjęty wcześniej w katedrze płockiej. Należy jednak zaznaczyć, iż wspomniane rekonstrukcje objęły wyłącznie strefę sklepień, natomiast na ścianach polichromie zachowały się na filarach nawy (odkryte w 1984 r., zgodne z zapisem kontraktu z 1551 r. całopostaciowe wizerunki apostołów i zacheuszki w formie złożonych krzyży)⁶² oraz w kaplicy grobowej biskupa Noskowskiego w Pułtusk – to dzieło atrybuowane wymienionemu artyście⁶³.

Inspirowany projektami z III i IV księgi sławnego traktatu architektonicznego bolończyka Sebastiana Serlia (wyd. 1537 i 1540) układ kasetonów świątyń projektowanych na Mazowszu przez Venetusa determinował formy i program dekoracji. Ich pola wypełniły różnorodne rozety albo ujęte *al'antica* z profilu lub w 3/4 portrety lub głowy różnych postaci, a przestrzenie między nimi – kompozycje kwiatowe. Listwy pokryto imitacją kimationu jońskiego albo perełkowania, natomiast pasy sklepienne – popularnymi motywami kandelabrowymi. Barwiono jednolicie także gzymsy i inne detale.

⁵⁹ A. J. Miłobędzki, *Prowincja i wielki świat: kościoły mazowieckie XVI w.*, w: *Bazylika pułtuska. 550 lat świątyni i Kapituły Pułtuskiej*, red. W. Kosek, A. K. F. Wołosz, Pułtusk [2001], s. 172.

⁶⁰ *KZSP*, X, 20, 1999, s. 38–39, fig. 133; W. Kosek, R. Lolo, *Jak polerowano perłę, czyli o pracach konserwatorskich w pułtuskiej bazylice kolegiackiej w latach 1994–2009*, w: *Ecclesia et civitas. Kościół w przestrzeni i kulturze miejskiej na przykładzie Pułtuska*. Materiały z Ogólnopolskiej Konferencji Konserwatorskiej, Pułtusk 21–22 września 2009 roku, pod red. R. Lolo, Warszawa 2009, s. 96–99.

⁶¹ A.K.F. Wołosz, *Dzieje budowlane i architektura pułtuskiej kolegiaty*, w: *Bazylika pułtuska. 550 lat świątyni i Kapituły Pułtuskiej*, red. W. Kosek, A.K.F. Wołosz, Pułtusk [2001], s. 26–29, il. nlb.; S. Stawicki, *Renesansowa dekoracja malarska na sklepieniu Kolegiaty Pułtuskiej*, w: *ibidem*, s. 75–84, il. nlb.; A. Sagała, *Renesansowa dekoracja malarska na sklepieniu kościoła w Broku*, „Mazowsze”, 13(1/2000), s. 85–87, il. 1–2.

⁶² A.K.F. Wołosz, *Gotyk i renesans w architekturze pułtuskiej kolegiaty*, w: *Pułtusk. Studia i materiały...*, t. IV, Pułtusk 2000, s. 46, przypis 57. Tamże wykaz literatury.

⁶³ Ślady malarskich zdobień odkryto w latach 1969–1971 również na ścianach kościoła parafialnego w Broku. Odrestaurowano je w dwóch etapach w latach 1992–2003. Freski brochowskie, zniszczone w 1915 i 1939 r., odtworzono na podstawie pojedynczej fotografii dopiero w 2009 r.

Por.: A. Sagała, *passim*; M. Kozarzewski, *Rewitalizacja kościoła p.w. św. Jana Chrzyciela i św. Rocha w Brochowie*, w: *Ecclesia et civitas...*, s. 104–107, il. nlb. na s. 105, 107–108.

Najciekawiej Venetus rozwiązał kompozycję malatur w pasach arkad: poszczególne nisze ujął prostymi architektonicznymi obramieniami z imitacją pseudopilastrów, profili i muszlowych konch (zamiennie z rozgwieżdżonymi fragmentami nieba) imitując barwę odwzorowywanego kamienia: ciemnoszarego piaskowca i czerwonego marmuru, najprawdopodobniej węgierskiego. W miejscach, gdzie na osi filarów znajdowały się ukryte przypory sklepienne, murator posługiwał się niezwykle pomysłowo iluzją przestrzeni projektując na ukośnych ściankach takich wnęk imitacje wpółotwartych drewnianych drzwi z drobiazgowo oddanymi żelaznymi okuciami, w pozostałych umieścił postacie świętych apostołów, ewangelistów i Ojców Kościoła, proroków i patriarchów Narodu Wybranego a nawet dzielone na dwie części (w pasach po obu stronach) sceny Zwiastowania i innych wydarzeń Dziejów Odkupienia oraz cnót teologicznych i kardynalnych. Uzupełniono je w niektórych przypadkach banderolami z zapisywanymi antyczną kapitałą napisami identyfikacyjnymi⁶⁴. Pozostałe detale ornamentalne oraz przedstawienia heraldyczne jednoznacznie wskazują, iż malarz warszawski biegle posługiwał się wczesnorenesansową grafiką południowoniemiecką, w tym drzeworytami z dekoracji książkowych.

Pułtuska kaplica biskupa Andrzeja Noskowskiego, której dekorację malarską zaprojektował najprawdopodobniej również Venetus, różni się wyraźnie od pozostałych partii malatur w nawie kolegiaty oraz w Broku i Brochowie. Wnętrze kaplicy cechuje przemyślana kompozycja, dzieląca je na trzy strefy: dolną, architektoniczną, o regularnych podziałach wszystkich ścian, z dwiema parami ustawionych jedno nad drugimi konchowych wnęk flankujących arkady (pierwotnie kaplica była otwarta tylko do prezbiterium, zaś przesunięcie otworu wejściowego na osi ściany wynikało z umiejscowienia tam filara), środkową – ze ścianami tarczowymi, pendentywami i tamburem, i górną, zdominowaną przez wyobrażenia figuralne w bogatej oprawie ornamentalnej. O ile elementy części dolnej we wzbogaconym kształcie nawiązują wyraźnie do detali z prezbiterium i nawy, o tyle strefa górna razem z dekoracjami w podniebiu czaszy kopuły są wyjątkowo bogate i należą do ścisłego kanonu malarstwa dobrego renesansowej w Polsce. Zastosowana konstrukcja architektoniczna – lombardzka w genezie, wsparta na pendentywach kopuła z tamburem i czaszą typu parasolowego⁶⁵ – umożliwiła stworzenie wielkoformatowych scen na ścianach tarczowych. Na ścianie ołtarzowej była to rozbudowane przedstawienie *Sąd Ostateczny*, naprzeciw – *Nawrócenie św. Pawła*, na ścianie północnej, ponad łukiem arkady wejściowej – iluzjonistyczna architektura, natomiast ścianę południową z zamkniętym półkoliście oknem projektant i malarz udekorowali rozbudowanym obramieniem architektonicznym i rozbudowanymi przedstawieniami herbów Królestwa Polskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego; w pendentywach program ten uzupełniły cztery herby związane z fundatorem, ujęte w nowatorskie kartusze wykrojowe o weneckiej, serliańskiej genezie oraz pary puttów i umieszczony powyżej rząd aniołków buszujących w obfitej wici roślinnej. Tambur zredagowano podobnie, umieszczając między iluzjonistycznymi obramieniami okien i nisz bardzo zbliżone floratury. Czaszę wypełniły ułożone naprzemiennie pasy gwiazd i winorośli⁶⁶. Jeśliby traktować dekorację malarską tego mauzoleum jako twórcze rozwinięcie koncepcji malarstwa monumentalnego zapoczątkowanej w wawelskiej kaplicy biskupa Tomickiego (1530–1532, proj. i wyk. Bartholomeo Berrecci da Pontassieve z warsztatem) to należy stwierdzić, iż Venetus wraz z wyraźnie dążyli do możliwie najwierniejszego odtworzenia iluzji monumentalnej i małej architektury, natomiast w zakresie kreacji figuralnej i ornamentalnej, głównie z powodu silnego wpływu wzornictwa odpowiednio lombardzkiego i południowoniemieckiego, nastąpiło stopniowe odejście od tradycji „klasycznego”

⁶⁴ S. Stawicki, *Dekoracja malarska na sklepieniu kolegiaty pułtuskiej. Odkrycie, konserwacja, rozwiązanie artystyczno-estetyczne*, „Ochrona Zabytków”, 2002, nr 3/4, s. 326–238, il. 1–3, 6, 9.

⁶⁵ J. Z. Łoziński, *Grobowe kaplice kopułowe w Polsce 1520–1620*, Warszawa 1970, s. 63–67, il. 25-40; A.K.F. Wołosz, *Gotyk i renesans...*, s. 46–50, il. 8–10.

⁶⁶ J. Ruszczyćówna, *op. cit.*, s. 154–155.

renesansu florenckiego⁶⁷. Cechą skazującą na środkowoeuropejskie wykształcenie malarza jest też typowy dla tego regionu realizm, odmienne od klasycyzującego włoskiego modelunku drapowanie materii szat oraz wyraźne zacięcie rodzajowe, widoczne szczególnie w scenach zbiorowych.

Biorąc pod uwagę bliski czas powstania dekoracji w kaplicy biskupiej w Pułtusku i w Boguszycach (1558) oraz bliskie związki obu fundatorów: Andrzeja Noskowskiego i Wojciecha Bogusławskiego z mazowieckim dworem królowej Bony można przyjąć – idąc za popartą źródłami sugestią Marii Łodyńskiej-Kosińskiej – iż Pieczonka był autorem tego wybitnego w skali całego kraju malatury *al fresco*.

Najmniej dotąd przebadanym zespołem takich dekoracji są odkryte w 1983 r., wykonane temperą ma tynku zdobienia ornamentalne w dawnym kościele filialnym p.w. Marii Panny na Starym Mieście (obecnie siedziba Oddziału Archiwum Państwowego w Warszawie i Mazowieckiego Ośrodka Badań Naukowych). Datuje się je ogólnie na 2. poł. XVI w. Obejmują arkady łuku tęczowego i wnęki po oknie w fasadzie, gdzie wymalowano pasy kasetonów z rozetami oraz pasami roślinnego fryzu, i wykazują pewne podobieństwo do omówionych prac w kolegiacie. Konserwację połączoną z częściową rekonstrukcją niektórych partii malatur przeprowadziły w 1985 r. Elwira Burska-Szubarga i Maria Niewiadomska⁶⁸.

Z pierwotnej bogatej dekoracji malarskiej wewnątrz zamku biskupiego kataklizmy XIX i XX w. przetrwał tylko wystrój dawnej kaplicy, stanowiący integralną część dojrzałobarokowego wystroju stiukatorskiego jej sklepienia z około 1700 r. Cztery sceny umieszczone w polach zbliżonego do kwadratu sklepienia krzyżowego przedstawiają malowane *al fresco* personifikacje czterech cnót kardynalnych, ujętych jako półleżące wśród obłoków i z towarzyszącymi puttami: Prudentii / Roztropności i Temperantii / Wstrzemięźliwości (w owalnych ramach) oraz Fortitudo / Męstwa i Justitii / Sprawiedliwości (w prostokątnych, z półkolistymi występami), w centrum znajduje się owalne pole z wyobrażeniem niebios. Wszystkie zdemontowano w 1979 r. pod kierunkiem Krzysztofa Dąbrowskiego w trakcie prac remontowych zamku, po czym w 1987 r. zrekonstruowali je Izabela Malczewska i Krzysztof Kudelski⁶⁹. Obecny stan silnie zrekonstruowanych malowideł nie pozwala na ich formalne i stylistyczne porównanie z twórczością freskantów warszawskich tego czasu: Michelarcangelo Pallonim, braćmi Giorgioli, Giacommem Franceskiem Cipperem zw. Todeschini oraz - ewentualnie - z Jerzym Eleuterem Siemiginowskim.

⁶⁷ A.K.F. Wołosz, *Gotyki i renesans...*, s. 50–51.

⁶⁸ *KZSP*, X, 20, 1999, s. 71–72, fig. 132.

⁶⁹ *KZSP*, X, 20, 1999, s. 93, fig. 57–58, 151–152.

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

PUŁTUSK, powiat serocki ziemi zakroczymskiej województwa mazowieckiego (ob. powiat pułtuski, województwo mazowieckie), dekanat pułtuski, diecezja płocka (ob. j.w.), kościół filialny pw. Krzyża Św., ściany zamknięcia prezbiterium, fragmenty polichromii późnogotycko-renesansowej *al secco*

Datowanie (z fazami)

ok. 1539, ok. 1570

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

biskup płocki Andrzej Krzycki, biskup-sufragan płocki Mikołaj Broliński

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

niezidentyfikowani, być może mieszczanin i malarz pułtuski Stanisław Bramka (notowany 1546)

Historia powstania

Pułtusk był od XIII w. kolejno grodem książęcym i kasztelańskim, a później drugim po Płocku miastem (lokacje: książęca 1257, biskupia ok. 1339) rezydencjonalnym biskupów płockich nad Narwią i wchodził w skład dużego kompleksu dóbr ziemskich w widłach Bugu i Narwi. Początkowo osada zw. Suchodolskiem była rozplanowana na południe od dzisiejszego centrum (tzw. Stare Miasto z późniejszym parafialnym kościołem Najśw. Marii Panny z ok. 1560 r.), w 1. poł. XV w. przeniesiona na wyspę okoloną rozlewiskami Narwi, która obszarem obejmowała też dawny gród (późniejszy zamek biskupi), rynek i późniejszą kolegiatę pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny.

Kościół filialny pw. Krzyża Św. powstał na miejscu wcześniejszych umocnień obejmujących wysoki cypel skarpy na prawym brzegu Narwi, 1 km na północ od miasta lokacyjnego, dawna winnica biskupia. Pierwotna świątynia drewniana o randze kaplicy wzniesiona w XIV, najpóźniej przed 1475 r., od 1505 do 1515 r. z nadaniami biskupimi, duchownymi i mieszczkańskimi na budowę nowej, 1515 dobudowana nowa zakrystia. Fundacja obecnej, murowanej z cegły, na planie zbliżonym do krzyża greckiego (nawa z parą kaplic), miała związek z planami biskupa Andrzeja Krzyckiego (1482-1537, rządy: 1527-1535) utworzenia odrębnej kaplicy z prepozyturą dla kolegium siedmiu mansjonarzy (1529 przekazana kapitule kolegiackiej). Wzniesiona w latach 1531-1539 we wspólnej fundacji tegoż z Mikołajem Brolińskim / Brulińskim, kolejno archidiaconem pułtuskim i biskupem-sufraganem płockim (rządy: 1535-1546), który został tutaj pochowany i upamiętniony posadzkową płytą nagrobną o cechach wczesnorenansowych, 1539 konsekrowana. Polichromia gotycko-renesansowa zamknięcia prezbiterium, zachowana fragmentarycznie.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Kościół remontowany w 4. ćw. XVI w., 1805-1815 kompleksowa przebudowa w stylu klasycystycznym z donacji biskupa Onufrego Kajetana Szembeka, jako miejsce pochówku, z nowym wystrojem wnętrza, grotą św. Onufrego i wytyczeniem cmentarza grzebalnego; 1839 remont (ankry wzmacniające mury). Silnie uszkodzony w zimie 1944/1945 r. w następstwie walk, remontowany na początku lat 50. XX w., kolejne prace renowacyjne w latach 1967 i 1975, ostatnio po 2015 r. prace tynkarskie i dekarские, odmalowanie wnętrza). Od 1977 r. siedziba parafii pw. św. Stanisława Kostki w Pułtusku.

Malowidła znane być może przed 1930 r. Michałowi Walickiemu, odkryte w 1964 r. przez Jerzego Z. Łozińskiego i Barbarę Wolff-Łozińską podczas objazdu inwentaryzacyjnego, 1979 przygotowane przez PKZ w Warszawie opracowanie historyczno-konserwatorskie, zabezpieczone i zakonserwowane przez Elżbietę Marcinkowską i Teresę Borkowską, 1983-1984, obecnie trudno dostępne za parawanowym ołtarzem głównym, powierzchnia zatarta z uwagi na dwa poziomy użytkowe składziki, montaż instalacji elektrycznej i wodnej oraz bieżącą eksploatację tego miejsca.

Kompozycja / układ

Polichromia rozmieszczona na ścianach zamknięcia prezbiterium, w układzie strefowym. W dolnej (niewielki fragment na ścianie północnej) plecionki roślinne, w środkowej – pas wczesnorenansowych arkad wspartych na wielobocznych filarkach ze stylizowanymi liściennymi głowicami, w których postaci świętych męczennic i męczenników, ujęte w 3/4 w lewo lub prawo, od lewej apostołowie: Mateusz, dwaj brodaci święci (przedstawienia zachowane fragmentarycznie, lewy to być może Jan Chrzyciel), Jan, NN biskup (Wojciech lub Stanisław?), na styku ścian: szczytowej i

południowej – dwie postaci kobiece zwrócone ku sobie (Maria i św. Elżbieta w scenie Nawiedzenia?), na ścianie południowej: Małgorzata i nieczytelna postać kobieca (Katarzyna?), w niektórych arkadkach po bokach zatarte litery identyfikujące osoby; w górnej gzyms kostkowy z późnogotyckim fryzem maswerkowym, zwieńczonym pinakielkami (z odmiennymi motywami na obu ścianach bocznych, na południowej – bardziej zachowawczy stylowo). Z uwagi na zły stan oryginału w momencie odkrycia oraz znaczny stopień ingerencji konserwatorskiej zachowane tylko plamy cynobru i zieleni grynspanowej, tło lazurowe.

Ikonografia

Z uwagi na fragmentaryczny stan zachowania pogłębiona analiza nie jest możliwa – Artur K.F. Wołosz zasugerował, że z uwagi na wezwanie świątyni przedstawienia świętych męczenników: apostołów, proroków i biskupów oraz dziewic, ukazanych w deifikujących ich arkadach, otaczały gotyckie lub wczesnorenesansowe retabulum lub przedstawienie Krzyża Św. (obraz lub krucyfiks, obecny też na belce tęczowej) współtworząc teologiczno-liturgiczne Martyrium Sancti Crucis, mające zarazem uświęcać miejsce pochówku – mauzoleum biskupa Macieja Brolińskiego.

Analiza formalno-stylistyczna

W świetle badań Artura K.F. Wołosza z 1993 r. dekoracja ta stanowi najwcześniejszy przykład dekoracji gotycko-renesansowych w Pułtusk i północnej części historycznego Mazowsza. Badacz przypisał jej powstanie po 1539 r. nieustalonemu warsztatowi regionalnemu, proponując wstępnie kandydaturę ówczesnego malarza pułtuskiego – Stanisława Bramki (notowany 1546). Uznając ją za wykonaną – czy słusznie – w dwóch fazach, wskazał też na podobieństwa rozwiązań formalnych do analogicznych zdobień w kolegiacie w Tumie pod Łęczycą (przebudowa 1569, relikty w glicach okien apsydy prezbiterium i na ścianach nawy głównej). Autorzy Katalogu zabytków sztuki w Polsce – Małgorzata Omilanowska i Jakub Sito – słusznie odrzucili hipotezę o dwóch fazach tej polichromii, datując ją na czas po ukończeniu świątyni w 1539 r.

Źródła i literatura przedmiotu

Płock, Archiwum Diecezjalne, sygn. AV 10, *Visitatio Decanatus Pultoviensis externa et interna a Raphaelae Łuczylński canonico Ploceni et Pultoviensi et Martino Wirschonski praep. Oraculi S. Mariae Magd. Poltov. et in Ostrowie plebano visitatoribus delegatis expedita Anno 1609*, k. 132 r.

A. Kluś, *Malowidła ściennie w kościele parafialnym Św. Krzyża w Pułtusk. Studium historyczne opracowane na zlecenie Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Ciechanowie*, Warszawa 1981, mpis.

M. Walicki, *Fragment gotyckich malowideł ściennych w Zamku Warszawskim*, „Studia do Dziejów Sztuki w Polsce”, 2: 1930, s. 86; A.K. F. Wołosz, M. Lewandowska, *Pułtusk – miasto na wyspie*, [Warszawa] 1989, s. 21; A.K.F. Wołosz, *Malowidła ściennie w kościele Św. Krzyża w Pułtusk. Przyczynki do dziejów malarstwa na Mazowszu w XVI wieku*, Ciechanów 1993; idem, *Malowidła ściennie w kościele Św. Krzyża w Pułtusk (przyczynki do dziejów malarstwa na Mazowszu w XVI wieku)*, „Studia Mazowieckie”, 2: 1993, nr 1-2, s. 6-52; Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. X: *Dawne województwo warszawskie*, red. M. Omilanowska, J. Sito, z. 20: *Pułtusk i okolice*, oprac. zbior., Warszawa 1999, s. 73-74, fig. 131, 134; R. M. Kunkel, *Architektura gotycka na Mazowszu*, Warszawa 2006, s. 306-307; M. Wardzyński, *Sztuka nowożytna na Mazowszu. Zarys problematyki*, [w:] *Dzieje Mazowsza*, t. 2: 1527–1795, red. J. Tyszkiewicz, Warszawa 2015, s. 633.

Fotografie:

Pułtusk, kościół filialny (ob. parafialny) pw. Krzyża Św., prezbiterium, rysunek pomiarowo-inwentaryzacyjny ukazujący fragmenty polichromii, ok. 1539, polichromia *al secco*, oprac. A.K.F. Wołosz, przed 1993.

Pułtusk, kościół filialny (ob. parafialny) pw. Krzyża Św., prezbiterium, fragment polichromii z przedstawieniem św.św. Macieja i Jana Chrzciciela (?), ok. 1539, polichromia *al secco*, fot. MW, 2017.

Pułtusk, kościół filialny (ob. parafialny) pw. Krzyża Św., prezbiterium, fragment polichromii z późnogotyckim fryzem maswerkowym, ok. 1539, polichromia *al secco*, fot. MW, 2017.

PUŁTUSK, kościół filialny pw. Najśw. Marii Panny (ob. Archiwum Państwowe)

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

PUŁTUSK, powiat serocki ziemi zakroczymskiej województwa mazowieckiego (ob. powiat pułtuski, województwo mazowieckie), dekanat pułtuski, diecezja płocka (ob. j.w.), kościół filialny pw. Najśw. Marii Panny (ob. Archiwum Państwowe w Warszawie. Oddział w Pułtusk), łuk tęczowy, glify okna zachodniego nawy, fragmenty polichromii renesansowej

Datowanie (z fazami)

po 1560

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

biskup płocki Jędrzej Noskowski, magistrat lub patrycjat miasta

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Nieznani, zapewne związani z warsztatem Wojciecha z Warszawy, z udziałem Stanisława z Łomży i Stanisława z Liwa, zatrudnionym w latach 1551-1556 przy dekorowaniu miejscowej kolegiaty

Historia powstania

Pułtusk był od XIII w. kolejno grodem książęcym i kasztelańskim, a później drugim po Płocku miastem (lokacje: książęca 1257, biskupia ok. 1339) rezydencjonalnym biskupów płockich nad Narwią i wchodził w skład dużego kompleksu dóbr ziemskich w widłach Bugu i Narwi. Początkowo osada zw. Suchodolskiem była rozplanowana na południe od dzisiejszego centrum (tzw. Stare Miasto z późniejszym parafialnym kościołem Najśw. Marii Panny z ok. 1560 r.), przed 1380 r. przeniesiona i lokowana na wyspie okolonej rozlewiskami Narwi, która obszarem obejmowała też dawny gród (późniejszy zamek biskupi), rynek z ratuszem i zabudową mieszczańską oraz kolegiatę.

Pierwsza świątyni powstała na przełomie XIV i XV w., obdarzona odpustem papieskim ok. 1418 r. Murowany z cegły, jednonawowy gotycko-renesansowy kościół parafialny ufundował w 1560 r. ówczesny biskup płocki Jędrzej Noskowski, wtedy konsekrowany. Dekoracje malarskie, iluzjonistyczne, w stylu renesansowym, zachowane w podniebiu łuku tęczowego i glifie okna zachodniego nawy (fragment w półkolistym zamknięciu).

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Uszkodzony w trakcie potopu szwedzkiego (1655-1660), później remontowany, zmodernizowany kolejno w 1697 r. i pod koniec XVIII w. Od 1806 r. magazyn wojskowy, później opuszczony i zaniedbany, w 1847 lub 1861 r. wykupiony przez gminę ewangelicko-luterańską (remont połączony z wzniesieniem nowego chóru muzycznego i dwukondygnacyjowej zakrystii w zamknięciu prezbiterium), użytkowany do 1944 r. Znacznie uszkodzony w trakcie działań wojennych 1944/1945 r., zabezpieczony 1951, w latach 1975-1985 odbudowa z odsłonięciem spod tynku i odtworzeniem oryginalnych detali XVI-wiecznych oraz przekształceniem wnętrza na potrzeby Oddziału Archiwum Państwowego w Warszawie i Mazowieckiego Ośrodka Badań Naukowych (proj. arch. J. Majdecki i konstr. inż. K. Piotrowski, wyk. Pułtuskie Przedsiębiorstwo Budownictwa Komunalnego). Relikty polichromii odkryte 1983 przez M. Kędzierskiego, wojewódzkiego konserwatora zabytków, po zmianie projektu wg nowej koncepcji arch. J. Chodaczka 1985 zabezpieczone i odrestaurowane przez Elwirę Burską-Szubargę i Marię Niewiadomską (Spółdzielnia Pracy Twórczej Plastyków „Plastyka” w Warszawie, kier. Z. Markowska).

Kompozycja / układ

Łuk tęczowy, ściana frontowa, arkada dekorowana pasem iluzjonistycznych kasetonów z czterolistnymi rozetkami *en grisaille* (na czerwonych polach), w trzech krzyżach: w kluczu i w przedostatnich po bokach odpowiednio: gmerk z literą B, oraz gmerk z krzyżem i wplecionymi literami S, A, V, oraz wiązany monogram G S; okolona szerokim zewnętrznym podwójnym pasem w kolorze cynobrowym i zielonym, z wyrastającymi z niego regularnymi pędami roślinnymi z brązowymi łodygami i dzwonkowymi / kampanulowymi pąkami.

Okno zachodnie (zamknięte półkoliście, ob. zamurowane): w górnej części glifu dwa rzędy iluzjonistycznych kasetonów z spiralnie zwiniętymi rozetami roślinnymi na ciemnoszarych tłach, między nimi czerwony pas.

Ikografia

Typowy przykład renesansowej dekoracji architektonicznej, mającej iluzjonistycznie uzupełniać lub zastąpić podziały wnętrza. Obecne w arkadzie łuku tęczowego dwa gmerki i monogram odnoszą się najprawdopodobniej do mieszczańskich fundatorów tej inwestycji.

Analiza formalno-stylistyczna

Zachowane fragmenty dekoracji naśladują w pewnym uproszczeniu formy znane z dekoracji iluzjonistycznych w kaplicy biskupa Jędrzeja Noskowskiego oraz wnętrza kolegiaty, dzieł warszawskiego warsztatu Wojciecha z Warszawy wg *delineacji* arch. Giovanniego Battisty Venetusa z Płocka, wspomaganego w 1556 r. przez malarzy Stanisława z Łomży i Stanisława z Liwa. Późniejsza data powstania i niższa, mieszczańska ranga tej fundacji, mogła zaważyć na skromnym zakresie dekoracji – ograniczonym do podkreślenia arkad łuku tęczowego i głównego okna nawy. Ważnym elementem programu jest zestaw trzech gmerków i wiązanych monogramów, które pozwolą w przyszłości na identyfikację w przyszłości inicjatorów powstania malatury.

Źródła i literatura przedmiotu

J. Gajewski, *Opis inwentaryzacyjny i ekspertyza historyczna dekoracji malarskiej w kościele pierwotnie pw. Np. Marii w Pułtusk*, Spółdzielnia „Plastyka” Warszawa 1985.

A. Senko, *Wnioski konserwatorskie z adaptacji kościoła Marii Panny w Pułtusk* na *Archiwum Państwowe*, „Ochrona Zabytków”, 44: 1991, nr 4 (175), s. 316; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. X: *Dawne województwo warszawskie*, red. M. Omilanowska i J. Sito, z. 20: *Pułtusk i okolice*, oprac. zbior., Warszawa 1999, s. 71-72, fig. 132; R. M. Kunkel, *Architektura gotycka na Mazowszu*, Warszawa 2006, s. 304-305.

Fotografie:

Pułtusk-Stare Miasto, kościół filialny pw. Najśw. Marii Panny (ob. Archiwum Państwowe w Warszawie. Oddział w Pułtusk), łuk tęczowy, polichromia iluzjonistyczna, widok ogólny, po 1560, tempera, wyk. niezidentyfikowany warsztat lokalny, fot. MW, 2017

Pułtusk-Stare Miasto, kościół filialny pw. Najśw. Marii Panny (ob. Archiwum Państwowe w Warszawie. Oddział w Pułtusk), nawa, okno zachodnie, widok ogólny, polichromia iluzjonistyczna, po 1560, tempera, wyk. niezidentyfikowany warsztat lokalny, fot. MW, 2017

Pułtusk-Stare Miasto, kościół filialny pw. Najśw. Marii Panny (ob. Archiwum Państwowe w Warszawie. Oddział w Pułtusk), łuk tęczowy, fragment górny z gmerkiem, polichromia iluzjonistyczna, widok ogólny, po 1560, tempera, wyk. niezidentyfikowany warsztat lokalny, fot. MW, 2017

PUŁTUSK, kościół franciszkanów-reformatów

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

PUŁTUSK, powiat serocki ziemi zakroczymskiej województwa mazowieckiego (ob. powiat pułtuski, województwo mazowieckie), dekanat pułtuski, diecezja płocka (ob. j.w.), kościół franciszkanów-reformatów (ob. franciszkanów) pw. Św. Józefa, kruchta południowa (łącznik furty klasztornej), ściany boczne, fragmenty polichromii późnomanierystyczno-barokowej

Datowanie (z fazami)

Faza I – ok. 1660-1680

Faza II – ok. 1680-1700

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

władze miejscowego konwentu franciszkanów-reformatów

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieznani, zapewne warsztat lokalny lub klasztorny (?)

Historia powstania

Pułtusk był od XIII w. kolejno grodem książęcym i kasztelańskim, a później drugim po Płocku miastem (lokacje: książęca 1257, biskupia ok. 1339) rezydencjonalnym biskupów płockich nad Narwią i wchodził w skład dużego kompleksu dóbr ziemskich w widłach Bugu i Narwi. Początkowo osada zw. Suchodolskiem była rozplanowana na południe od dzisiejszego centrum (tzw. Stare Miasto z późniejszym parafialnym kościołem Najśw. Marii Panny z ok. 1560 r.), przed 1380 r. przeniesiona i lokowana na wyspie okolonej rozlewiskami Narwi, która obszarem obejmowała też dawny gród (późniejszy zamek biskupi), rynek z ratuszem i zabudową mieszczańską oraz kolegiatę.

Klasztor franciszkanów-reformatów ufundowany w 1648 r. na obszarze dawnego Starego Miasta, przy głównym wjeździe do miasta od strony południowej (Serocka i Warszawy) przez Wojciecha Wessla herbu Rogala (zm. 1656), chorążego nadwornego, późniejszego krajczego koronnego, przy udziale ks. Szymona Gawłowickiego (zm. 1691), lekarza królewskiego oraz kanonika pułtuskiego i płockiego, tercjarza. Początkowo budynki drewniane, budowa murowanej świątyni 1652-1657 z południowym skrzydłem klasztoru, wykończone całkowicie dopiero od 4. ćw. XVII w. do okresu po 1715 r. kolejno przez o. gwardianów: Dominika Karwińskiego i Apolinarego Sadowskiego.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Remontowany po poł. XVIII w., ok. 1777 r. wymiana wyposażenia świątyni; 1803-1807 w klasztorze więzienie (wtedy zamurowanie przejść do świątyni i likwidacja północnego ramienia krużganka), później fabryka sukna, następnie ponownie więzienie. Kościół restaurowany w 1825 r., konwent skasowany w 1864 (obsługa duszpasterska do 1873) ze zmianą statusu świątyni na filię parafii pułtuskiej, później pod opieką kurii. Kolejne remonty w latach 1885, 1945-1946, 1950, 1977 (generalny), 1992-1998, po 2010. Przed 1985 r. odkrycie fragmentów nowożytnej polichromii w kruchcie, konserwacja 1985-1987, wyk. Aldona Kamińska i Stanisław Majczyno.

Kompozycja / układ

Pomieszczenie południowej części kruchty na planie kwadratu, skomunikowane drzwiami od północy i południa (klasztor, skrzydło zachodnie), w pozostałych ścianach duże wnęki (w zachodniej okno, we wschodniej wstawiony wtórnie obraz Matki Bożej Jasnogórskiej), sklepienie krzyżowo. Malatura w górnej strefie ścian północnej, zachodniej i południowej (w tej ostatniej w polu fragment wcześniejszej, iluzjonistycznej struktury architektonicznej w typie altarioli), ponad otworami i wnęką, prostokątne pola obwiedzione ugrowym pasem, poza którym z trzech stron bogate plecionki roślinne z młodymi pędami akantu i wielopłatkowymi kwiatami (słoneczniki?).

Ikonaografia

Z uwagi na domniemaną funkcję pomieszczenie – łącznik między kruchtą kościoła a furtą klasztorną – mogły tutaj pojawić się wątki odnoszące się do idei *claustrum* reformackiego jako ziemskiej namiastki duchowego raju. To tłumaczyłoby obecność motywu kwiatu-słonecznika, symbolizującego duszę

gorliwego wiernego, podążającą zawsze ku Bogu. Pochodzącą z wcześniejszej fazy struktura altarioli wymalowano nad wejściem do klasztoru zapewne jako oprawę zawieszono w tym miejscu krucyfiks lub małego obrazu kultowego.

Analiza formalno-stylistyczna

Autorzy *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* – Małgorzata Omilanowska i Jakub Sito – określili malowidła jako pochodzące z przełomu XVIII i XIX w. Tak późne datowanie wyklucza jednak obecność w dekoracji struktury altarioli późnomanierystycznego ornamentu chrząstkowo-maźwiniowego, a w dekoracji ścian – słabo wykształconych pędów akantu. Motywy te występowały we wzornictwie sztuk dekoracyjnych w Koronie i na Mazowszu odpowiednio do ok. 1680 i w latach 1680-1700. Pozwala to przesunąć wstecz powstanie obu faz polichromii na 3. i 4. ćw. XVII w.

Źródła i literatura przedmiotu

A. Kamińska, *Polichromia ścienna w przedsionku południowej kruchty kościoła pw. św. Józefa w Pułtusk*, Spółdzielnia „Plastyka” Warszawa 1987.

Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. X: *Dawne województwo warszawskie*, red. M. Omilanowska i J. Sito, z. 20: *Pułtusk i okolice*, oprac. zbior., Warszawa 1999, s. 86.

Fotografie:

Pułtusk-Stare Miasto, kościół franciszkanów-reformatów (ob. franciszkanów pw. Św. Józefa, kruchta południowa, dwufazowa polichromia iluzjonistyczna, widok ogólny od strony zachodniej, ok. 1660-1680 i 1680-1700, tempera, wyk. niezidentyfikowany warsztat lokalny, fot. MW, 2020

Pułtusk-Stare Miasto, kościół franciszkanów-reformatów (ob. franciszkanów pw. Św. Józefa, kruchta południowa, ściana południowa, dwufazowa polichromia iluzjonistyczna, widok ogólny od strony zachodniej, ok. 1660-1680 i 1680-1700, tempera, wyk. niezidentyfikowany warsztat lokalny, fot. MW, 2020

PUŁTUSK, zamek biskupów płockich (ob. Dom Polonii)

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

PUŁTUSK, powiat serocki ziemi zakroczymskiej województwa mazowieckiego (ob. powiat pułtuski, województwo mazowieckie), dekanat pułtuski, diecezja płocka (ob. j.w.), zamek biskupów płockich (ob. Dom Polonii), polichromie nowożytny na elewacjach oraz dwóch wnętrzach paradnych: Sali Jadalnej i Kaplicy

Datowanie (z fazami)

Faza I – XVI lub 1. poł. XVII w.

Faza II – XVII/XVIII w.

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Faza I – nieustaleni, zapewne jeden z biskupów diecezji lub burgrabiów rezydencji

Faza II – biskupi płocki, Załuscy: Andrzej Chryzostom (1650-1711, rządy: 1692-1699) lub Ludwik Bartłomiej (1661-1721, rządy od 1699)

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Faza I – nieznani, zapewne warsztat lokalny

Faza II – nieustalony, malarz barokowy sprowadzony zapewne z Warszawy lub Płocka (?)

Historia powstania

Pułtusk był od XIII w. kolejno grodem książęcym i kasztelańskim, a później drugim po Płocku miastem (lokacje: książęca 1257, biskupia ok. 1339) rezydencjonalnym biskupów płockich nad Narwią i wchodził w skład dużego kompleksu dóbr ziemskich w widłach Bugu i Narwi. Początkowo osada zw. Suchodolskiem była rozplanowana na południe od dzisiejszego centrum (tzw. Stare Miasto z późniejszym parafialnym kościołem Najśw. Marii Panny z ok. 1560 r.), przed 1380 r. przeniesiona i lokowana na wyspie otoczonej rozlewiskami Narwi, która obszarem obejmowała też dawny gród (późniejszy zamek biskupi), rynek z ratuszem i zabudową mieszczańską oraz kolegiatę.

Zamek biskupi założony we południowo-wschodniej części wyspy, w pobliżu dawnego brodu, później przeprawy mostowej przez Narew, na wysokim, sztucznym kopcu, w miejscu dawnego grodu książęcego, potem kasztelańskiego. Pierwsze ślady archeologiczne drewnianej zabudowy pochodziły z XIII w., obwarowania drewniano-ziemne zniszczone przez Litwinów kolejno w latach 1324, 1337 i 1386. Budowa pierwszego murowanego, jednotraktowego budynku w zachodniej części – Domu Małego – z fundacji biskupa płockiego Pawła Giżyckiego (rządy: 1439-1463), założyciela kolegium kanoników i murowanej świątyni kolegiackiej. Uzupełniono go o czworoboczną, wymurowaną z kamieni polodowcowych, wieżę. W XVI w. kolejni infułaci: Rafał Leszczyński (1523-1527), Andrzej Krzycki (1527-1535) i Jędrzej Noskowski (1546-1567), nadali temu założeniu cechy renesansu i wzniesli od północnego zachodu nowy Dom Wielki – podpiwniczony, dwukondygnacyjny, z salami paradnymi na *piano nobile*. Za Piotra Myszkowskiego (1567-1577) założono pod zamkiem regularne ogrody w typie włoskim, z pawilonem letnim. Henryk Firlej (1618-1624) sfinansował budowę masywnego mostu arkadowego i nowego wjazdu, przed 1640 r. z donacji bpa Stanisława Łubieńskiego powstały polichromie w kaplicy, pędzla miejscowego malarza – Jana Rostwoskiego. W latach 1655-1657 Szwedzi zdewastowali rezydencję, następnie na dłużej opuszczoną. Generalną odbudowę i renowację przeprowadzono dopiero na przełomie XVII i XVIII w. z inicjatywy kolejnych biskupów z rodziny Załuskich herbu Junosza: Andrzeja Chryzostoma (1692-1699) i Ludwika Bartłomieja (1699-1721). Z tego okresu pochodzi nowy wystrój powiększonego Domu Małego z usytuowanymi na piętrze dwoma wnętrzami oficjalnymi: Salą Rady (Jadalną?) i kaplicą z wykuszem na ołtarz, w których dojrzałobarokowe stiukatury i zachowane częściowo malatury ścienne. Na elewacji zachodniej wieży fragmenty tynku z prostymi podziałami rustyki, na elewacji wschodniej Domu Wielkiego (obecnie ukryta pod współczesnymi arkadami krużganka) odkrywka oryginalnej elewacji ceglanej z wyprawką tynkową.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Pod koniec XVIII w. biskup Hilary Szembek sfinansował nową, wczesnoklasycystyczną fasadę i oprawę wieżową mostu arkadowego, wznosił także parterowe skrzydło wschodnie. Uszkodzony 1807 w trakcie bitwy pod Pułtuskim, do 1815 r. służył jako lazaret wojskowy, w tym okresie silnie zdewastowany. Odbudowany 1817-1824 z inicjatywy biskupa Adama Michała Prażmowskiego, wg koncepcji arch. Antoniego Piotrowskiego, budowniczego powiatu przasnyskiego. Zniszczenia z pożaru 1841 r. usunięte do 1855 r., wtedy opuszczony przez władzę kościelną, 1866 r. przejęty przez administrację carską z przeznaczeniem na szpital wojskowy. W latach 1918-1975 siedziba władz powiatowych, wtedy liczne modernizacje wewnątrz na biura; 1940-1944 nadbudowa skrzydła wschodniego o piętro przez władze niemieckie. W 1945 r. pożar, ponownie odbudowany. Po decyzji władz o przekształceniu na Dom Polonii, w latach 1975-1990 prace modernizacyjne i przebudowa na cele hotelarskie i restauracyjne (proj. arch. Halina Kossuth i Wanda Graban, wyk. PKZ Warszawa) – wtedy poczynione badania sondażowe i odkrywki architektoniczne (1976-1985, kier. Henryk Siuder) oraz zabezpieczenie i profesjonalna konserwacja stiukatur i polichromii w Sali Rady i Kaplicy (1979 demontaż, kier. Krzysztof Dąbrowski; 1987 konserwacja i montaż, wyk. Izabela Malczewska i Krzysztof Kudelski).

Kompozycja / układ

Faza I – skrzydło zachodnie, wieża, piętro, elewacja frontowa (zachodnia), odkrywka fragmentu pierwotnego muru ceglanego z pasem blendy i wyprawką tynkową z boniowaniem (kolor czerwony); skrzydło zachodnie, dawny Dom Wielki, parter, elewacja wschodnia, odkrywka architektoniczna muru ceglanego z oryginalną wyprawką tynkową z rytymi podziałami.

Faza II – skrzydło zachodnie, dawny Dom Mały, piętro, Sala Rady (Jadalna?), na planie prostokąta, ściany i strop na fasacie, dekoracja stiukatorsko-freskowa pasa górnego oraz pola w otoku stropu, wszystkie ujęte profilowanymi gzymsami. W pasie ściennym w dłuższych bokach, na szarawym tle szeregi kroczących puttów podnoszących girlandę owocowo-kwiatową w tonacji ugrowej, w krótszych – tła z wydłużonych, ugrowych plastrów miodu, na osi podwieszono w trzech punktach czerwone tkaniny. W otok stropu sześć prostokątnych płycin (w dłuższych bokach po dwie, w krótszych – po jednej, na osi) rozdzielone kompozycjami stiukatorskimi, odpowiednio: na tle z czarnych i szarych rombów czerwone tkaniny podwieszono w dwóch punktach, pod nimi koliste medaliony z imitacją reliefów w brązie / spiżu, z kompozycjami emblematycznymi z głównym motywem owcy / jagnięcia – godła herbowego Junosza; na błękitnych tłach – od południa dwie gałązki zielonej palmy przewiązane czerwoną wstążką z kokardą, od północy dwie połączone gałązki dębu z żołądziami.

Skrzydło zachodnie, dawny Dom Mały, piętro, Kaplica biskupia, na planie prostokąta zbliżonego do kwadratu z węższym, prostokątnym wykuszem na ołtarz, strop zwierciadlany, dzielony profilowanymi gzymsami, z owalnym polem centralnym z wtórnie wymalowanymi obłokami, w bocznych spływach cztery sceny, w dłuższych – kwadratowe z bocznymi występami półkolistymi, w węższych – owalnymi, między nimi układy plecionkowe z wici akantu z wielopłatkowymi kwiatami. W polach ujęte w pozach półleżących wśród obłoków w $\frac{3}{4}$ w lewo lub prawo barwnymi przedstawienia cnót kardynalnych: od północny Fortitudo w zbroi i hełmie z kolumną i mieczem, obok krokodyl i putto z tarczą z krzyżem i palmą, od południa – Iustitii z wagą i kadyceuszem, wokół ulatujące aniołki: koronujący i dwa z fasces / różgami liktorskimi z toporem, od wschodu – rozmyślającej Prudentii z lusterkiem oraz puttem z wężami, od zachodu – Temperantii z wędzidłem i palmą, ulatującym puttem i wielbłądem.

Ikonografia

Faza I – typowe podziały elewacyjne, mające imitować rustykę / boniowanie kamienne.

Faza II – Sala Rady (Jadalna?): program ideowo-treściowy skupiony wokół alegorycznej gloryfikacji rodu Załuskich, identyfikowanych pod postacią ich godła herbowego Junosza – baranka / jagnięcia. Zamiar ten zrealizowano za pomocą środków barokowego malarstwa włoskiego, wg tradycji rzymskiej (motyw *quadro riportato*, tu w formie imitujących dyski brązowe *all'antica* przedstawień emblematycznych z imago i lemmą, wszystkich odnoszących się do tego symbolu. Program wywyższenia / apoteozy rodu wsparto ponadto typowymi elementami ikonografii: paludamentem, palmami i dębowymi gałązkami chwały i heroicznej sławy; Kaplica: pierwotny program niemożliwy do zrekonstruowania wskutek likwidacji ołtarza i zniszczenia ozdób w wykuszu i na ścianach. Zestawienie cnót kardynalnych na stropie zwierciadlanym wycinkowo można zinterpretować jako prezentację wytycznych moralnych i

wskazań drogi do duchowej doskonałości dla uczestniczących tutaj w praktykach religijnych osób. Na stropie wykusza, w przestrzeni ołtarzowej, program ww. cnót mogły uzupełniać wyobrażenia cnót boskich: Fides, Spes i Caritas.

Analiza formalno-stylistyczna

Faza I – brak

Faza II – dekoracje barokowe obu wewnątrz paradnych zamku biskupiego w Pułtusku z przełomu XVII i XVIII w. nie zostały dotąd włączone do badań nad środowiskiem artystycznym Warszawy i Mazowsza tego czasu. Tymczasem poza zespołem pokoi pary królewskiej Jana III Sobieskiego i Marii Kazimierzy d'Arquien del La Grange w Wilanowie (1683-1696) oraz trzema wnętrzami prywatnego apartamentu Franciszka Bielińskiego w dawnej willi w Otwocku Starym (przed 1695) jest to jedyny taki zachowany zespół z tego czasu. Mimo poważnych ingerencji konserwatorskich, połączonych ze scaleniem partii oryginalnych z odtwarzanymi / nowo kreowanymi (najwięcej pierwotnej materii zachowało się w postaciach *Lustitii* i *Temperantii*) można ocenić, że kompozycje i ogólny modelunek szat postaci nie uległ zmianom. Wśród elementów charakterystycznych należy wymienić obecny na stropie Sali Rady (Jadalnej?) zespół sześciu reliefowych medalionów imitujących antyczne clipeusy z brązu. Zbliżone rozwiązanie zaproponowali odpowiednio Augustyn Wincenty Locci i Tilman van Gameren w dekoracji freskowej elewacji ogrodowej i faset sypialni pary monarszej w Wilanowie oraz sklepień bernardyńskiego kościoła-mauzoleum Stanisława Herakliusza Lubomirskiego na Czerniakowie (1688, wyk. Francesco Antonio Giorgioli z Meride w Ticino).

Źródła i literatura przedmiotu

J. Wybodowski, *Malowidła i sztukaterie sufitów dwu sal I Pieta Zamku w Pułtusku (zabezpieczenia i transfery)*, PKZ Warszawa 1980.

Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. X: *Dawne województwo warszawskie*, red. M. Omilanowska i J. Sito, z. 20: *Pułtusk i okolice*, oprac. zbior., Warszawa 1999, s. 93-94, fig. 57, 58, 151, 152.

Fotografie:

Pułtusk, zamek biskupów płockich, dawny Dom Wielki, piętro, dawna elewacja wschodnia, odkrywka wątku ceglanego z wyprawką tynkową, XVI-1. poł. XVII w., wyk. nieustalony warsztat lokalny, fot. MW, 2019

Pułtusk, zamek biskupów płockich, dawna wieża zachodnia, piętro, elewacja zachodnia, odkrywka wątku ceglanego z wyprawką tynkową z motywem rustyki, XVI-1. poł. XVII w., wyk. nieustalony warsztat lokalny, fot. MW, 2019

Pułtusk, zamek biskupów płockich, dawny Dom Mały, piętro, Sala Rady (Jadalna?), widok ogólny, strop na fasacie, polichromia i stiukatury, XVII/XVIII w., fresk, wyk. barokowy malarz z Warszawy lub Płocka (?), fot. MW, 2019

Pułtusk, zamek biskupów płockich, dawny Dom Mały, piętro, Sala Rady (Jadalna?), strop na fasacie, scena emblematyczna, polichromia i stiukatury, XVII/XVIII w., fresk, wyk. barokowy malarz z Warszawy lub Płocka (?), fot. MW, 2019

Pułtusk, zamek biskupów płockich, dawny Dom Mały, piętro, kaplica, strop zwierciadlany, widok ogólny, stiukatury i freski, XVII/XVIII w., fresk, wyk. barokowy malarz z Warszawy lub Płocka (?), fot. MW, 2019

Pułtusk, zamek biskupów płockich, dawny Dom Mały, piętro, kaplica, strop zwierciadlany, pole z przedstawieniem *Lustitii*, fresk, XVII/XVIII w., fresk, wyk. barokowy malarz z Warszawy lub Płocka (?), fot. MW, 2019

Pułtusk, zamek biskupów płockich, dawny Dom Mały, piętro, kaplica, strop zwierciadlany, pole z wyobrażeniem *Temperantii*, fresk, XVII/XVIII w., fresk, wyk. barokowy malarz z Warszawy lub Płocka (?), fot. MW, 2019

PUŁTUSK, kościół kolegiacki pw. Zwiastowania NMP

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

PUŁTUSK, powiat serocki ziemi zakroczymskiej województwa mazowieckiego (ob. powiat pułtuski, województwo mazowieckie), dekanat pułtuski, diecezja płocka (ob. j.w.), kościół kolegiacki pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, sklepienie i ściany prezbiterium i nawy głównej, kompletna polichromia renesansowa

Datowanie (z fazami)

1551-1560

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

biskup płocki Jędrzej Noskowski

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

proj. Giovanni Battista Venetus z Płocka, wyk. Wojciech z Warszawy, współpraca: Stanisław z Łomży i Stanisław z Liwa

Historia powstania

Pułtusk był od XIII w. kolejno grodem książęcym i kasztelańskim, a później drugim po Płocku miastem (lokacje: książęca 1257, biskupia ok. 1339) rezydencjonalnym biskupów płockich nad Narwią i wchodził w skład dużego kompleksu dóbr ziemskich w widłach Bugu i Narwi. Początkowo osada zw. Suchodolskiem była rozplanowana na południe od dzisiejszego centrum (tzw. Stare Miasto z późniejszym parafialnym kościołem Najśw. Marii Panny z ok. 1560 r.), w 1. poł. XV w. przeniesiona na wyspę okoloną rozlewiskami Narwi, która obszarem obejmowała też dawny gród (późniejszy zamek biskupi). Początkowo siedzibą parafii był do 1449 r. zlokalizowany na podgrodziu kościół św. Marii Magdaleny.

Początki obecnej kolegiaty, usytuowanej w północnej części wyspy obejmującej część kościelną z budynkami kanonii i pomocniczymi, sięgają przełomu lat 30. i 40. XV w. i mają związek z fundacją ówczesnego biskupa płockiego Pawła Giżyckiego (ok. 1400-1463, rządy od 1439) herbu Gozdawa. Kolegiata erygowana 1449, początkowo jednonawowa z krótszym, zamkniętym prosto prezbiterium (typ przejęty z kolegiaty prymasowskiej w Łowiczu), 2. poł. XV-1. poł. XVI w. dodane po bokach po trzy kaplice mieszczkańskie, brackie i rycerskie (notowany m.in. murator Piotr z Pułtuska), tworzące nawy boczne bazyliki. W 1507 r. budowa z fundacji biskupa Erazma Ciołka (rządy) dwóch sześciobocznych wież zachodnich (bud. Jerzy Czach z Chomiąt, kierujący budową murów miejskich). Rozbudowa renesansowa 1546-1551 z fundacji biskupa Jędrzeja Noskowskiego herbu Łada (1492-1567, rządy od 1546), wg planów bud. Giovanniego Battisty Venetusa z Płocka (notowany tamże od 1531-zm. 1567) z wydłużeniem zamkniętego wielobocznie prezbiterium, budową zespołu przyściennych filarów i rozpięciem nad chórem kapłańskim i nawą główną jednego, wspólnego sklepienia z regularną siecią sklepienną wg koncepcji Sebastiana Serlia na podstawie antycznych wzorów rzymskich, następnie wykonanie wg projektu tegoż kompletnej iluzjonistycznej dekoracji malarskiej wnętrza prezbiterium i nawy głównej, mającej imitować artykulację ścian i sieci sklepiennej, z rozbudowanym programem figuralnym w partii pasa wnek arkadkowych u podstawy sklepień (Jezus-Salvator Mundi, patriarchowie, prorocy i bohaterowie Starego Testamentu, diakoni oraz świeccy: kobiety i mężczyźni) i na filarach (święci apostołowie, zespół zacheuszków) – wyk. mal. Wojciech z Warszawy, przy udziale w 1556 r. Stanisława z Łomży i Stanisława z Liwa, za 216 florenów. Prace zakończone w 1560 r. Równolegle – w latach 1553-1554 – budowa przy ostatnim przęśle prezbiterium południowej centralnej kaplicy kopułowej-mauzoleum grobowego biskupa Noskowskiego (proj. G.B. Venetus, dekoracje malarskie: Wojciech i Stanisław Pieczonka z Warszawy, atryb.).

Przekształcenia, remonty, konserwacje

W 1613 r. pożar wnętrza, remont 1615-1617 z likwidacją okien w nawie głównej oraz zatynkowaniem malatury renesansowej, wymianą więźby i pokrycia dachu z nową sygnaturką, wyk. Jakub Sidak, 1655-1656 zdewastowany przez Szwedów, od 1699 r. kompleksowa przebudowa z nową aranżacją wnętrza z fundacji biskupa Ludwika Bartłomieja Załuskiego (1661-1721, rządy od 1699) – wtedy nowy szczyt

zachodni i przebudowa wież i kruchty, 1717-1721 zespół nowych ołtarzy bocznych, ambona oraz zespół zawieszonych na filarach chóru i nawy głównej sześciu marmurowo-alabastrowo-snycerskich pomników-kenotafów członków rodu Załuskich oraz skoligaconego z nimi prymasa Andrzeja Olszowskiego. W 1786 r. powódź, następnie remont połączony z podniesieniem poziomu posadzki; 1832-1835 kompleksowy remont wg planów arch. Andrzeja Gołońskiego i Wacława Ritschla (obniżenie wież i dachów, uproszczenie zadaszania kaplicy bpa Noskowskiego z przebicciem nowego wejścia z nawy bocznej, budowa krucht bocznych. W 1875 r. kolejny pożar, następnie remont dachów, kolejny remont 1909-1910 z nadzorem Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości, kier. arch. Stefan Szyller. W 1935 r. odkrycie malatury w kaplicy biskupiej, 1940-1944 remonty dachów, remont konserwatorski do 1953 ze zdjęciem tynków z partii elewacji i ścian wewnętrznych oraz z żeber sklepień gotyckich w nawach bocznych, kolejne prace w 1971 r. Po powodzi w 1979 r. kompleksowe prace przy zabezpieczeniu i konserwacji wyposażenia, 1984 odkrycie polichromii na filarach nawy, 1987-1988 i od 1994 do 2009 r. stopniowe odsłanianie polichromii renesansowych na filarach nawy głównej oraz w prezbiterium i nawie głównej, z ich profesjonalną konserwacją i częściową rekonstrukcją, kier. prof. Stanisław Stawicki (ASP Warszawa), wyk. Krzysztof Kudelski, Andrzej Wróbel z zespołem: Renatą Markowską, Markiem Kudelskim, Stanisławem Stoniem i Markiem Zielińskim.

Kompozycja / układ

Ściany: bazy i kapitele filarów przyściennych oraz gzymsy: archiwolt i koronujący, podkreślone kolorem ciemnoszarym, na ściankach frontowych podpór pełnopostaciowe wizerunki świętych apostołów (odkryte w trzech miejscach, widoczny tylko jeden – na filarze południowym między 3 i 4. przęsłem nawy): na kredowym tle, ujęty w $\frac{3}{4}$ w prawo w kontrapoście na płytkim proscenium z trawiastym wzgórkami, ubrany w pomarańczową szatę spodnią i zielonkawą płaszcz, z gęstymi czarnymi włosami i zarostem, z nożem rzeźniczym w prawym ręku, po lewej, wyżej, fragment inskrypcji łacińskiej z imieniem, poniżej kolisty zacheuszek z zielonym otokiem, na ciemnym, zatartym tle czerwony krzyż równoramienny z trójlistnymi zamknięciami ramion. W pachach łuków arkad zespół wykrojowych, zawijanych tarcz z godłami herbowymi, ujęte laurowymi wieńcami spiętymi od dołu i góry wstążkami, podwieszonymi między dwiema stylizowanymi girlandami roślinno-kwiatowymi z koralami i strąkami – przedstawienia heraldyczne w następującym układzie: w zamknięciu prezbiterium, w zakolach ścian po bokach ołtarza głównego zestawione w parę godła Królestwa Polskiego (z monogramem S - Sigismundus) i Wielkiego Księstwa Litewskiego, oraz rodów książęcych: Jagiellonów (herb Słupy) i Radziwiłłów? (Trąby), na ścianach bocznych prezbiterium i nawy 16 herbów własnych biskupów płockich z XIV-poł. XVI w.

Sklepienie – kolebka z ceglano-gipsowymi podziałami kasetonowymi (45 x 7 rzędów, naprzemiennie koła i łżowe soczewki połączone kratownicą), w zamknięciu wschodnim – parasolowa koncha. Polichromia iluzjonistyczna podkreślająca podziały, z zastosowaniem stylizowanych motywów ornamentalnych: kulki ze spiralnie obróconymi pączkami roślinnymi, w tonacji cynobru z elementami światła i cienia (białe kredowe i czernie) na ciemnoszarym tle, we wnętrzach kasetonów dwa zespoły zdobień w układzie szachownicowym: pierwszy – na ciemnym tle głowy kobiet i mężczyzn w strojach renesansowych, ujętych z profilu lub $\frac{3}{4}$ w lewo / prawo (ponadto wyobrażenie boga Janusa i postaci fantastycznej o trzech twarzach; niektóre zatarte lub zniszczone), drugi – tło w tonacji cynobru, jasnoszare kompozycje floralne lub groteskowe (fragmenty układów kandelabrowych), tła między nimi kredowe, z różnorodnymi, symetrycznymi układami plecionek młodych pędów roślinnych (niektóre w wazonach) w tonacji zieleni i jasnego cynobru.

Pas wnek arkadowych, z podziałem na dwa typy wynikające z konstrukcji ścian i przenoszenia ciężaru sklepienia na filary przyścienne (tzw. typ pułtuski) – hemisferyczne, ujęte pilasterkami z jasnymi płycinami w trzonach i czerwonymi kapitelami, z naprzemiennym typem dekoracji wnętrza konch: pierwszy – tło konch granatowe z gwiazdami, drugi – układ parasolowy, z wysklepkami biało-czarnymi, w tonacji jasnoszarej z czarnymi liniami podziałów, w tych na jasnym tle Jezus-Salvator Mundi w na osi ściany wschodniej, dalej sceny Zwiastowania i Pokłonu Magów, postaci patriarchów, królów oraz bohaterów i bohaterki żydowskich ze Starego Testamentu a także sceny z biblijnej Księgi Stworzenia Świata (z oznaczeniem cyframi rzymskimi numerów rozdziałów), wokół nich banderole z ich imionami

zapisanymi kapitałą renesansową; – z ukośnie zagłębionymi ściankami, w nich imitacje drzwi na kowalskich zawiasach, w których mniejsze wnęki prostokątne, na ich tle lub we wnętrzu postaci męskie i kobiece oraz księża i diakoni z paramentami liturgicznymi, księgami i świecznikami, wszystkie postaci ujęte w ruchu w $\frac{3}{4}$ w lewo lub prawo, przodem i tyłem, odpowiednio w kierunku wschodnim (ołtarza głównego), wszystkie wykonane w manierze rysunkowej, o realistycznie potraktowanych, zindywidualizowanych rysach i strojach. W konsze szwy wysklepków podkreślone ugiem, na granatowym tle złożone gwiazdy.

Ikonografia

Podziały architektoniczne sieci w kolebkach prezbiterium i nawy z motywami zdobniczymi, które uzupełniają zbiór postaci ludzkich traktowanych być może jako obraz dusz zbawionych; dołączone elementy programu antycznego, np. wizerunek starorzymskiego bóstwa Janusa, odpowiedzialnego początek wszystkiego, przejście między dwoma różnymi światami i będącego opiekunem ludzkości oraz umów / przymierzy – w miejscowej interpretacji tej, zawartej między Bogiem i Ludem Wybranych, a później odnowionej w ofierze Jezusa z wiernymi Kościoła. Cykl postaci we wnękach pasa arkadowego, złożony z Jezusa-Salvatora Mundi, Patriarchów, Królów oraz bohaterów i bohaterek Narodu Wybranego oraz Królestw Izraela i Judy, uzupełnionych o realistyczne postacie współczesnych: świeckich i duchowych, wszystkich zwróconych ku Jezusowi w polu centralnym ściany wschodniej (nad apsydą z ołtarzem głównym), dedykowany historii Starego i Nowego Przymierza między narodem wybranym (Kościołem) a Stwórcą i Sędzią Dnia Ostatecznego. Cykl postaci apostołów-filarów Kościoła na podporach, powiązanych z zacheuszkami, ma podstawę teologiczną i należy do kanonicznych w sztuce Europy łacińskiej, a związanych z obrzędem benedykcji / konsekracji świątyń chrześcijańskich. Program religijny, sakralny uzupełniono o rozbudowany zestaw heraldyczny, mający upamiętniać zwierzchność monarszą Jagiellonów i grono osób-fundatorów świątyni i jej wystroju, z polichromią.

Analiza formalno-stylistyczna

W świetle wcześniejszych ustaleń archiwalnych i analiz formalno-stylistycznych Chyczewskiego, Dąbrowskiego, Kunkla, Koska i Lolo oraz Kudelskiego, projektu całej dekoracji związane źródłowo na podstawie kontraktu z 1551 r. z Giovannim Battistą Venetusem z Płocka, a jej wykonania z malarzem Wojciechem z Warszawy (później zatrudnionym najprawdopodobniej w Broku, zapewne także w Brochowie), którego w 1556 r. wspomogli Stanisław z Łomży i Stanisław z Liwa. W badaniach Kunkla i Miłobędzkiego podkreślona została – wynikająca z przyjętego przez Venetusa na Mazowszu redukcyjnego typu konstrukcyjnego budowli ceglanych, pozbawionych detalu kamiennego – konieczność zastąpienia tego ostatniego iluzjonistycznym malarstwem ściennym, które tenże murator projektował samodzielnie jako niezbędne uzupełnienie warstwy budowlanej wznoszonych świątyń. Dekoracja pułtuska jest największą wymiarowo polichromią z XVI w. na historycznych ziemiach polskoliteńskich (i zarazem jedną z największych w całej Europie poza Italią) oraz wzorem formalnym i głównym punktem odniesienia we współczesnych badaniach analogicznych zabytków w regionie (Brok, Brochów oraz Sarbiewo, Czerniewice i Boguszycze) i poza nim.

W warstwie formalno-stylistycznej malatury ścienne autorstwa Venetusa i Wojciecha z Warszawy prezentują prowincjonalne formy środkowoeuropejskiego renesansu 2. poł. XVI w., w którym większość detali architektonicznych, motywów ornamentalnych oraz kompozycje figur czerpano z grafiki południowoniemieckiej i naddunajskiej sprzed połowy tego stulecia, odpowiednio z Norymbergi, Augsburga (Hans Dürer, Georg Pencz, Peter Flötner i tzw. Mali mistrzowie) oraz z Ratyzbony, Pasawy czy Wiednia (Hans Holbein, Lukas Cranach st. i in.). Takie same źródło wzorów i tendencje stylowe cechują pozostałe zachowane zespoły malatur z XVI w. na Mazowszu – poza przytoczonymi dziełami z grupy pułtuskiej także w kościołach drewnianych w Czerniewicach, Sarbiewie i Boguszycach. Poza Mazowszem źródła dla nich należy poszukiwać w regionach między wymienionymi głównymi centrami południowoniemieckimi – w Czechach, na Morawach i Śląsku.

Źródła i literatura przedmiotu

K. Kudelski, *Dokumentacja konserwatorska dotycząca odkrywek i konserwacji renesansowej polichromii na trzech filarach we wnętrzu Bazyliki Kolegiackiej w Pułtusku*, Wydział Konserwacji ASP Warszawa 1988; A. Wróbel, *Prace badawczo-odkrywcze i zabezpieczające renesansowych malowideł*

ściennych na sklepieniu prezbiterium w kolegiacie w Pułtusk, Pułtusk 1994; idem, *Malowidła ścienne na sklepieniu prezbiterium w kolegiacie w Pułtusk*, Warszawa 1995.

J. Chyczewski, *Malowidła ścienne z połowy XVI wieku odkryte w kaplicy grobowej biskupa Andrzeja Noskowskiego przy kolegiacie w Pułtusk*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 4: 1935/1936, s. 26-34; idem, *Kolegiata pułtуска na tle kościelnego budownictwa mazowieckiego XVI i XVII wieku*, Warszawa 1936, s. 30-31, il. 24; K. Dąbrowski, ; R. Kunkel, *Jan Baptysta Wenecjanin, budowniczy i obywatel płocki*, „BHS” XLV: 1983, nr 1, s. 33, il. 3; A. Piesio, *Zniszczenia w kościołach Pułtуска spowodowane przez powódź 1979*, „Ochrona Zabytków”, 32: 1979, s. 312 ; Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. X: *Dawne województwo warszawskie*, red. M. Omilanowska, J. Sito, z. 20: *Pułtusk i okolice*, oprac. zbior., Warszawa 1999, s. 34, 37-39, fig. 135-137; A. J. Miłobędzki, *Prowincja i wielki świat: kościoły mazowieckie XVI w.*, [w:] *Bazylika pułtуска. 550 lat świątyni i Kapituły Pułtuskiej*, red. W. Kosek, A. K. F. Wołosz, Pułtusk [2001], s. 172; A.K.F. Wołosz, *Dzieje budowlane i architektura pułtuskiej kolegiaty*, [w:] *ibidem*, s. 26–29, il. nlb.; S. Stawicki, *Renesansowa dekoracja malarska na sklepieniu Kolegiaty Pułtuskiej*, [w:] *ibidem*, s. 75–84, il. nlb.; idem, *Dekoracja malarska na sklepieniu kolegiaty pułtuskiej. Odkrycie, konserwacja, rozwiązanie artystyczno-estetyczne*, „Ochrona Zabytków”, 2002, nr 3/4, s. 326–238, il. 1–3, 6, 9; R. M. Kunkel, *Kolegiata pułtуска – przemiany architektury i włoskie pierwowzory*, „Spotkania z Zabytkami”, 28: 2004, nr 11, s. 16-20; R. M. Kunkel, *Architektura gotycka na Mazowszu*, Warszawa 2006, s. 302-304; W. Kosek, R. Lolo, *Jak polerowano perłę, czyli o pracach konserwatorskich w pułtuskiej bazylice kolegiackiej w latach 1994–2009*, [w:] *Ecclesia et civitas. Kościół w przestrzeni i kulturze miejskiej na przykładzie Pułtуска*. Materiały z Ogólnopolskiej Konferencji Konserwatorskiej, Pułtusk 21–22 września 2009 roku, pod red. R. Lolo, Warszawa 2009, s. 96–99; M. Wardzyński, *Sztuka nowożytna na Mazowszu. Zarys problematyki*, [w:] *Dzieje Mazowsza*, t. 2: 1527–1795, red. J. Tyszkiewicz, Warszawa 2015, s. 638-639, il. nlb na s. 637; idem, *Potęga iluzji – renesansowe polichromie w Pułtusk, Broku i Brochowie*, [w:] *Poza Warszawą*, red. A. Pieńkos, M. Wardzyński, t. 1: *Arcydzieła plastyki dawnej XII–XVIII wieku w świątyniach i rezydencjach Mazowsza*, red. M. Wardzyński, Warszawa 2018, s. 92-95; idem, *Malarstwo monumentalne doby nowożytnej na historycznym Mazowszu. Nowe kierunki i perspektywy badań*, [w:] *Inwentaryzacja i katalog zabytków jako podstawa ochrony i polityki konserwatorskiej. Metody, osiągnięcia, zamierzenia*, pod red. J. Lewickiego, Warszawa 2020, s. 122, il. 5; K. Pucuća, *Italia pod niebem Mazowsza. Giovanni Battista Venetus w Pułtusk*, [w:] *Poza Warszawą*, t. 3: *Architektura i budownictwo XII–XVIII wieku*, red. M. Wardzyński, Warszawa 2021, s. 127-131; K. Korpała, w druku.

Fotografie:

Pułtusk, kościół kolegiacki pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, wnętrze, widok ogólny w kierunku prezbiterium, polichromia renesansowa sklepień i ścian, 1551-1560, technika mieszana, proj. Giovanni Battista Venetus z Płocka, wyk. Wojciech z Warszawy z udziałem Stanisława z Łomży i Stanisława z Liwa, fot. MW, 2019

Pułtusk, kościół kolegiacki pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, prezbiterium, koncha parasolowa zamknięcia ściany ołtarzowej, polichromia renesansowa, 1551-1560, technika mieszana, proj. Giovanni Battista Venetus z Płocka, wyk. Wojciech z Warszawy z udziałem Stanisława z Łomży i Stanisława z Liwa, fot. MW, 2019

Pułtusk, kościół kolegiacki pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, prezbiterium, odcinek sklepienia, polichromia renesansowa, 1551-1560, technika mieszana, proj. Giovanni Battista Venetus z Płocka, wyk. Wojciech z Warszawy z udziałem Stanisława z Łomży i Stanisława z Liwa, fot. MW, 2019

Pułtusk, kościół kolegiacki pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, prezbiterium, odcinek nawy głównej, polichromia renesansowa, 1551-1560, technika mieszana, proj. Giovanni Battista Venetus z Płocka, wyk. Wojciech z Warszawy z udziałem Stanisława z Łomży i Stanisława z Liwa, fot. MW, 2019

Pułtusk, kościół kolegiacki pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, prezbiterium, pas arkadek z postaciami ze Starego i Nowego Testamentu oraz duchownymi i świeckimi, polichromia renesansowa, 1551-1560, technika mieszana, proj. Giovanni Battista Venetus z Płocka, wyk. Wojciech z Warszawy z udziałem Stanisława z Łomży i Stanisława z Liwa, fot. MW, 2019

Pułtusk, kościół kolegiacki pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, nawa główna, ściana północna, fragment cyklu heraldycznego z godłem Nałęcz, polichromia renesansowa, 1551-1560, technika mieszana, proj. Giovanni Battista Venetus z Płocka, wyk. Wojciech z Warszawy z udziałem Stanisława z Łomży i Stanisława z Liwa, fot. MW, 2019

Pułtusk, kościół kolegiacki pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, nawa główna, ściana południowa, filar przyścienny z postacią św. Bartłomieja apostoła i zacheuszkiem, polichromia renesansowa, 1551-1560, technika mieszana, proj. Giovanni Battista Venetus z Płocka, wyk. Wojciech z Warszawy z udziałem Stanisława z Łomży i Stanisława z Liwa, fot. MW, 2019

PUŁTUSK, powiat serocki ziemi zakroczymskiej województwa mazowieckiego (ob. powiat pułtuski, województwo mazowieckie), dekanat pułtuski, diecezja płocka (ob. j.w.), kościół kolegiacki pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, kaplica-mauzoleum biskupa Jędrzeja Noskowskiego, sklepienie i ściany prezbiterium i nawy głównej, kompletna polichromia renesansowa; w ścianie wschodniej, pod i w prawej górnej niszy relikty polichromii późnobarokowej

Datowanie (z fazami)

Faza I – 1555-1560

Faza II – 1737-1740

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Faza I – biskup płocki Jędrzej Noskowski (1492-1567, rządy od 1546)

Faza II – władze kolegium kapituły kolegiackiej

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Faza I – proj. Giovanni Battista Venetus z Płocka, wyk. Wojciech z Warszawy, współpraca: Stanisław z Łomży i Stanisław z Liwa, oraz Stanisław Pieczonka z Warszawy (atryb.)

Faza II – nieustalony warsztat lokalny

Historia powstania

Pułtusk był od XIII w. kolejno grodem książęcym i kasztelańskim, a później drugim po Płocku miastem (lokacje: książęca 1257, biskupia ok. 1339) rezydencjonalnym biskupów płockich nad Narwią i wchodził w skład dużego kompleksu dóbr ziemskich w widłach Bugu i Narwi. Początkowo osada zw. Suchodolskiem była rozplanowana na południe od dzisiejszego centrum (tzw. Stare Miasto z późniejszym parafialnym kościołem Najśw. Marii Panny z ok. 1560 r.), w 1. poł. XV w. przeniesiona na wyspę okoloną rozlewiskami Narwi, która obszarem obejmowała też dawny gród (późniejszy zamek biskupi). Początkowo siedzibą parafii był do 1449 r. zlokalizowany na podgrodzium kościół św. Marii Magdaleny.

Początki obecnej kolegiaty, usytuowanej w północnej części wyspy obejmującej część kościelną z budynkami kanonii i pomocniczymi, sięgają przełomu lat 30. i 40. XV w. i mają związek z fundacją ówczesnego biskupa płockiego Pawła Giżyckiego (ok. 1400-1463, rządy od 1439) herbu Gozdawa. Kolegiata erygowana 1449, początkowo jednonawowa z krótszym, zamkniętym prosto prezbiterium (typ przejęty z kolegiaty prymasowskiej w Łowiczu), 2. poł. XV-1. poł. XVI w. dodane po bokach po trzy kaplice mieszczkańskie, brackie i rycerskie (notowany m.in. murator Piotr z Pułtusza), tworzące nawy boczne bazyliki. Rozbudowa renesansowa 1546-1551 z fundacji biskupa Jędrzeja Noskowskiego herbu Łada (1492-1567, rządy od 1546), wg planów bud. Giovanniego Battisty Venetusa z Płocka (notowany tamże od 1531-zm. 1567) z wydłużeniem zamkniętego wielobocznie prezbiterium, budową zespołu przyściennych filarów i rozpięciem nad chórem kapłańskim i nawą główną jednego, wspólnego sklepienia z regularną siecią sklepienną wg koncepcji Sebastiana Serlia na podstawie antycznych wzorów rzymskich, następnie wykonanie wg projektu tegoż kompletnej iluzjonistycznej dekoracji malarskiej wnętrza prezbiterium i nawy głównej – wyk. mal. Wojciech z Warszawy, przy udziale w 1556 r. Stanisława z Łomży i Stanisława z Liwa, za 216 florenów. Prace zakończone w 1560 r. Równolegle – w okresie kilku sezonów: przed 1553-1554 – budowa przy ostatnim przęśle prezbiterium południowej centralnej kaplicy kopułowej-mauzoleum grobowego biskupa Noskowskiego (proj. G.B. Venetus, dekoracje malarskie: Wojciech i Stanisław Pieczonka z Warszawy, atryb.). W 1559 r. zakupiony w Italii obraz ołtarzowy *Opłakiwanie Jezusa*, wg kompozycji Michelangela Buonarrotiego dla Vittorii Colony, w 1561 r. w ścianę południową wstawiony zamówiony w Krakowie, w pracowni Santiago della Camilla zw. Guccim Fiorentinem, kamienno-marmurowy nagrobek, niedostosowany do jej podziałów (częściowo przesłonięto cztery nisze). W 1613 r. pożar wnętrza, remont 1615-1617 z likwidacją okien w nawie głównej oraz zatynkowaniem malatury renesansowej, wymianą więźby i pokrycia dachu z nową sygnaturką, wyk. Jakub Sidak, 1655-1656 zdewastowany przez Szwedów, od 1699 r. kompleksowa przebudowa z nową aranżacją wnętrza z fundacji biskupa Ludwika Bartłomieja Załuskiego (1661-1721, rządy od 1699) – w kaplicy fundacja nowego ołtarza, być może wtedy wykonanie późnobarokowej polichromii z programem figuralnym – odpowiadającej fazie II; 1738-1740 remont kaplicy z podniesieniem murów wokół tamburu i czaszy, nowym namiotowym dachem oraz

wybieleniem całego wnętrza, odnotowane w protokole wizytacji w 1775 r. W XVI lub XVII w. był to miejsce przechowywania Najśw. Sakramentu, a ołtarz wyróżniono przywilejem odpustu dusz czyścicowych.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

W 1786 r. powódź, następnie remont połączony z podniesieniem poziomu posadzki; 1832-1835 w ramach kompleksowego remontu wg planów arch. Andrzeja Gołońskiego i Wacława Ritschla z kolejnym podsieniem murów do wysokości prezbiterium i przebicciem nowego wejścia do kaplicy bpa Noskowskiego z nawy bocznej (mul. Jabłoński) i uproszczenie zadaszenia, oraz wykonanie nowej, neostylowej polichromii wnętrza niewiadomego autorstwa (udokumentowana fotografią z 1935 r.). W 1875 r. kolejny pożar, następie remont dachów, kolejny remont 1909-1910 z nadzorem Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości, kier. arch. Stefan Szyller. W czerwcu 1935 r. odkrycie malatury w związku z przygotowaniem do wykonania nowej polichromii autorstwa Władysława Drapiewskiego, zabezpieczone, remonty konserwatorskie 1945 do 1953, kolejne prace w 1971 r. Po powodzi w 1979 r. kompleksowe prace przy zabezpieczeniu i konserwacji wyposażenia, 1987-1988 i od 1994 do 2009 r. profesjonalna konserwacja i częściowa rekonstrukcja polichromii renesansowej, w ramach większego projektu badawczo-odkrywczo-konserwatorskiego w prezbiterium i nawie głównej, kier. prof. Stanisław Stawicki (ASP Warszawa), wyk. Krzysztof Kudelski, Andrzej Wróbel z zespołem: Renatą Markowską, Markiem Kudelskim, Stanisławem Stoniem i Markiem Zielińskim.

Kompozycja / układ

Faza I – ściany: płaskie, wytynkowane, z ukształtowanymi płytko profilami poziomych podziałów i gzymsów, z generalnym podziałem na dwie strefy, w których na osi wnęki (w północnej arkada dawnego wejścia przesunięta ku zachodowi i zwężona, z uwagi na filar przyścienny w prezbiterium, w zachodniej wtórnie przebita na osi dawnej nawy bocznej i zniesionej zakrystii wikariackiej), po bokach hemisferyczne wnęki na dwóch poziomach (w ścianie południowej częściowo zasłonięte strukturą kamienno-marmurowego nagrobka biskupiego, otoczoną wąskim czarnym pasem *Schattenarchitektur*): iluzjonistyczne podziały architektoniczne *en grisaille* z lizenami wypełnionymi w płycinach ornamentem kandelabrowym, we wnętrzach wnęk na bokach po trzy pionowe cynobrowe pasy, konchy z imitacją podziałów parasolowych z białymi i czarnymi polami, opaski konch z czarnymi guzkami); w podniebiu arkady wejścia przedzielone pasami cynobru ciemnoszare kwadratowe kasetony, z jasnymi tłami i rozetami roślinnymi z cynobrowymi otokami środków. W ścianach tarczowych kompozycje figuralne: we wschodniej Sąd Ostateczny (zachowany częściowo, z centralną postacią Jezusa-Salvatora Mundi na tarczy, po bokach lilia i miecz, wokół rzędy obłoków z aniołami dmącymi w trąby, niżej po bokach w dwóch grupach Maria i św. Jan Chrzciciel (grupa Deesis) oraz kolegium apostoelskie, w dolnym prawym rogu paszcza Lewiatana z licznymi postaciami diabłów; w zachodniej Nawrócenie Szawła na drodze do Damaszku, z ujętą realistycznie z lewej strony weduta miasta średniowiecznego na wysokim, skalnym cyplu rzeki, w środku zarys grupy figuralnej z trzema (?) postaciami rycerzy na koniach, z chartem, po prawej stronie w tle gęsty las; na północnej fragment iluzjonistycznej architektury arkadowej o skomplikowanym układzie w dwóch planach, o cechach renesansowych.

Kopuła: wsparta na pendentywach z kolistym gzymsem, ośmiobocznym tamburem z zamkniętymi półkoliście czterema oknami (północne wtórnie zaślepione, z wymalowanymi podziałami) i przekątniowymi niszami, parasolową czaszą. W pendentywach gzymsy białe z czarnymi i cynobrowymi liniami, na ciemnoszarym tle bogate, gęste plecionki roślinne z postaciami aniołów i puttów, z umieszczonymi centralnie, flankowanymi przez putta, wykrojowymi kartuszami z herbami: Łada (z insygniami biskupimi – Jędrzeja Noskowskiego w narożniku południowo-wschodnim), Prawdzic, Wieniawa i Gozdawa; w tamburze iluzjonistyczne obramienia architektoniczne otworów (analogiczne z tymi w ścianach), między nimi w narożach motywy kandelabrowe na ciemnym tle. W czaszy otwarte niebiosy z gwiazdami – granatowe tło z gwiazdami, w szczycie dysk solarny, całość dzielona trzydziestoma dwoma prętami z wplecionymi między nimi pędami winorośli.

Faza II - ściana wschodnia, pod prawą górną niszą fragment polichromii późnobarokowej z płyciną i kontrpłyciną *en grisaille*, w niej malowany ugiem asymetryczny ornament roślinny, w górnej lewej

części tejże niszy niewielki pasowy fragment o nieregularnej dolnej linii, z widoczną górną częścią postaci młodego strzelca zwróconego w $\frac{3}{4}$ w prawo, w czerwonej szacie / płaszczu i opaską na głowie, napinającego łuk – najprawdopodobniej część sceny *Męczeństwo św. Sebastiana*.

Ikonomia

Faza I – elementy architektoniczne w iluzjonistycznej polichromii wnętrza kaplicy biskupiej zaprojektowano w powiązaniu z analogicznymi elementami (nisze hemisferyczne) w prezbiterium i nawie kolegiaty. Program ideowo-treściowy rekonstruowali kolejno Janina Ruszczycówna, Jerzy Z. Łoziński, Maria Puciata i Jerzy Miziołek. Kaplica zwyczajowo łączyła funkcję kultową i sepulkralną, w której poszczególne elementy: wystrój architektoniczny (symbolika kształtów i liczb: 8, 4 i 32, związanych z doskonałością i nieskończonością, w związku z neoplatońską ideą harmonii sfer) i malarski (sceny *Sądu Ostatecznego* i *Nawrócenia się Szawła*, zespół herbów Królestwa i fundatora, symbolika eucharystyczna i eschatologiczna wici roślinnych i winorośli, neoplatoński symbol solarny w szczycie czaszy kopuły zw. *oculus mundi-oculus coeli / Sol iustitiae* z proroctwa Malachiasza – miejscu zarezerwowanym dla przedstawień Boga), ołtarz z obrazem kultowym *Piety* (symbolika eucharystyczna i donosząca się do dogmatu o orędowniczej roli Marii w odkupieniu win ludzkości) i nagrobek (posągi pierwszych apostołów – św.św. Piotra i Pawła, misjonarzy i założycieli Kościołów Zachodu i Wschodu), współtworzyły go. Zapewne pierwotną ideą fundatora, autora programu we współpracy z projektantem i wykonawcami, było stworzenie w kaplicy idealnej sfery sakralnej, mającej w upamiętnieniu biskupa Noskowskiego i dzięki przechowywaniu tutaj Najśw. Sakramentu oraz sprawowanej tutaj liturgii i modlitwom wiernych wynosić ich (oraz jego własną duszę i pamięć o nim samym) ku doskonałości i Bogu. Pełna rekonstrukcja – wobec braku figurach w niszach i uszkodzeniu dekoracji na ścianach zachodniej i północnej – nie jest obecnie możliwa.

Faza II – z uwagi na niewielki obszar zachowanych relikwów niemożliwa jest ocena dawnego zespołu, obejmującego zapewne elementy architektoniczne z ornamentyką, jako tło dla scen figuralnych, m.in. poświęconych św. Sebastianowi.

Analiza formalno-stylistyczna

Faza I – pułtuska kaplica biskupa Noskowskiego, której dekorację malarską zaprojektował niemal na pewno także G.B. Venetus, różni się wyraźnie od pozostałych partii malatur w chórze i nawie kolegiaty oraz w kościołach parafialnych w Broku i Brochowie (oraz Ciekosynie). Wnętrze kaplicy cechuje przemyślana kompozycja, dzieląca je na trzy strefy: dolną, architektoniczną, o regularnych podziałach wszystkich ścian, z dwiema parami ustawionych jedno nad drugimi konchowych wnęk flankujących arkady (pierwotnie kaplica była otwarta tylko do prezbiterium, zaś przesunięcie otworu wejściowego na osi ściany wynikało z umiejscowienia tam filara), środkową – ze ścianami tarczowymi, pendentywami i tamburem, i górną, zdominowaną przez wyobrażenia figuralne w bogatej oprawie ornamentalnej. O ile elementy części dolnej we wzbożonym kształcie nawiązują wyraźnie do detali z prezbiterium i nawy, o tyle strefa górna razem z dekoracjami w podniebiu czaszy kopuły są wyjątkowo bogate i należą do ścisłego kanonu malarstwa dobrego renesansowego w Polsce. Zastosowana konstrukcja architektoniczna – lombardzka w genezie, wsparta na pendentywach kopuła z tamburem i czaszą typu parasolowego – umożliwiła stworzenie wielkoformatowych scen na ścianach tarczowych. Na ścianie ołtarzowej była to rozbudowane przedstawienie *Sądu Ostatecznego*, naprzeciw – *Nawrócenie św. Pawła*, na ścianie północnej, ponad łukiem arkady wejściowej – iluzjonistyczna architektura, natomiast ścianę południową z zamkniętym półkolistym oknem projektant i malarz udekorowali rozbudowanym obramieniem architektonicznym i rozbudowanymi przedstawieniami herbów Królestwa Polskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego; w pendentywach program ten uzupełniły cztery herby związane z fundatorem, ujęte w nowatorskie kartusze wykrojowe o weneckiej, serliańskiej genezie oraz pary puttów i umieszczony powyżej rząd aniołków buszujących w obfitej wici roślinnej. Tambur zrezagowano podobnie, umieszczając między iluzjonistycznymi obramieniami okien i nisz bardzo zbliżone floratury. Czaszę wypełniły ułożone naprzemiennie pasy gwiazd i winorośli. Jeśliby traktować dekorację malarską tego mauzoleum jako twórcze rozwinięcie koncepcji malarstwa monumentalnego

zapoczątkowanej w wawelskiej kaplicy biskupa Tomickiego (1530–1532, proj. i wyk. Bartholomeo Berrecci da Pontassieve z warsztatem) to należy stwierdzić, iż Venetus wraz z wyraźnie dążyli do możliwie najwierniejszego odtworzenia iluzji monumentalnej i małej architektury, natomiast w zakresie kreacji figuralnej i ornamentacyjnej, głównie z powodu silnego wpływu wzornictwa odpowiednio lombardzkiego i południowoniemieckiego, nastąpiło stopniowe odejście od tradycji „klasycznego” renesansu florenckiego. Cechą skazującą na środkowoeuropejskie wykształcenie malarza jest też typowy dla tego regionu realizm, odmienne od klasycyzującego włoskiego modelunku drapowanie materii szat oraz wyraźne zacięcie rodzajowe, widoczne szczególnie w scenach zbiorowych. Biorąc pod uwagę bliski czas powstania dekoracji w kaplicy biskupiej w Pułtuskach i w Boguszycach (1558) oraz bliskie związki obu fundatorów: Andrzeja Noskowskiego i Wojciecha Bogusławskiego z mazowieckim dworem królowej Bony można przyjąć – idąc za popartą źródłami sugestią Marii Łodyńskiej-Kosińskiej – iż Pieczonka był współautorem tego wybitnego w skali całego kraju malatury *al fresco*. Wykorzystany zespół wzorów graficznych objął zarówno inwencje Sebastiana Serlia (wykrojowe formy kartuszy herbowych w VII księdze traktatu – *Extrordinario libro*) jak i późnogotycko-renesansowe ryciny południowoniemieckie z przełomu XV i XVI w. – Hansa Leonharda Schäufoleina (1480-1540; sceny Sądu Ostatecznego i Zesłania Ducha Św., obie wyd. 1507 w Norymberdze w tomie *Speculum passionis*, przedruk 1522 w Krakowie), Israela van Meckenema, Martina Schongauera i Mistrza ES (układy plecionek roślinnych i postaci puttów w wiciach).

Faza II – zbyt małe reliktów niemożliwa jest ocena proveniencji i artystycznej genezy tego zespołu.

Źródła i literatura przedmiotu

M. Drankowska, *Dolne części ścian kaplicy bpa Noskowskiego*, PKZ Warszawa 1983; J. Wybodowski, *Dokumentacja konserwatorska prac przeprowadzonych przy polichromii kaplicy bpa Noskowskiego*, PKZ Warszawa 1982.

J. Chyczewski, *Malowidła ściennie z połowy XVI wieku odkryte w kaplicy grobowej biskupa Andrzeja Noskowskiego przy kolegiacie w Pułtuskach*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 4: 1935/1936, s. 26-34; idem, *Odkrycie renesansowej polichromii w Pułtuskach*, „Życie Mazowsza. Miesięcznik Regionalny”, 2: 1936, nr 1, s. 11-14; idem, *Kolegiata pułtуска na tle kościelnego budownictwa mazowieckiego XVI i XVII wieku*, Warszawa 1936, s. 30-31, il. 24; K. Dąbrowski, ; J. Ruszczyćówna, *Obraz Opłakiwania z kolegiaty w Pułtuskach*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 8: , 1964, s. 129-166; J. Z. Łoziński, *Program pułtuskiej kaplicy biskupa Noskowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 32: 1970, nr 3-4, s. 271-289; M. Puciata, *Malowidła ściennie w pułtuskiej kaplicy biskupa Andrzeja Noskowskiego*, „Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku”, 1974, z. 6, s. 43-94; A. Piesio, *Zniszczenia w kościołach Pułtuskach spowodowane przez powódź 1979*, „Ochrona Zabytków”, 32: 1979, s. 312 ; R. Kunkel, *Jan Baptysta Wenecjanin, budowniczy i obywatel płocki*, „BHS” XLV: 1983, nr 1, s. 33, il. 3; J. Miziołek, *Oculus Mundi... oculus coeli. Prolegomena do studium o kaplicy grobowej prymasa Uchańskiego*, [w:] *Między Padwą i Zamościem. Studia z historii sztuki i kultury nowożytniej ofiarowane Profesorowi Jerzemu Kowalczykowi*, red. M. i W. Boberscy, M. Morka, H. Samsonowicz, Warszawa 1993, s. 73-95; Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. X: *Dawne województwo warszawskie*, red. M. Omilanowska, J. Sito, z. 20: *Pułtusk i okolice*, oprac. zbior., Warszawa 1999, s. 65-69, fig. 14, 15, 138-144; S. Stawicki, *Renesansowa dekoracja malarska na sklepieniu Kolegiaty Pułtuskiej*, [w:] *Bazylika pułtуска. 550 lat świątyni i Kapituły Pułtuskiej*, red. W. Kosek, A. K. F. Wołosz, Pułtusk [2001], s. 75–84, il. nłb.; idem, *Dekoracja malarska na sklepieniu kolegiaty pułtuskiej. Odkrycie, konserwacja, rozwiązanie artystyczno-estetyczne*, „Ochrona Zabytków”, 2002, nr 3/4, s. 326–238, il. 1–3, 6, 9; R. M. Kunkel, *Kolegiata pułtуска – przemiany architektury i włoskie pierwowzory*, „Spotkania z Zabytkami”, 28: 2004, nr 11, s. 16-20; R. M. Kunkel, *Architektura gotycka na Mazowszu*, Warszawa 2006, s. 302-304; W. Kosek, R. Lolo, *Jak polerowano perłę, czyli o pracach konserwatorskich w pułtuskiej bazylice kolegiackiej w latach 1994–2009*, [w:] *Ecclesia et civitas. Kościół w przestrzeni i kulturze miejskiej na przykładzie Pułtusk*. Materiały z Ogólnopolskiej Konferencji Konserwatorskiej, Pułtusk 21–22 września 2009 roku, pod red. R. Lolo, Warszawa 2009, s. 96–99; M. Wardzyński, *Sztuka nowożytna na Mazowszu. Zarys problematyki*, [w:]

Dzieje Mazowsza, t. 2: 1527–1795, red. J. Tyszkiewicz, Warszawa 2015, s. 638-639; idem, *Potęga iluzji – renesansowe polichromie w Pułtusk, Broku i Brochowie*, [w:] *Poza Warszawą*, red. A. Pieńkos, M. Wardzyński, t. 1: *Arcydzieła plastyki dawnej XII–XVIII wieku w świątyniach i rezydencjach Mazowsza*, red. M. Wardzyński, Warszawa 2018, s. 92-95; idem, *Malarstwo monumentalne doby nowożytnej na historycznym Mazowszu. Nowe kierunki i perspektywy badań*, [w:] *Inwentaryzacja i katalog zabytków jako podstawa ochrony i polityki konserwatorskiej. Metody, osiągnięcia, zamierzenia*, pod red. J. Lewickiego, Warszawa 2020, s. 122; K. Pucuła, *Italia pod niebem Mazowsza. Giovanni Battista Venetus w Pułtusk*, [w:] *Poza Warszawą*, t. 3: *Architektura i budownictwo XII-XVIII wieku*, red. M. Wardzyński, Warszawa 2021, s. 127-131; K. Korpała, w druku.

Fotografie:

Pułtusk, kościół kolegiacki pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, boczna kaplica-mauzoleum biskupa płockiego Jędrzeja Noskowskiego, wnętrze, widok ogólny w kierunku północnym, polichromia renesansowa ścian i kopuły, 1554-1560, technika mieszana, proj. Giovanni Battista Venetus z Płocka, wyk. Wojciech oraz Stanisław Pieczonka, obaj z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2019

Pułtusk, kościół kolegiacki pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, boczna kaplica-mauzoleum biskupa płockiego Jędrzeja Noskowskiego, ściana wschodnia, scena *Sąd Ostateczny*, polichromia renesansowa, 1554-1560, technika mieszana, proj. Giovanni Battista Venetus z Płocka, wyk. Wojciech oraz Stanisław Pieczonka, obaj z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2019

Pułtusk, kościół kolegiacki pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, boczna kaplica-mauzoleum biskupa płockiego Jędrzeja Noskowskiego, ściana wschodnia, poważnie uszkodzona scena *Nawrócenie św. Pawła apostoła w drodze do Damaszku*, polichromia renesansowa, 1554-1560, technika mieszana, proj. Giovanni Battista Venetus z Płocka, wyk. Wojciech oraz Stanisław Pieczonka, obaj z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2019

Pułtusk, kościół kolegiacki pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, boczna kaplica-mauzoleum biskupa płockiego Jędrzeja Noskowskiego, ściana południowa, ściana tarczowa, fragment dekoracji floralnej z kartuszem z godłem Wielkiego Księstwa Litewskiego, polichromia renesansowa, 1554-1560, technika mieszana, proj. Giovanni Battista Venetus z Płocka, wyk. Wojciech oraz Stanisław Pieczonka, obaj z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2019

Pułtusk, kościół kolegiacki pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, boczna kaplica-mauzoleum biskupa płockiego Jędrzeja Noskowskiego, kopuła, widok ogólny, polichromia renesansowa, 1554-1560, technika mieszana, proj. Giovanni Battista Venetus z Płocka, wyk. Wojciech oraz Stanisław Pieczonka, obaj z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2019

Pułtusk, kościół kolegiacki pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, boczna kaplica-mauzoleum biskupa płockiego Jędrzeja Noskowskiego, kopuła, pendentyw z herbem Prawdzic, polichromia renesansowa, 1554-1560, technika mieszana, proj. Giovanni Battista Venetus z Płocka, wyk. Wojciech oraz Stanisław Pieczonka, obaj z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2019

RYBIENKO STARE

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

RYBIENKO STARE, powiat ostrowski ziemi nurskiej województwa mazowieckiego (ob. powiat wyszkowski, województwo mazowieckie), pałac Giedroyciów, parter: Pokój Etruski / Pompejański, piętro: Gabinet Wedutowy, Sala Asambłowa / Balowa zw. Błękitną, relikty kompletnej polichromii wczesnoklasycystycznej

Datowanie (z fazami)

przed 1790

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

biskup żmudzki Jan Stefan Giedroyc (1730-1803) herbu Hippocentaurus

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

proj. i wyk. Jan Bogumił Plersch (1732-1817) z Warszawy (atryb.)

Historia powstania

Wieś rycerska na północnym brzegu Bugu, w sąsiedztwie Wyszkowa – prywatnego miasta i letniej rezydencji biskupów płockich. Wczesnoklasycystyczny pałac biskupa Jana Stefana Giedroycia (1730-1803), biskupa żmudzkiego, zbudowany w 1785 r. zapewne wg planów architektów stołecznych: Simona Gottlieba Zugka albo Johanna Christiana Kamsetzera. Podmiejska rezydencja całoroczna na osi północ-południe na skraju skarpy rzecznej, z piętrowym korpusem głównym z trzema ryzalitami i wysokim dachem oraz dwiema piętrowymi oficynami bocznymi. W trzech pokojach paradnych na obu kondygnacjach (parter: Pokój Etruski / Pompejański na osi; Sala Asambłowa / Balowa w narożu południowo-wschodnim, piętro: Gabinet Wedutowy na osi) zachowane w różnym stopniu malatury ścienne i polichromie na boazeriach i supraportach drewnianych, przypisywane nadwornemu artyście Stanisława Augusta Poniatowskiego – Janowi Bogumiłowi Plerschowi (1732-1817).

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Z uwagi na częste zmiany właścicieli: od 1790 r. Aleksander i Aleksandra z Młockich Giedroyciowie, w 2. ćw. XIX w. August Morzkowski, od 1854 r. Antoni Kruszewski, od 1870 r. córka Stefania Ronikier, od 1880 do 1945 r. Skarżyńscy, później kolejno Ministerstwo Zdrowia, Stowarzyszenie Monar, SARP, firma prywatna PolsimSystem) i funkcji (rezydencja, pensjonat letni, następnie szpital, sanatorium dla nerwowo chorych, ośrodek terapeutyczno-opiekuńczy i centrum konferencyjno-wypoczynkowe), zwłaszcza po 1945 r., wielokrotnie remontowany i przerabiany z modernizacją pozostałych wnętrz i ciągów komunikacyjnych oraz instalacji mediów; obecnie cały teren rezydencji jest niedostępny z powodu kolejnych prac remontowych, z przeznaczeniem na luksusowy pensjonat. W kilku wnętrzach zachowane oryginalne boazerie i supraporty z polichromiami wczesnoklasycystycznymi, ponadto w Pokoju Etruskim częściowo zniszczony piec z farfurni nieborowskiej Radziwiłłów z końca XIX w. z kaflami heraldycznymi. Po 2000 r. rozpoczęta konserwacja polichromii w Sali Asambłowej / Balowej zw. Błękitną, przerwane z powodu braku profesjonalnego przygotowania wykonawców – na ścianie północnej doszło do całkowitego przemalowania oryginału i scalenia z partiami rekonstruowanymi; relikty pierwotnej malatury na pozostałych ścianach, silnie zatarte i zdrestruowane.

Kompozycja / układ

Parter, Pokój Etruski / Pompejański:

na planie kwadratu ze ściętymi narożami od północy (zachodni z koszowo zamkniętą wnęką z uszkodzonym piecem kaflowym, we wschodnim rozebrany kominek), otwarty z trzech stron (odrzewia niezachowane, w ścianie południowej dwa *porte-fenêtres*) dekoracje malarskie w technice al secco na ścianach i stropie z fasetą, ponadto zdemontowane przynależące do niej trzy drewniane, polichromowane supraporty. Wnętrze utrzymane w kolorystyce *en camaïeu*, iluzjonistyczna w typie groteski antycznej / rzymskiej, z ramowymi podziałami ścian, z obwiedzionymi czarnymi pasami płycinami z symetrycznymi kompozycjami groteskowymi, utworzonymi z pędów roślinnych: na ścianach północnej i południowej oraz w narożnikach od południa pionowe płyciny ze zwisami z kiściami owoców (w obu północnych szersze i bogatsze, z parami gryfów i ceramicznymi lampami

oliwnymi (?) oraz umieszczonymi w połowie wysokości mandorlowymi plaketami imitującymi ceramikę antyczną, w kolorze czarnym, w otoku z gałązek oliwnych, z czerwonofigurowymi linearnymi przedstawieniami bóstw antycznych, odpowiednio Zeusa z orłem, zatarte – Hery?); na ścianach wschodniej i zachodniej podział dwustrefowy, w dolnej pola prostokątne, zbliżone do kwadratu, ujęte ramami z drobnych listków lauru i kwiecia, w podstawie na architektonicznej konsoli wysoka waza antyczna z palmą, flankowana przez pary antytetycznie zestawionych siedzących tyłem do siebie gryfów, z odwróconymi ku sobie głowami, w centrum aplikowana prostokątna, analogiczna plakietka z przedstawieniami grup dionizyjskich, odpowiednio centaurzyca porywająca Dionizosa, Menada uprowadzona przez centaury; wyżej mniejsze – z parasolową niszą, z przypominającym biskwit sceną imitującą relief *en camaiëu* charta goniącego w lewo zająca, po bokach kompozycje spiralne z wici roślinnej, z półpostaciami harpi z wyplatnymi koszami z owocami na głowach, pędy powiązane w centrum, z parą małych, stylizowanych ryb / delfinów. Faseta ujęta profilowanymi gzymsami, od dołu z pasem perełkowania i wolicz oczu, wyżej tylko ten drugi, na wydłużonych prostokątnych polach obwiedzionych wąską ciemnobrązową linią, na jaśniejszym tle poziome układy groteskowe z centralną palmetą i parą łabędzi, na osiach ścian mandorlowe plakiety z przedstawieniami niezidentyfikowanych postaci kobiecych (bogiń antycznych?); w narożach od południa trójkątne pola z osiowymi, symetrycznymi kompozycjami akantowymi.

Do zespołu polichromii ściennych należą trzy prostokątne supraporty drewniane znad drzwi, zdjęte po 2006; ujęte dzielonymi pionowo listwami, z występami w narożach, w polach płyciny z wyciętymi kwadratowo narożnikami, w nich barwne kompozycje groteskowe, w dolnej partii rozwinięta poziomo falująca wstążka, powyżej na osi maska fauna, nad nią waza uchata antyczna z puklowaną podstawą i brzuścem, z płomieniem, po bokach, w pędach akantu ustawione antytetycznie ku sobie lwy, z głowami zwróconymi na zewnątrz, silnie przemalowane olejno.

Parter, Sala Asamblowa / Balowa zw. Błękitną:

Kwadratowa w planie, w ścianach wschodniej i południowej po trzy okna, wg stanu sprzed 1971 r. polichromie zachowane na wszystkich ścianach i stropie na niskiej fasecie, wg stanu z 2019 r., po zmianie układu drzwi w ścianach północnej i zachodniej, podłogi, systemu ogrzewania i wentylacji, oświetlenia, stolarki okiennej i stropu, ich relikty obecne tylko na ścianie zachodniej oraz w niewielkich przestrzeniach między otworami.

Pierwotny układ, zinwentaryzowany przed 1971 r., obejmował iluzjonistyczne, ramowe podziały ścian i stopu w tonacji *en camaiëu*, imitująca dekorację kamieniarsko-stiukową, podzielona pasami (skrajne z pionowymi paskami, środkowy z meandrem geometrycznym) na trzy strefy: cokołu, środkową i górną, w formie naprzemiennie zestawionych pól w opaskach, w szerszych pola błękitne (w górnej strefie na szarawym tle imitacje podwieszonych na dwóch guzkach draperii), w węższych zwisy na guzkach, z kiściami owocowymi, na osi ściany północnej w górnej strefie prostokątna płycina z imitacją reliefu z kompozycją figuralną: na osi lira, po bokach siedzące na leżących kozach putta w poruszonych pozach, otoczone pędami winorośli. Niezachowany strop wg stanu sprzed 1971 r. miał regularne podziały geometryczne z gipsowymi profilami, z centralnym polem kolistym (w nim, na błękitnym polu, otok z wici roślinnej) i siedmioma bocznymi: na osiach ścian prostokątnymi, w narożach kwadratowymi, wszystkie z imitacjami reliefów w typie antycznym (odpowiednio: w większych na błękitnym tle w centrum białe medaliony reliefowe *all'antica* z portretami postaci z profilu – typ *imago clipeata*, ujęte regularnymi kompozycjami z pędów akantu, w mniejszych powtórzone łuki ze strzałą na cięciwie, w wieńcach laurowych), między nimi skierowane ku centrum cztery symetryczne kompozycje akantowe; w fasecie ujętej w profilach laurem i oraz listkami, w otoku kwadratowe kasetony z kolistymi, płaskimi polami.

Piętro, Gabinet Wedutowy:

Na planie prostokąta zbliżonego do kwadratu ze ściętymi narożami północnymi (w zachodnim kominek, we wschodnim, głęboka wnęka po piecu kaflowym), z dwoma wejściami w ścianach wschodniej i zachodniej, przesuniętymi z osi ku południu (odrzwia drewniane polichromowane, częściowo zdemontowane; skrzydła zdjęte, zaginione?), z jednym oknem na osi tamże, w ścianie północnej płytka, zamknięta koszowo wnęka. Kompletna malatura iluzjonistyczna ścian i stropu na fasecie, w tonacji *en camaiëu*, z imitacją kamieniarsko-stiukatorskich podziałów ramowych z płycinami

w układzie trójstrefowym: w dolnej proste płyciny z jaśniejszymi kontrpłycinami, w środkowej w sparowanych kontrpłycinach pojedyncze, barwne zwisy kwiatowe na kokardowych podwieszeniach z drobnolistnych gałązek z kwieciem (we wnęce proste podziały pasowe), między nimi monochromatyczne kampanule, w górnej prostokątne *panneaux* z widokami ruin antycznych i nowożytnych, ponad którymi profilowane płyciny z symetrycznie zestawionymi wolutowymi wiciami roślinnymi: nad kominkiem, ujęta pionowymi pasami z meandrem kolistym scena z ujętą perspektywicznie, poprzedzoną schodami arkadową loggią ogrodową z posągami, bliżej po lewej późnobarokowy, kamienny pomnik typu obeliskowego, zwieńczony brązową figurą bogini, na pierwszym planie fragment sadzawki z siedzącymi postaciami dwóch kobiet, pod obeliskiem zwrócony w lewo mężczyzna w peruce i szóstokorze, w tle bujna zieleń parku; we wnętrzu niszy, w oto ze splecionych gałązek liściasto-kwiatowych, podwieszona na karbowanej wstędze z kokardą scena z widokiem panoramicznym zakola rzeki ze skalistym klifem, na którym usytuowana wśród drzew liściastych w na wysokim kamiennym tarasie nowożytna willa włoska z piętrowym, zadaszonym korpusem na planie krzyża i kolumnowym portykiem, dalej po prawej kamienny most arkadowy prowadzący do wzniesionej wysoko na drugim brzegu analogicznej budowli (przyczółka mostowego?), wokół naturalne grupy drzew, na pierwszym planie usychających topoli włoskich, ponad niszą w profilowanych płycinach kaseto z rozetką; na ścianach bocznych odpowiednio, na wschodniej – weduta włoska w typie bukolicznym z fragmentem zatoki i ujętym perspektywicznie po lewej stronie rzędem kamiennych budowli: na pierwszym planie kulisą – fragmentem portyku w porządku jońskim, z figurami, bramą rzymską w typie Porta Nigra w Trewirze, w głębi pałacem na wysokim cokole z arkadowymi grotami, dwoma skrzydłami i centralną częścią korpusu z kopułą z latarnią; po prawej kulisa – fragment nowożytnego pomnika w typie obelisku, po środku sztafaż – wędrujący w prawo mężczyzna z chłopcem i psem, na brzegu rybak w kapeluszu; na zachodniej – scena w parku barokowo-sentymentalnym, z widocznymi za sadzawką schodami z fontanną rzeźbiarską, ujętymi po lewej niezidentyfikowanym pawilonem na cokole, z antyczną wazą, po prawej z fragmentem zrujnowanego antycznego portyku z parą kolumn jońskich, w tle widoczne boskiety, sztafaż – na pierwszym planie dwaj zwróceny ku sobie mężczyźni (lewy podziwia portyk przez lunetę, prawy wskazuje na niego ręką), po lewej obok fontanny dwaj inni mężczyźni podczas rozmowy; w scenach między drzwiami i ścianą południową odpowiednio węższe: widok stoku z pojedynczą sosną (?), w tle ujęta perspektywicznie historyzująca budowla rezydencjonalna z wielką kolistą wieżą, ryzalitem z balustradą i figurami oraz ryzalitem skrajnym z portykiem świątynnym, po lewej od drzewa postać męska (ogrodnik?) zwrócona w prawo; piaszczysty stok z przedstawioną w podobny sposób po lewej wczesnoklasycystyczną willą z kopułowym monopterem w narożu; na ścianie południowej, po lewej od okna widok analogicznej budowli na skałach (dalej w tle druga, masywna), na brzegu zatoki, na pierwszym planie dwaj rybacy wyciągający z wody sieć, po prawej – silnie zatarta, z fragmentem zatoki, stromego zbocza po prawej i artykułowanej kolumnami kamiennej budowli; w supraporcie wschodniej widok brzegu zatoki z kamiennym mostem arkadowym, po lewej ukazana dwuwieżowa, arkadowa budowla wśród zarośli, za nią po lewej niższy, barokowy pawilon zwieńczony balustradą z posągami, w zachodniej – szeroka panorama zatoki z linią wzgórz na horyzoncie, po prawej na wysokim brzegu nowożytny zamek z arkadowym mostem, na pierwszym planie dwie łodzi i rybacy. Faseta ujęta profilowanymi gipsowymi gzymsami, dekorowana wąskimi modylionami z pasem kampanuli, między którymi rozpięte girlandy kwiatowe. W centrum stropu szeroki otok z meandrem kolistym, w narożach cztery wykrojowe pola z symetrycznymi wiciami roślinnymi. Stolarka odrzwi (zachowana w przejściu wschodnim) polichromowana w tonacji zielonkawej, profilowana, w glifach układ pionowy ciemniejszych płycin z kontrpłycinami, w połowie wysokości koliste z rozetką.

Na planie kwadratu ze ściami narożnikami północnymi,

Ikonografia

Parter, Pokój Etruski / Pompejański:

dekoracje w stylistyce włoskiej, wczesnoklasycystycznej, z przewagą motywów groteski antycznej i renesansowej, z zastosowaniem fantastycznych stworów z mitów grecko-rzymskich oraz inspirowanych ceramiką antyczną (greckie malarstwo wazowe, styl czerwonofigurowy swobodny, V w.

p.n.e.), gliktyką i współczesną XVIII-wieczną ceramiką biskitową. Obecność przedstawień dionizyjskich oraz pary bogów Zeusa i Hery (?) wskazuje na chęć nadania temu usytuowanemu na osi parteru, przy wyjściu do ogrodu, wnętrzu oficjalnego charakteru luksusowego pokoju – antyszambry.

Parter, Sala Asamblowa / Balowa zw. Błękitną:

Przyjęty typ wystroju o wyraźnych odniesieniach do antycznej i wczesnoklasykistycznej architektury bezporządkowej (układ strefowy, podziały pasowe) nawiązuje raczej do rozwiązań stosowanych w przestrzeniach recepcyjnych i komunikacyjnych (westybulie / sienie, klatki schodowe) i stanowi odosobniony przykład na tle współczesnego malarstwa ściennego 4. ćw. XVIII w. w Warszawie i na Mazowszu.

Piętro, Gabinet Wedutowy:

Dekoracje malarskie odpowiadają prywatnej funkcji pomieszczenia, pierwotnie zapewne służącego jako sypialnia (wnęka północna na łóżko lub sofę) albo gabinet; weduty panoramczne w typie sentymentalnych widoków ruin antycznych oraz nowożytnych budowli willowych i wiejskich, tutaj zestawionych z elementami architektury i sztuki ogrodowej doby późnego baroku (loggie, obeliski i boskiety) i wczesnego klasycyzmu (parki krajobrazowe).

Analiza formalno-stylistyczna

We wcześniejszych badaniach z lat 50. XX w. podkreślano zależność motywów groteskowych w obu pokojach do twórczości wybitnego Rzymianina Vincenza Brenny (1741-1820), który w 1780 r. przybył na 3 lata do Warszawy na zaproszenie Stanisława Kostki Potockiego i wykonywał dla Czartoryskich i Lubomirskich liczne realizacje malarskie w typie wczesnoklasykistycznym w rezydencjach w Natolinie, Łańcucie i Gruszczynie, zatrudniany równolegle na dworze Stanisława Augusta Poniatowskiego. Późniejszy pobyt artysty w Petersburgu rozświetlił go w całej Europie. Obok Franciszka Smuglewicza, z którym prowadził w Wiecznym Mieście badania starożytności, był pierwszym z twórców malarstwa ściennego w Warszawie i Koronie, który biegle posługując się najnowszymi, modnymi tematami (szerokie spektrum tematów antycznych, np. groteska, ornamentyka oraz weduty) przeszczepił je szybko w elitarnym stołecznym środowisku dysponentów sztuki i kultury.

W najnowszych studiach Aleksandry Bernatowicz wysunięto atrybucję projektu całego zespołu Janowi Bogumiłowi Plerschowi (1732-1817), który po studiach akademickich w Augsburgu i Wiedniu przejął po 1780 r. szybko repertuar *all'antica* czerpany z wydawnictw wzornikowych z Rzymu oraz wykopalisk starożytności w Pompejach i Herkulanum, wspólnie ze Smuglewiczem przyczyniając się do wzrostu jego popularności wśród magnaterii warszawskiej w kręgu dworu. Kolejne realizacje wnętrz z dekoracjami groteskowymi bazowały na wyborze motywów z rzymskiego Domus Aurea cesarza Nerona (64-68 r. n.e.), rozwiniętych po 1480 r. przez Rafaela Santięgo w zdobieniach ściennych Belwederu Bramantego i pałacu watykańskiego. Podstawowym źródłem inspiracji Plerscha i innych malarzy tej epoki były wydawane w Rzymie w kolorze wydawnictwa wzornikowe Giovanniego Volpato oraz cykle grawiur Gianbattisty Piranesiego. Plersch zrealizował w tej manierze serię realizacji m.in. w: Jordanowicach pod Grodziskiem Mazowieckim (1782, fund. Andrzej Mokronoski), Pokoje Jadalne w pawilonach łażeniowskich Białego Domku (1782) i Pałacyku Myślewickiego (1785-1878), Gabinet Konferencyjny na Zamku Królewskim (1784), w Pokoju Żółtym, Sypialni i Gabinetcie Księcia w Nieborowie (1784-1785, fund. Michał Kazimierz Radziwiłł). Bernatowicz przypisała artyście projekt malatur w Rybieniu, kierując się podobieństwami motywów groteski i wedut w wymienionych, wcześniejszymi dziełami potwierdzonymi źródłowo. W tym ostatnim miejscu realizacją *delineacji* Plerscha zajęli się jego warszawscy współpracownicy.

Źródła i literatura przedmiotu

Warszawa, Narodowy Instytut Dziedzictwa, Dział Ewidencji i Rejestru Zabytków Ruchomych, karty nr OSX 000000956-000000979, oprac. W. Puget, grudzień 1971.

M. Szymański, *Podwarszawskie zabytki w służbie społecznej*, „Stolica”, 5: 1951, nr 14-15, s. 7, il. nlb. na s. 9; K. Bieniewska, A. Liczbiński, *Prace konserwatorskie w województwie warszawskim*, „Ochrona Zabytków” 1955, nr 1, s. 62, ryc. 52; K. Bieniewska, *Kronika konserwatorska*, „Ochrona Zabytków”,

1957, s. ; Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. X: *Województwo warszawskie*, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, z. 28: *Powiat wyszkowski*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska i D. Kaczmarzyk, Warszawa 1974, s. 12, 14-15, fig. 8, 10-21; A. Bernatowicz, *Niepodobne do rzeczywistości. Malowana groteska w rezydencjach Warszawy i Mazowsza 1777-1820*, Warszawa 2006, s. , il. ; M. Wardzyński, *Sztuka nowożytna na Mazowszu. Zarys problematyki*, [w:] *Dzieje Mazowsza*, t. 2: 1527–1795, red. J. Tyszkiewicz, Warszawa 2015, s. 729; idem, *Malarstwo monumentalne doby nowożytnej na historycznym Mazowszu. Nowe kierunki i perspektywy badań*, [w:] *Inwentaryzacja i katalog zabytków jako podstawa ochrony i polityki konserwatorskiej. Metody, osiągnięcia, zamierzenia*, pod red. Jakuba Lewickiego, Warszawa 2020, s. 119.

Fotografie:

Rybieńko Stare, pałac, parter, Pokój Etruski / Pompejański, widok ogólny w kierunku północno-zachodnim, kompletna malatura wnętrza, koniec XVIII w., proj. i wyk. Jan Bogumił Plersch z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2019

Rybieńko Stare, pałac, parter, Pokój Etruski / Pompejański, ściana zachodnia, kompozycje groteskowe, koniec XVIII w., proj. i wyk. Jan Bogumił Plersch z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2019

Rybieńko Stare, pałac, parter, Pokój Etruski / Pompejański, narożnik południowo-wschodni, płyciny z kompozycjami floralno-owocowymi, koniec XVIII w., proj. i wyk. Jan Bogumił Plersch z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2019

Rybieńko Stare, pałac, parter, Pokój Etruski / Pompejański, fragment stropu na fasacie, malatura iluzjonistyczna, koniec XVIII w., proj. i wyk. Jan Bogumił Plersch z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2019

Rybieńko Stare, pałac, parter, Pokój Etruski / Pompejański, supraporta, kompozycja groteskowa, koniec XVIII w., proj. i wyk. Jan Bogumił Plersch z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2019

Rybieńko Stare, pałac, piętro, Sala Asamblowa / Balowa zw. Błękitną, ściana zachodnia, fragment malatury iluzjonistycznej, koniec XVIII w., proj. i wyk. Jan Bogumił Plersch z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2019

Rybieńko Stare, pałac, piętro, Sala Asamblowa / Balowa zw. Błękitną, widok ogólny, ściana wschodnia, relikty oryginalnej warstwy polichromii z iluzjonistycznymi elementami architektonicznymi, koniec XVIII w., proj. i wyk. Jan Bogumił Plersch z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2019

Rybieńko Stare, pałac, piętro, Gabinet Wedutowy, widok ogólny w kierunku północno-zachodnim, kompletna malatura wnętrza, koniec XVIII w., proj. i wyk. Jan Bogumił Plersch z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2019

Rybieńko Stare, pałac, piętro, Gabinet Wedutowy, ściana wschodnia, kompozycja wedutowa, koniec XVIII w., proj. i wyk. Jan Bogumił Plersch z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2019

Rybieńko Stare, pałac, piętro, Gabinet Wedutowy, ściana zachodnia, kompozycja wedutowa, koniec XVIII w., proj. i wyk. Jan Bogumił Plersch z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2019

Rybieńko Stare, pałac, piętro, Gabinet Wedutowy, narożnik, kompozycja wedutowa, koniec XVIII w., proj. i wyk. Jan Bogumił Plersch z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2019

Rybieńko Stare, pałac, piętro, Gabinet Wedutowy, fragment stropu na fasacie, malatura iluzjonistyczna, koniec XVIII w., proj. i wyk. Jan Bogumił Plersch z Warszawy (atryb.), fot. MW, 2019

OBIEKTY NIEZACHOWANE:

BROK, rezydencja letni biskupów płockich, kaplica, sklepienie z siecią gipsatorską; dwie sale skrzydła paradnego; dekoracje malarskie w ramach stiukatorskich, odpowiednio 2. ćw. XVII oraz ok. 1716 r., fund. kolejno biskupi płoccy: Henryk Firlej i Ludwik Bartłomiej Załuski, zniszczone najpóźniej w 1913 r. w następstwie rozbiórki obiektu

PUŁTUSK, kościół prepozyturalny (ob. parafialny) pw. Krzyża Św., kaplica północna, ścienne dekoracje figuralne ze scenami: *Ukrzyżowanie*, *Zmartwychwstanie*, *św.św. Wojciech i Stanisław*, przed 1609, wyk. burmistrz i malarz pułtuski Stanisław Pieniążek Wolski, zniszczone 1804

KRASNE, kościół parafialny pw. św. Jana Chrzciciela, kaplica boczna św.św. Andrzeja i Katarzyny (rodowa z kryptą i polichromiami sfinansowanymi przez Andrzeja Krasińskiego, sędziego ziemskiego ciechanowskiego), po 1575-przed 1598, zniesiona w latach 70. XVII w. w związku z budową naw bocznych

V. Delegatura Ciechanów – tereny północnego Mazowsza

Wprowadzenie

Rozwój malarstwa monumentalnego w XII-XVIII w. na obszarze północnego Mazowsza

Dawne opactwo kanoników regularnych laterańskich w Czerwińsku nad Wisłą jako największy obok placówki benedyktyńskiej na zamku plockim średniowieczne założenie klasztorne na historycznym Mazowszu jest największym zespołem malarstwa monumentalnego z epok średniowiecza i nowożytnej. We wnętrzach romańsko-gotycko-wczesnobarokowego kościoła konwentualnego p.w. Zwiastowania Najśw. Maryi Panny (wzniesiony przed 1155, przekształcony częściowo w 1. poł. XIII w., przebudowany kolejno po r. 1328, XIV/XV w., ok. 1500 i przed 1538 oraz 1630-1633, remontowany przed 1765 i 1768-1775) oraz dawnego kapitułarza opackiego i dolnej Sali w reprezentacyjnym skrzydle wschodnim zwanym pałacem opatów (obecnie odpowiednio kaplica i sala Muzeum Prymasa Augusta Hlonda w klasztorze księży salezjanów) zachowały się odkryte dopiero w latach 1907-1913 (prace restauracyjne pod kierunkiem arch. inż. Stefana Szyllera z inicjatywy TONZP), 1929 (badania strychów Zbigniewa Rogowskiego), 1951-1953 (prace badawcze zespołu prof. Karola Dąbrowskiego w kaplicy na zakończeniu nawy południowej, działania konserwatorskie zrealizowała Warszawska Pracownia Konserwacji Zabytków) oraz i w najnowszym okresie malatury *al fresco* i *al secco* pochodzące aż z dwunastu różnych warstw historycznych od XII do 2. poł. XVIII w.

Dzięki długoletnim badaniom Dąbrowskiego oraz mediewistów Juliusza Starzyńskiego, Michała Wolańskiego, Zygmunta Świechowskiego i Teresy Mroczo z lat 50.-70. XX w. jest to najlepiej przebadany i opracowany naukowo i konserwatorsko zespół malarstwa ściennego z epoki średniowiecznej na Mazowszu i w tej części kraju. Zabiegom prof. Dąbrowskiego zabytek zawdzięcza obecny, wprowadzony w latach 1951-1953 układ ekspozycji relikwów z fazy romańskiej, późnogotyckiej i manierystycznej w kaplicy południowej (pierwotnie Św. Krzyża), fragmentaryczne odkrytki malatur w absydzie prezbiterium i w kaplicy północnej św. Augustyna oraz ogólny układ estetyzacji wnętrz kościoła w tych partiach. Przyjęte wtedy rozwiązania zostały utrzymane w trakcie prac prowadzonych w latach 90. XX w. przez zespół badawczo-konserwatorski kierowany przez prof. Roberta M. Kunkla (WHA PW), z udziałem m.in. Marcina Kozarzewskiego.

Z najstarszej fazy, odpowiadającej pierwotnej strukturze przestrzennej niezasklepionego kościoła późnoromańskiego z 2. poł. XII lub 1. poł. XIII w., pochodzi znajdujące się oryginalnie na ścianie łuku tęczowego, zachowane w zaledwie kilku relikwach freskowe przedstawienie na zaprawie wapiennej, z przewagą zieleni, cynobru i ugrów. Zidentyfikowano je jako rozbudowaną treściowo scenę Sądu Ostatecznego, z zachowaną częściowo postaciami Maryi, aniołów i *arma Christi*. W 1951 r. Dąbrowski wykonał ich transfer na ścianę południową w kaplicy św. Krzyża (na filarze wejścia do niej znajduje się odsadzka wapienna z wymalowanym *al secco* rysunkiem rekonstrukcyjnym kompozycji i krótką informacją na jej temat).

Na ścianie szczytowej tej kaplicy w 1951 r. odsłonięto spod warstw wtórnych oryginalną malaturę *al secco* z 1. poł. XIII w. o kompozycji pasowej z pięcioma rzędami medalionów i prostokątnych pól ze scenami figuralnymi lub pojedynczymi postaciami, zainspirowanej miniaturami iluminatorskimi z powstałej w miejscowym (?) skryptorium XII-wiecznej *Biblii Czerwińskiej – Księgi Genesis* (zaginionej w 1944 r. w pożarze Biblioteki Narodowej). Anonimowy, być może zakonny malarz o niskich kwalifikacjach wykonał ją wyraźnym, grubym czarnym

konturem z zachowanymi partiami ceglastej czerwieni, błękitu, ciemnoniebieskiego, turkusowego, szarości i zieleni. W dwóch górnych pasach (pierwotnie liczących po pięć, a obecnie po cztery medaliony) znalazły się sceny z cyklu Stworzenia Świata, od góry i od lewej kolejno: cztery etapy stworzenia (zachowane tylko dolne partie), Grzech Pierworodny w czterech scenach – *Ewa zrywa jabłko z Drzewa Wiadomości Dobrego i Złego*, *Ewa podaje owoc Adamowi*, *Wygnanie z Raju*, postać *Boga Ojca*, *Zabójstwo Abla*; pomiędzy nimi klęczące lub ulatujące anioły podtrzymujące tonda; w trzeciej strefie w polach prostokątnych cykl Dziejów Patriarchy Noego: *Rozkaz boży budowania arki*, *Wyrąb drzew na arkę*, *Arka*; dwie dolne strefy o nieregularnym układzie z prostokątnymi polami, w czwartej cykl Dzieje Abrahama i Izaaka: *Wizyta trzech aniołów u Abrahama*, *Sen Abrahama*, Ofiarowanie Izaaka w trzech epizodach – *Wieżenie związanego Izaaka na ośle*, *Przygotowanie Izaaka do ofiarowania*, *Ofiara z barana*; w piątej sceny z cyklu Dziejów Apostolskich: *Chrystus wręczający klucze św. Piotrowi*, *Anioł budzący św. Piotra w więzieniu* (ujęta w arkadzie), *Ukrzyżowanie św. Piotra*, *Męczeństwo św. Szczepana* (w arkadzie), *Nawrócenie św. Pawła* i *Ścięcie św. Pawła* (?). W prawej części ściany, w polach arkadowych większe przedstawienia postaci świętych: Marcina z Tours, Katarzyny Aleksandryjskiej i dwóch nieczytelnych. Prawdopodobnie ze zbliżonego czasu pochodzą też niewielkie relikty fresków z pachołków arkad przy wejściu do prezbiterium (ponad linią obecnych sklepień) i na łuku romańskim absydy w kaplicy północnej, datowane ogólnie na XII-XIII w.

Z fazy gotyckiej zachowały się pięć niewielkich fragmentów polichromii *al fresco* na tynku wapiennym. Najstarsze, umieszczone do 1951 r. na ścianie szczytowej kaplicy św. Krzyża, a dwa lata później przeniesiony przez Konstantego Tiunina pionierską metodą transferu na ścianę północną przedstawia *Pietę* i pochodzi z ok. 1430 r. Prostokątne pole ma szeroką cynobrową paskę, tło sceny jest zielonkawe, natomiast sam niski tron i postacie Maryi i Jezusa obwiedzone cienkim czarnym konturem są modelowane kolorystycznie ugiem, który wyróżnia też partie karnacji i nimby. Z tego samego okresu mają pochodzić odkryte fragmentarycznie po obu stronach przy arkadzie absydy głównej sceny – od północy diabeł przytrzymujący nieustaloną postać, wyżej scena *Cudownego rozmnożenia chlebów i ryb*, od południa – cynobrowa tarcza z krzyżem i *arma Christi* podtrzymywana od prawej przez ulatującego anioła. Z tej samej warstwy zaprawy pochodzi też odsłonięta w dwóch fragmentach postać tronującej Maryi na tle dekoracyjnie utkanej, zielonkawej draperii. Następne trzy sceny pochodzące najprawdopodobniej z tej samej fazy zachowały się w górnej części ścian północnej i południowej kaplicy św. Augustyna, obwiedzone cienkim czarnym konturem odpowiednio: trójdzielny architektoniczny baldachim z elementami maswerków z trzema postaciami niewiast z dziećmi na kolanach, w centrum Maria z Jezusem, po bokach św. Elżbieta ze św. Janem Chrzycielem i św. Zofia z córkami, między nimi postacie proroków, wszystkie z zatartymi banderolami, poniżej klęcząca poza rycerza, w dolnej części napis minuskułą gotycką, czytelny tylko we fragmentach; po drugiej stronie tarcza z herbem Kownia, podtrzymywana przez anioły, poniżej częściowo zatarty napis minuskułowy. Na obu wymienionych ścianach oraz u nasady absydy cynobrowe, w niższym pasie ślady po zacheuszkach (?) w typie cynobrowych, orientalnych kwiatów ananasa.

Fazę renesansową, której powstanie można przekonująco związać z kompleksową modernizacją sklepień świątyni sfinansowaną przez opata komendatoryjnego Jakuba Kulę (1524-1538) reprezentują dwa zespoły polichromii w technice mieszanej w zamknięciu absydy głównej. Najwybitniejszy artystycznie cykl obejmuje dwie grupy po sześciu Apostołów, ujętych do połowy ud, z atrybutami i narzędziami męki, ujętych w architektonicznych ramach z pseudopilasterkami wspartymi na zawieszonych konsolach z zachowanymi szczątkowo elementami ornamentalnymi. Pod górnym gzymsem zachowały się e fragmentach pasy z inskrypcjami zawierającymi cytaty ze

Starego Testamentu, zapisane czarno majuskułą renesansową. Po stronie południowej zachowały się następujące fragmenty: „[...] [...]TES XII [...] ISRAEL [...] [...]AT[...]” Z uwagi na południowoniemieckie, czerpane z grafiki norymberskiej i augsburskiej wzory formalne, bardzo zbliżone do tych z wnętrza i najwyższego piętra arkadowego dziedzińca zamku królewskiego w Krakowie na Wawelu (1529-1538, wyk. Hans Dürer z Norymbergi z warsztatem) oraz wysoki poziom przedstawień świętych cykl ten związane ze niemieckim środowiskiem krakowskim tego czasu. Z omówionym zespołem kontrastują wyraźnie bardzo uproszczone, miejscami wręcz prymitywne dekoracje ornamentalne pokrywające żebra i wysklepki w konsze absydy, w glich okien i odcinkach muru między nimi. Na sklepieniu obejmują one wychodzące z trójbocznych, brązowych konsolk, imitujące kamień listwy z linią perełkowania, oraz swobodnie zredagowane wici roślinne z brązowymi łodygami, schodzącymi w dół aż do linii parapetów okien, i zielononiebieskimi, sercowatymi liśćmi. Na bocznych glich, na błękitnym tle występują motywy kandelabrowe zredagowane w cynobrze, ugrach i zieleni, w zamknięciach okien są to pary antytetycznie ujętych esownic roślinnych. W 2/3 wysokości ścianek międzyokiennych zielonkawie wieńce laurowe przewiązane od dołu i góry czerwonymi wstążkami z ujętymi z profilu *all'antica* portretami nieustalonych mężczyzn, od północy młodego a od południa – w sile wieku.

W 3. tercji XVI lub na początku XVII w. z nieustalanej fundacji powstały dekoracje *al secco* na ścianie południowej w kaplicy św. Krzyża, w łukach arkad międzynawowych (zachowane w ostatnim przęśle prezbiterium od strony południowej, obecnie ukryte w grubości muru i dostępne z wewnętrznego chodnika) oraz na ścianie frontowej mensy ołtarza głównego, które prezentują identyczne cechy formalno-stylistyczne, obejmujące ramy z motywami okuciowo-zwijanymi (niem. Rollwerk-Scheiffwerk) otoczonymi wiciami roślinnymi oraz w glich okien symetryczne, wielobarwne motywy kandelabrowe na ciemnoszarym tle. W arkadzie międzynawowej zachowały się szczątki kompozycji roślinno-kwiatowej ujętej w narożu muru brązową listwą. Malarskie antependium ma centrum umieszczono ujęty identycznym ornamentem kartusz z zachowaną częściowo inskrypcją odnoszącą się do wezwania świątyni: „Reliquiae [Sanctorum] / [...] / [...] / [...] Vir/ Gi [...] AC. MariTiris Inclu/ Sae.” Okalają je rozłożone antytetycznie swobodne plecionki wici roślinnej.

Zapewne z okresu wczesnobarokowej odbudowy kościoła po pożarze (1630-1633) sfinansowanej przez opata komendatoryjnego Mikołaja Szyszkowskiego pochodzi surowa w wyrazie iluzjonistyczna polichromia naśladowująca kamienny wątek *grand appareil* na wystawionej wtórnie ścianie w nowoutworzonym wtedy ostatnim przęśle prezbiterium, na powierzchni od strony południowej, obecnie ukryta w wewnętrznym chodniku.

Z XVII w. pochodzi ponadto wykonana temperowo w górne części ściany północnej kaplicy św. Krzyża polichromia z cyklem Pasji Chrystusa. Pięć scen podzielono czerwonymi pasami na dwie strefy, od dołu i lewej: *Modlitwa Jezusa w Ogrójcu*, *Jezus u słupa*, *Cierniem koronowanie i naigrywanie*, wyżej: *Upadek Jezusa na drodze krzyżowej*, *Śmierć Jezusa na krzyżu*. Z uwagi na niską wartość artystyczną i znaczny stopień rekonstrukcji malowideł trudno o bardziej precyzyjną ich analizę morfologiczną i porównawczą.

Zespół malatur ściennych w kościele czerwińskim zamyka zachowana fragmentarycznie i silnie zatarta XVIII-wieczna dekoracja heraldyczna nad łukiem arkady wejściowej do kaplicy północnej, namalowane *en camaïeu* w tonacji szarawo-ugrowej. Stosunkowo najbardziej czytelna jest partia środkowa z późnobarokowym wolutowym z herbem Gozdawa. Klejnotu tego nie udało się powiązać z żadnym z administrujących opactwem w tym okresie opatów komendatoryjnych i klaustralnych.

W zespole gmachów opactwa kanonickiego najważniejsze wnętrza otrzymały polichromie w okresie renesansowej przebudowy z fundacji opata Jakuba Kuli. Na żebrach i w polach gwiaździstego sklepienia w trzech wschodnich przęsłach dawnego kapituła znajdują się uproszczone w rysunku malatury *al fresco* z wicią akantową typu Astwerk, utrzymane w cynobrze, błękicie i grynszpanowej zieleni. W pierwszym przęśle, na ścianie północnej zachował się ponadto bardzo już dzisiaj nieczytelny fresk z ciemnoszarą ramą, czerwonym tłem i pełnopostaciowym wyobrażeniem brodzącego w rzece św. Krzysztofa z małym Jezusem na ramieniu. Ich konserwacją zajmował się w latach 80. i 90. XX w. słuchacz miejscowego seminarium salezjańskiego Marcin Kulesza, obecnie konserwator diecezjalny w Toruniu. Pozostałe relikty oryginalnych, zapewne późnośredniowiecznych lub nowożytnych malatur na wyprawie wapiennej zachowały się odsłoniętej ostatnio ceglanej ścianie w korytarzu na piętrze w skrzydle południowym oraz – w postaci wykonanych przed kilku laty niewielkich odkrywek, w sklepionej sali na parterze w skrzydle wschodnim. Widać tutaj wyrysowane czernią proste pasowe podziały pionowe z oryginalnego architektonicznego wystroju tego paradnego wnętrza z XVIII w.

Wśród mazowieckich dzieł z XVI w. na szczególną uwagę zasługują odkryte dopiero w 1987 r. fragmenty temperowej polichromii z okresu późnego renesansu w kościele parafialnym p.w. św. Stanisława w Sarbiewie pod Płońskiem. Ich powstanie można wiązać z kościołem konsekrowanym w 1522 r. lub drugim – ufundowanym zapewne przed 1549 r. przez Stanisława Sarbiewskiego herbu Prawdzic, dziadka sławnego XVII-wiecznego poety jezuitki Macieja Kazimierza (1595-1640). Kościół ten gruntownie przebudowano w końcu XVII lub na początku XVIII w. z fundacji Adama Bielińskiego, kasztelana zakroczymskiego. Zachowawczą konserwację malowidła, zleconą w 1988 r. przez proboszcza ks. Stanisława Czyżę, przeprowadził warszawski artysta-konserwator Kazimierz Patejuk. W jej efekcie uczyniono czarnym konturem i punktowaniem fragment północnej ściany prezbiterium od oknem dawnej łożnicy kolatorskiej, okalający otwór wejściowy do zakrystii. Odsłonięty spod wewnętrznego oszalowania wycinek oryginalnej ściany świątyni podzielono w 2/3 wysokości na dwie strefy – dolną białawą i górną czerwawą, dzieloną pionowo nieregularnie rozmieszczonymi brązowymi pasami z prymitywną imitacją marmoryzacji. Mieści proste obramienie w kształcie iluzjonistycznego kamiennego portalu z opaską odrzwi i rozbudowanymi bocznymi partiami zwielokrotnionych i wyolbrzymionych odcinków gzymsu z ornamentnymi zwisami oraz równie okazałym zwieńczeniem z parą fantastycznych ryb o zwiniętych wysoko i spiralnie ogonach otaczających koliste pola z herbami: Chyliński (odmiana Korwina / Ślepowrona z czerwonym tłem i złotym klejnotem) i niezachowany, z fragmentarycznie widocznym czerwonym tłem; na głowach ryb umieszczone w swobodnych pozach putta dmące w zakrzywione trąby / fany. Powyżej, między grzbietami ogonów zielony otok zacheuszka z cynobrowym krzyżem greckim, okolony pędami roślinnymi. Identyczne miejsca zdeponowania relikwii konsekuracyjnych znajdują się na identycznej wysokości w narożach odkrywki. Po prawej stronie portalu, zasłonięta na czubku okrytej zawojem głowy przez narożnik gzymsu widnieje w ogólnym zarysie ujęta w typie kompozycyjnym z pogranicza późnego gotyku i wczesnego renesansu postać kobieca zwrócona w 3/4 w lewo, odziana w swobodnie udrapowaną szatę wierzchnią w kolorze cynobru, trzymająca przed sobą oburącz naczynie z wonnościami (?). Na tej podstawie można ją wstępnie zidentyfikować jako św. Marię Magdalenę. Z uwagi na brak innych fragmentów polichromii trudno na obecnym etapie badań wyrokować na temat oryginalnego programu formalnego i ikonograficzno-treściowego. Zachowana szczątkowo malatura temperowa w Sarbiewie wykazuje ewidentne związki formalno-stylistyczne z grupą mazowieckich polichromii renesansowych w Pułtusku, Broku, Brochowie i Boguszycach, jednak z uwagi na zły stan

zachowania oraz odtworzenie tylko niewielkiej jej części niemożliwa jest jej bardziej zaawansowana analiza porównawcza. Nieznany też pozostaje czas zastąpienia polichromii – mogło to nastąpić w 1757 r. w ramach kompleksowego remontu świątyni z fundacji Kazimierza Młockiego, stolnika ziemi wyszogrodzkiej, lub w latach 1859-1862, kiedy to pracami kierowali budowniczo Wojciech Wodzyński (lub Bobiński) i Jaroszewicz.

Najprawdopodobniej w 1. poł. XVII w. powstały zachowane fragmentarycznie polichromie temperowe z motywami heraldycznymi na ścianach bocznych półkolistego zamknięcia prezbiterium kościoła par. św. Wawrzyńca w Zakroczymiu, użytkowanego od 1756 r. przez zakon kapucynów. Świątynia ta, znajdującą się prawdopodobnie w obrębie dawnego grodu jako pierwotna, na prawach filii parafii miejskiej Podwyższenia Krzyża Św., wzmiankowana już w 1498 r., wedle nieprecyzyjnych relacji miała do początku XVIII w. postać drewnianą z ok. 1547 r. z dwiema kaplicami grodowymi rodzin Trębskich herbu Łada (z początku XVI w.) i św. Anny Gołyńskich (sprzed 1641 r.). Dopiero w 1714 r. miano wznieść nową murowaną świątynię jednonawową, zaadaptowaną w 1756 r. na potrzeby zakonników sprowadzonych tutaj z inicjatywy Józefa Młockiego, starosty zakroczymskiego. Rozbudowali oni kościół do dzisiejszej trójnawowej postaci w 2. poł. XVIII w. Umieszczone po bokach zamknięcia chóru kapłańskiego okazałe kartusze herbowe z syglami odkrył spod przemalowań dopiero w 1949 r. artysta-konserwator Feliks Konecki. W ramach tych samych prac w nieustalonym miejscu odnalazł on również niezachowany dzisiaj fragment malowidła ściennego ze sceną pożaru miasta. Zachowane polichromie temperowe są utrzymane w tonacji ugrów, brązów i zszarzałych zieleni. Kartusze mają identyczne formy okuciowo-zwijane (niem. Rollwerk-Scheiffwerk) z umieszczonymi w polach tarczkami heraldycznymi z godłami: po lewej skrajnie uproszczony w następstwie prac konserwatorskich Snopek dynastii szwedzkiej Wazów z orłem Rzeczypospolitej Obojga Narodów pod koroną zamkniętą, po prawej Pomian pod infułą ze skrzyżowanymi krzyżem arcybiskupim (prymasowskim) i pastorałem, sygle zachowane fragmentarycznie, odpowiednio: V IV / [...] G / [...] [...] oraz [...] L / D G / E P. Pozwala to zidentyfikować postacie historycznie nimi upamiętnione jako króla Władysława IV Wazę (1595-1648) i biskupa płockiego Stanisława Łubieńskiego (1574-1640), podkanclerzego wielkiego koronnego i ordynariusza diecezjalnego Zakroczymia. Z uwagi na zestawione godności malowidła te powstały prawdopodobnie między 1632 (koronacja króla) a 1640 r. (śmierć biskupa), chociaż nie można całkowicie wykluczyć postulowanej przez wcześniejszych badaczy ich późniejszej metryki. Datowanie ich, poparte analizą stylistyczno-formalną dojrzałymi manierystycznych obramień kartuszy, typowych dla 1. tercji XVII w., stoi też w sprzeczności z dotychczasowymi opiniami na temat budowy murowanego kościoła rzekomo dopiero w 1714 r. Należy jednak zaznaczyć, że obie wymienione osoby zapisały się chlubnie w dziejach miasta, ponieważ król wydał w dniu 8 IV 1633 r. przywilej na zwolnienie podatkowe mieszczan z handlu solą w Zakroczymiu, czym wspomógł działalność istniejącej tutaj żupy solnej, administrowanej przez warszawską rodzinę Baryczków, a w 1642 r. wspólnie z bratem-królewiczem i biskupem wrocławskim i płockim Karolem Ferdynandem zasilili grono bractwa Różańca Św. przy miejscowej farze. W świetle wcześniejszych informacji o zachowaniu się w kościele większej liczby malowideł ściennych można przyjąć hipotezę o istnieniu tutaj cyklu malarskiego odnoszącego się do wydarzeń z nowożytnej historii miasta i jego najważniejszych dobrodziejów.

Polichromie późnobarokowe w kościele parafialnym p.w. św. Piotra i Pawła w Radzyminie koło Płońska odkryto dopiero w 2013 r. w ramach prac sondażowo-badawczych wykonanych na zlecenie parafii i ks. prob. Zdzisława Kupiszewskiego przez zespół studentów i doktorantów prof. dr. hab. Marka Pawła Jakubowskiego z WKiRZ ASP w Warszawie. We wnętrzu tej wielofazowej

świątyni (prezbiterium gotyckie z ok. 1. poł. XVI w., nawa 1763-1767 z fundacji ks. Grzegorza Smoleńskiego, kanonika kapituły katedralnej w Płocku, zachodnia część korpusu z fasadą neobarokową 1905-1908) zachowały się wyłącznie relikty dawnych zdobień malarskich w technice temperowej, odsłonięte w formie pasówek i większych geometrycznych odsłonień: barwione cynobrem, szarością i błękitem kobaltowym profile gzymsu koronującego belkowanie, oraz fragment późnobarokowego (?) kolistego, zielonkawo-brązowego (roślinnego?) zacheuszka na północnym filarze łuku tęczowego z czarną inskrypcją „[SANCTUS] [AN]DREA[S]”. Z uwagi na zadanie postawione zespołowi – wykonanie sondaży i wykonanie projektu nowej aranżacji kolorystycznej wnętrza świątyni po generalnym remoncie – odkrywki ponownie zakryto, a niewielki zakres wykonanych odsłonień uniemożliwia dalszą analizę historyczno-artystyczną zabytku. W prezbiterium zrekonstruowano jedynie polichromię na gzymsie metodą scalenia kolorystycznego z odsłonięciami warstwy oryginalnej.

XVIII-wieczna luksusowa podmiejska rezydencja prymasowska Michała Poniatowskiego w Jabłonnie przechowuje niezwykle cenny zespół polichromii temperowych z okresu klasycyzmu stanisławowskiego. W zbudowanej w latach 1774-1778 według projektu królewskiego architekta Domenica Merliniego willi podmiejskiej malatury zachowały się na środkowym filarze i ścianach obejścia centralnej *sala terrena* / grotty oraz w dwóch zamkniętych koszowo wnękach w ścianie północnej tzw. Pokoju Mauretańskiego / Orientalnego. Podpiwniczony, wzniesiony z drewna dwór biskupów płockich wznosił tutaj już w 1509 r. dla Erazma Ciołka (pontyfikat 1504-1522) murator Jerzy z Warszawy, a pierwsze poświadczone źródłowo, niezachowane dzisiaj polichromie jego wewnątrz wykonał w 1721 r. za 58 florenów dla biskupa Marcina Ludwika Załuskiego (lub jego spadkobiercy, brata Andrzeja Stanisława Kostki) stołeczny malarz Stanisław Kurkiewicz. W inwentarzu z 1773 r. odnotowano cztery pokoje malowane, natomiast już w 1775 r. na zlecenie Merliniego pracował tutaj przy niezidentyfikowanych malaturach Franciszek Smuglewicz (1745-1807), wynagrodzony sporą kwotą 50 czerwonych złotych. Za powstanie wystroju malarskiego wspomnianej grotty, sporządzonego wg projektu nieustalonego autorstwa (być może Smuglewicza?), był odpowiedzialny sprowadzony do Warszawy ze Lwowa i Nawarii Antonio Tavelli *vel* Tavellio, rozliczany wg rachunków biskupich między 26 maja 1776 i 5 lutego 1777 r. Równolegle inżynier i architekt zatrudnili tutaj Szymona Mańkowskiego (ok. 1724-po 1793), znanego z prac dla dworu królewskiego i w willi kuzyna Stanisława Poniatowskiego w pobliskiej Górze nad Bugiem (1780, proj. Stanisław Zawadzki, zniszczone 1944). Wykonał on w tym czasie w sypialni 4 sceny reliefowe, w kaplicy okno iluzjonistyczne oraz także dekoracje w ołtarzyku i przy mense, w największej Sali marmurowej (zw. też Pokojem Tureckim lub Ogrodem Zimowym, pierwotnie spełniała rolę sali jadalnej) imitację drewnianego trejaż altany (za 60 złp) oraz panoramę Stambułu na suficie. Dla znajdującego się na osi budynku Pokoju Okrągłego zw. Białym powstała wtedy w jego kopule iluzjonistyczna panorama *Niebo*. Grono artystów zasilili też pochodzący ze Lwowa Konstanty Ottosielski *vel* Otsielski (1755-po 1801) i niejaki Endres, odnotowani tutaj w latach 1777-1780. Wspomniane wnęki, zachowane podczas przebudowy wnętrza na Salę Mauretańską przez Enrico Marconiego, zostały całkowicie zniszczone do połowy wysokości w 1944 r. w pożarze i następnie doczekały się malarskiej rekonstrukcji i konserwacji w latach 1955-1956 pod kierunkiem inż. arch. Mieczysława Kuzmy. Pracami malarskimi wykonanymi przez Pracownię Konserwacji Zabytków kierowała wtedy Maria Orthweinowa. Malaturę na sklepieniu Pokoju Okrągłego zrekonstruowano w technice temperowej dopiero po 2000 r. W grocie dekoracje przedstawiają we wnękach ramy architektoniczne / kurtyny w kształcie ruin z brązowych i szarawych bloków kamieni w wątku cyklopowym z otwierającymi się w głąbi zielonkawo-ugrowymi pejzażami bukolicznymi w typie włoskim, z grupami fantastycznych skał, wzgórzami,

wodą i oddalonymi w trzecim planie budynkami wiejskimi. Na środkowym filarze wymalowane w swobodnej manierze sceny wśród trzciny i sitowia jeziora: *Zaloty Pana i nimfy Syrinx*, *Stado brodzących bocianów i innych ptaków wodnych*. Pierwsza kompozycja wykazuje daleko idącą zależność od XVIII-wiecznej francuskiej ryciny p.t. *Syrinx, fille de Fleuve Ladon est poursuivie par Pan et changée en roseaux* z paryskiego wydania *Metamorfoz* Owidiusza z 1767 r. i jest jej redukcją. Cały zespół konserwowany kolejno w XIX w. i 1956 r., po 1989 r. malatury rozszerzone przez nieustalonych twórców na dwa pomieszczenia piwniczne od północy, w ramach przekształcenia całej tej przestrzeni na salę restauracyjną. Obecnie stan zachowania zadowalający, jednak na ścianach magistralnych, w pobliżu świetlików i otworów wentylacyjnych liczne wykwyty solne oraz spudrowanie powierzchni.

W 1776 r. wg inwencji Merliniego wzniesiono dwa bliźniacze pawilony piętrowych oficyn, z których do dnia dzisiejszego w oryginalnej formie przetrwała tylko południowa, mieszcząca Dom Królewski z łazienką. W latach 1959-1963 remontem całego budynku kierował inż. arch. Tomasz Kornacki. W latach 1777-1778 Szymon Mańkowski wykonał kompletną polichromię wewnątrz paradnego Apartamentu Królewskiego: na parterze Pokoju Kąpielowego z ośmioma zgrupowanymi po dwa w narożach prostokątnymi, malowanymi grynszpanowo polami z aplikowanymi owalnymi medalionami z reliefami przedstawiającymi anioły i analogicznymi, wąskimi polach w obu oknach w ścianach południowej i zachodniej (zachowane fragmentarycznie) i z błękitnym sufitem (niezachowany) oraz w dwubiegowej klatce schodowej z dekoracjami pasowymi i iluzjonistycznymi festonami. Na piętrze malatury prospektowe wypełniły całkowicie ściany prostokątnego w planie Pokoju Sypialnego. Nad odrzwiami i oprawą okna oraz narożną wnęką na piec, ujętymi malowanymi *en grisaille* listwami z pasami cekinów, znajdują się w schodkowych architektonicznych obramieniach supraporty z podwieszanymi na kokardach supraportami owalnymi (dwa) lub prostokątnymi medalionami z imitacją reliefowych scen w typie *putti fiamminghi* i *bachanalia*. Sceny pejzażowe ujmują po bokach wolutowe konsole z podwieszonymi dębowymi girlandami, posiadają iluzjonistyczne żelazne balustrady. Na ścianie północnej przedstawiono widok morski z ruiną latarni morskiej lub wiatraka na wysokim klifie, na wschodniej – fragment doliny rzeki lub jeziora z porośniętą roślinnością ruiną antyczną, na zachodniej – przy oknie, brzeg rzeki lub zalewu z rzędami topoli. Na suficie, okolonym pasem z linią czołganki, wężem wici akantowej i perełkowania, znajduje się analogicznie oddana kolistą rozetą z pasem perełek, kimationem zaplecionym i liśćmi lauru. W głównym pokoju w pasowej boazerii trzy malowane temperą na desce supraporty *en grisaille* w tonacji ugrowej o zbliżonej kompozycji, z plecionką taśmowo-roślinną z parami siedzącymi w swobodnych pozach puttów z umieszczonymi centralnie atrybutami bóstw antycznych: na ścianie północnej – Herkulesa (po lewej, maczuga opleciona przez dwa ziewające dymem węże) i Neptuna (po prawej, z parą delfinów), na południowej – Apolla (lira). W 1776 r. Konstanty Ottosielski wykonał ponadto jedenaście ślepych okien (niezachowane). Wszystkie wymienione malatury są w stanie bardzo dobrym, z wyjątkiem pęknięć strukturalnych w ścianach nośnych. Klatka schodowa przemalowana w ostatnim czasie bez dbałości o oryginalną substancję zabytku.

W znajdującym się w Strzegocinie, wzniesionym w latach 1740-1741 i 1763-1776 z fundacji kolatorów – rodzin Wesslów i Wołowiczów – przez budowniczego Samuel Fischera z Gdańska i brata-laika Jana Narębskiego halowym kościele pobernardyńskim p.w. Matki Bożej Szkaplerznej i św. Franciszka i Antoniego znajduje się unikatowa w tej części Mazowsza późnobarokowa, iluzjonistyczna polichromia *al secco*. Obejmuje kompletny wystrój ścian, filarów międzynawowych i sklepień, usytuowanej na piętrze kaplicy oraz zespół ośmiu iluzjonistycznych ołtarzy bocznych. Jej powstanie w latach 1790-1791 wiąże się z postacią nieznanego bliżej freskanta Wojciecha

Ślizawskiego. Malatura powstała już po wystawieniu zespołu czterech okazałych, rokokowych nastaw snycerskich w prezbiterium i kaplicy Św. Krzyża oraz kazalnicy (1777 i 1789) i wczesnoklasycystycznego prospektu organowego (1791), za gwardianatu o. Franciszka Miaskowskiego. Po skasowaniu konwentu przez carat w 1868 r. opiekę nad świątynią przejęli proboszczowie z pobliskich Szyszek. Odrębną parafię utworzono tutaj dopiero w 1906 r., a w 1944 r. kościół i zwłaszcza klasztor zostały uszkodzone w wyniku działań wojennych. Polichromie w 1886 r. doczekały się nieprofesjonalnej restauracji polegającej na całkowitym ich przemalowaniu, kolejnych uszkodzeń doznały w 1944 r. Kompleksowa, acz wysoce niezadowolająca pod kątem poziomu artystycznego konserwacja przypadła na lata 1982-1990 i była dziełem art.-kons. Andrzeja Wróbla i Kazimierza Patejuka z Warszawy. W latach 2016-2017 z uwagi na duże zawilgocenie murów przy masywie wieżowym ponownej konserwacji poddano ołtarze i malatury na ścianach w obu nawach bocznych w ich ostatnich przęsłach.

Cały zespół dzieli się na osiem uzupełniających się cykli – główny na sklepieniach prezbiterium i naw, poświęcony historii Maryi z przedstawieniami odnoszącymi się do poszczególnych wezwań w hymnie *Salve Regina*, *Magnificat* i *Pozdrowienie Anielskie*, z podziałem w nawach na sklepieniach krzyżowych na cztery sceny w systemie panoramy, z sześcioramionowymi gwiazdami na przecięciu wysklepków, ograniczone od dołu iluzjonistycznymi balustradami tworzącymi układ czworoliścia, opatrzone na występach bocznych ścianek gurtów inskrypcjami z wersetami spisanyymi nowożytną majuskułą (duża część tekstów uzupełniona błędnie, zwłaszcza w nawie południowej), w prezbiterium spinająca całość scena Maryi w niebiosach wśród aniołów, w pachach łuku tęczowego dwaj święci franciszkańscy; cykl postaci świętych: w chórze kapłańskim, w iluzjonistycznych niszach konchowych śś. Wawrzyniec i Florian, na filarach od strony nawy głównej zredagowani *en grisaille*, ustawieni na wysokich i wąskich dzwonowych cokolikach śś. Ewangeliści (z umieszczonymi osobno ich atrybutami) i Chrystus *Salvator Mundi*, tamże od wschodu oraz na ścianie chóru muzycznego stacje Drogi Krzyżowej w skrajnie uproszczonych owalnych, quasioślinnych opaskach z tabliczkami w górnym zamknięciu; na ścianach bocznych obu naw architektoniczne nastawy ołtarzowe w formie kolumnowych i ujętych wyołbrzymionymi wolutami edikul o falistej linii z umieszczonymi w polach obrazami olejnymi w rokokowych i neostylowych ramach, głównie z XIX i pocz. XX w., a w ujętych wolutami nadstawkach na tynku, w owalnych obramieniach typu *rocaille*, dedykowanymi odpowiednio (od prezbiterium, w olejnych przęsłach licząc od południa): niezachowany, Adoracja Dzieciątka Jezus przez nieustaloną świętą; Męczeństwo św. Erazma, św. Teresa z Avila; św. Barbara, Cud św. Mikołaja; NN święty franciszkański, św. Zofia z córkami; pomiędzy nastawami na tle podziałów pionowych postacie Apostołów z ostawionymi na osobnych cokołach aniołkami trzymającymi ich atrybuty, zredagowane analogicznie z uprzednio omówionymi. Ponadto na ścianach wschodnich, po bokach chóru muzycznego zamknięte półkole wewnątrz z podziałem na dwie strefy następujące sceny: górą iluzjonistyczne ślepe okna, z których wyglądają ujęci w półfigurze zakonnicy bernardyńscy, dołem od południa – Jezus nauczający w świątyni, od północy – śś. Franciszek i Dominik wstawiający się do Chrystusa za świat doświadczany klęskami, obie sceny opatrzone w arkadach wnek inskrypcjami. We wnętrzu kościoła podziały malowane pasowo, w tonacji różowawej, oliwkowo-zielonej i szarawej z motywami *rocailles*, wokół wnek i odrzwi boniowane opaski, w pachach łuków lunet okien kuliste wazony z wysokimi roślinami. W umieszczonych na piętrze na przedłużeniu prezbiterium i obu naw bocznych kaplicach Grobu Św. (od południa) i Wniebowzięcia Najśw. Maryi Panny i św. Franciszka (od północy, rozbudowane cykle, odpowiednio: Adoracja Trójcy Św. z chórami anielskimi i ujętymi wśród obłoków archaniołami, serafinami i cherubinami z symbolami przymiotów boskich oraz grupami Apostołów i św. Franciszka na ścianach bocznych;

Modlitwa Jezusa w Ogrodzie Oliwnym, Znalezienie Krzyża św. i Apoteoza Krzyża św.; Wniebowzięcie Najśw. Maryi Panny oraz na ścianach bocznych, w rozbudowanych ramach architektonicznych cykl Żywota świętych mendykanckich z następującymi scenami: Cud św. Antoniego, śś. Franciszek i Dominik, Odkrycie grobu św. Franciszka. W kruchcie po bokach wejścia głównego para scen z przedstawieniem czyścica, od dołu opatrzone banderolami z zachowanymi fragmentarycznie inskrypcjami minuskułowymi w języku polskim – po lewej duchy pokutującej, po prawej – trzech diabłów; na portalem napis: „1791 / HAEC PORTA DO./ MINI IUSTI INTRA-/ BUNT PER EAM.”

Wszystkie elementy figuralne i ornamentalne polichromii namalowano w bardzo prymitywny, linearny i pozbawiony bardziej rozbudowanego wolumenu sposób z wyraźnym obwiedzeniem kształtów konturem; w paletcie barwnej dominują ugry i brązy z niewielkimi dodatkami cynobru, błękitu i grynszpanu. Na obecnym złym poziomie artystycznym tej polichromii zaważyły dodatkowo wadliwie przeprowadzone konserwacje. Z uwagi na brak wiadomości biograficznych i innych dzieł Wojciecha Ślizawskiego trudno wyrokować na temat domniemanego miejsca edukacji tego artysty i korzeni jego oryginalnego, acz wyraźnie prowincjonalnego stylu. W komponowaniu poszczególnych scen widoczny jest wpływ grafiki południowoniemieckiej, głównie z oficyn augsburskich, popularnej w 2. poł. XVIII w. szczególnie wśród niżej wykwalifikowanych twórców.

Ostatnim z nowożytnych przykładów malarstwa ściennego na północnym Mazowszu są dekoracje temperowe na desce w drewnianym kościele parafialnym (od 1847 i 1909 r. kolejno filia parafii w Szyszkach i sąsiednim Strzegocinie) p.w. Najśw. Maryi Panny i św. Jana Chrzyciela i Jedenastu Tysięcy Męczennic w Gąsiorowie, wzniesionym w 1792 r. z fundacji ówczesnego biskupa płockiego Krzysztofa Hilarego Szembeka. We wnętrzu, bezpośrednio na deskach ścian bocznych w prezbiterium i nawach bocznych zachował się komplet namalowanych tłuścą temperą rokokowych (?) kolistych, żółtawych i obwiedzionych zielonkawą wicią roślinną z czerwonymi owocami, związanych u dołu czerwoną wstążką zacheuszków z błękitnymi krzyżami maltańskimi oraz para wymalowanych żółtawym ugrem draperii podpiętych w trzech punktach, w których tle przytwierdzono do desek gwoździami namalowane na płótnie bez ram przedstawienia, odpowiednio na ścianie północnej: dwudzielne *Ucieczkę Św. Rodziny do Egiptu* i *Cud św. Mikołaja z biednymi pannami*, południowej – nieczytelne. Brak precyzyjnych informacji na temat konserwacji malowideł – mogła mieć ona miejsce w trakcie kompleksowych remontów świątyni w latach 1949-1950 i 1980. Prezentowane polichromie są przykładem prymitywnej, prowincjonalnej odmiany malarstwa mazowieckiego.

Literatura:

Z. Batowski, *Tavellio Antonio*, w: *Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, red. U. Thieme, F. Becker, t. 32, Leipzig 1938, s. 483.

Z. Batowski, *Tombari Antonio*, w: *Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, red. U. Thieme, F. Becker, t. 33, Leipzig 1939, s. 263.

A. Bernatowicz, *Antonio Tavelli i dekoracja ścienna groty pałacowej w Jabłonie*, w: *Arx felicitatis : księga ku czci profesora Andrzeja Rottermunda w sześćdziesiątą rocznicę urodzin od przyjaciół, kolegów i współpracowników*, red. J. A. Chrościcki i in., Warszawa 2001, s. 273-278.

A. Bernatowicz, *Malarze w Warszawie czasów Stanisława Augusta : status, aspiracje, twórczość*, Warszawa 2016.

B. Bieniewska, *Zakres i problematyka prac konserwatorskich (1945-1958)*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Warszawskiego”, Warszawa 1958, s. 7-64.

- B. Bieniewska, A. Liczbiński, *Prace konserwatorskie w województwie warszawskim w latach 1953-1954*, „Ochrona Zabytków”, 8: 1955, z. 1, s. 57-62.
- J. Chyczewski, *Kościół w Zakrocymiu*, „Ziemia” 22: 1932, nr 8-9, sierpień-wrzesień, s. 231-234.
- K. Dąbrowski, *Konserwacja malowideł ściennych w Czerwińsku : odkrycie romańskiej polichromii*, „Ochrona Zabytków”, 4: 1951, nr 3-4, s. 127-132.
- K. Dąbrowski, *Problemy konserwatorskie romańskiej polichromii w Czerwińsku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 15: 1953, nr 2, s. 75-76.
- W. Dąbski, *Pamiętki po Sarbiewskich*, „Tygodnik Illustrowany”, 1885, nr 143, s. 207.
- K. Dębski, *Bazylika czerwińska : przewodnik*, Warszawa 1993.
- J. E. Dutkiewicz, *Romańskie malowidła ścienne w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 28: 1966, nr 3-4, s. 269-304.
- H. Folwarski, *Poczet opatów klasztoru kanoników regularnych w Czerwińsku*, „Nasza Przeszłość : studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce”, 6: 1957, s. 5-81.
- W. H. Gawarecki, *Opis topograficzno-historyczny ziemi wyszogrodzkiej w województwie płockim*, Warszawa 1823, s. 26-40.
- W. H. Gawarecki, *Wiadomości historyczno-topograficzne miast: Nowego Miasta, Zakrocymia i Ostrołęki*, w: idem, *Pamiętnik historyczny płocki*, t. 1, Warszawa 1828, s. 6-22.
- W. H. Gawarecki, *Opisanie kościoła parafialnego we wsi Sarbiewie w powiecie płockim, guberni płockiej położonego i wspomnienie ks. Macieja Kazimierza Sarbiewskiego przez...*, „Pamiętnik Religijno-Moralny”, 21: 1851, nr 10, październik, s. 293-324.
- W. Graczyk, *Klasztor kanoników regularnych w Czerwińsku w świetle relacji do Rzymu biskupów płockich od końca XVI do końca XVIII wieku*, „Nasza Przeszłość : studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce”, 112: 2009, s. 331-339.
- M. M. Grzybowski, *Materiały do dziejów ziemi płockiej. Z archiwaliów diecezjalnych płockich XVIII wieku*, Cz. 2: *Dekanat bodzanowski, dekanat wyszogrodzki*, Płock 1982.
- M. M. Grzybowski, *Materiały do dziejów ziemi płockiej. Z archiwaliów diecezjalnych płockich XVIII wieku*, Cz. 5: *Dekanat płoński, dekanat raciązki*, Płock 1989.
- M. M. Grzybowski, *Materiały do dziejów ziemi płockiej. Z archiwaliów diecezjalnych płockich XVIII wieku*, Cz. 9: *Ziemia zakroczymska*, Płock 1998.
- M. M. Grzybowski, *Z dziejów parafii św. Józefa w Zakrocymiu*, w: *Dzieje Zakrocymia. Sesja naukowa 940 lat Zakrocymia*, red. K. Szczerbatko, Zakroczym 2006, s. 13-40.
- K. Guttmejer, *Jak powstawał i jak wyglądał zespół pałacowy biskupa Michała Poniatowskiego w Jabłonie*, „Mazowsze”, nr 15 (1/2002), s. 23-52.
- T. Herbut, *Klasztor oo. Bernardynów w Strzegocinie*, „Zorza”, 5: 1844, s. 202-209.
- T. S. Jaroszewski, W. Baraniewski, *Pałace i dwory w okolicach Warszawy*, Warszawa 1992.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. X: *Dawne województwo warszawskie*, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, z. 10: *Nowy Dwór Mazowiecki i okolice*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska, C. Głuszek i A. Gruszecki oraz D. Kaczmarzyk, Warszawa 1987, s. XIV, 13, 18, 19, 72, fig. 44-48, 94-101 (Jabłonna, Zakroczym).
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. X: *Dawne województwo warszawskie*, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, z. 16: *Płońsk i okolice*, opr. I. Galicka, H. Sygietyńska, T. Mroczo oraz D. Kaczmarzyk, Warszawa 1979, s. XIV-XV, 12, 17-18, 29, 63-65, fig. 6, 79-89 (Czerwińsk nad Wisłą, Radzymin, Sarbiewo).
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. X: *Dawne województwo warszawskie*, red. M. Omilanowska i J. Sito, z. 20: *Pułtusk i okolice*, oprac. zbiorowe, Warszawa 1999, s. 4, 106, 107, fig. 27, 28, 47, 145-150 (Gąsiorowo, Strzegocin).

- Z. Kratochwil, *Klasztor kapucynów w Zakrocymiu (1756-1892)*, „Studia Płockie”, 26: 1998, s. 205-221.
- R. M. Kunkel, *Architektura gotycka na Mazowszu*, Warszawa 2006.
- J. Z. Łoziński, *Pomniki sztuki w Polsce*, t. 3: *Mazowsze i Podlasie*, Warszawa 1999.
- T. Mroczo, *Czerwińsk romański*, Warszawa 1972.
- J. Nowiński, *Czerwińsk*, Warszawa 2012.
- M. Omilanowska, *Architekt Stefan Szyller 1857-1933*, Warszawa 2008.
- J. Osiecki, *Wiadomość historyczna o kościołach parafialnych w dekanacie zakroczymskim, dyecezyi płockiej istniejących przez...*, „Pamiętnik Religijno-Moralny”, 29: 1855, nr 2, s. 121-188.
- M. Plewczyński, M. Wagner, *Grody nadwiślańskie : Zakrocym – Czerwińsk – Wyszogród*, Warszawa 1982.
- R. Prejs, *Fundacja oraz dzieje klasztoru kapucynów w Zakrocymiu*, w: *Kapucyni w Zakrocymiu – 250 lat obecności*, red. T. Płonka, Sandomierz-Zakrocym 2008, s. 21-38.
- Z. Prószyńska, *Mańkowski Szymon*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. V, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 338-340.
- Z. Prószyńska, *Ottosielski (Otosielski) Konstanty*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. VI, red. K. Mikocka-Rachubowa i M. Biernacka, Warszawa 1998, s. 364.
- S. Przewalski, *Zakrocym, przeszłość i zabytki*, Warszawa 1938.
- G. Ruszczyk, *Architektura drewniana w Polsce*, Warszawa 2009.
- A. Ryszkiewicz, *Smuglewicz (Szmuglewicz) Franciszek*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXXIX/3, z. 162, Warszawa-Kraków 1999, s. 374-378.
- H. Sienkiewicz, *Z zapachem starego drewna. Peregrynacje do drewnianych kościołów Mazowsza*, cz. 1, Warszawa 2011.
- H. Sienkiewicz, *Z zapachem starego drewna. Peregrynacje do drewnianych kościołów Mazowsza*, cz. 2, Warszawa 2012.
- F. M. Sobieszczański, *Kościół parafialny w Zakrocymiu*, „Tygodnik Ilustrowany”, 7: 1863, nr 182, 9/21 marca 1863, s. 112-113.
- F. M. Sobieszczański, *Pałac w Jabłonnie*, „Tygodnik Ilustrowany”, 7: 1863, nr 173, 5/17 stycznia, s. 1-2.
- J. Starzyński, M. Walicki, *Malarstwo monumentalne w Polsce średniowiecznej*, Warszawa 1929.
- M. Stawski, *Opactwo czerwińskie w średniowieczu. Opactwo kanoników regularnych w Czerwińsku w średniowieczu*, Warszawa 2007.
- Kustosz [Synoradzki M.], *Dzieje i zabytki Czerwińska*, „Biesiada Literacka”, 24: 1910, nr 30 (23.07.1910), s. 70-72; nr 31 (30.07.1910), s. 87.
- K. Szczerbatko, *Kalendarium Zakroczymskie 1065-2015*, Zakrocym 2015.
- Z. Świechowski, *Ścienne malowidła romańskie w Czerwińsku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 15: 1953, nr 2, s. 64-74.
- J. A. Wiśniewski, *Drewniane kościoły Mazowsza. Przewodnik*, wyd. II popr. i rozszerz., Pruszków 2016.
- H. E. Wyczawski, *Strzegocin*, w: *Klasztory bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych*, dzieło zbiorowe pod red. H. E. Wyczawskiego, Kalwaria Zebrzydowska 1985, s. 357-360.
- J. Ziembowicz, *Prace konserwatorskie i restauratorskie przy ołtarzu głównym z kościoła parafialnego w Strzegocinie*, „Rocznik Mazowieckiego Konserwatora Zabytków”, 1: 2006, s. 61-70.

CIEKSYN

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

CIEKSYN, dawny powiat nowomiejski ziemi zakroczymskiej województwa mazowieckiego (ob. powiat nowodworski, województwo mazowieckie) / dekanat nowomiejski diecezji płockiej (ob. dekanat nasielski diecezji płockiej), kościół parafialny pw. św. Doroty, prezbiterium, ściana południowa, fragment niezidentyfikowanej sceny figuralnej

Datowanie (z fazami)

2. poł. XVI-XVIII w.

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

nieustalony, zapewne związany z miejscowym probostwem lub rezydencją letnią biskupów płockich

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieznani

Historia powstania

W kościele wzniesionym w latach 60. XVI w. z fundacji biskupa sufragana płockiego Jakuba Bielińskiego oraz Jana i Piotra Borukowskich, odpowiednio biskupa przemyskiego, podkanclerzego wielkiego koronnego i prepozyta płockiego i łęczyckiego, oraz kanonika płockiego i opata komendatoryjnego benedyktynów w Płocku, przez Giovanniego Battistę Venetusa zapewne istniała pierwotnie pełna polichromia wnętrza z iluzjonistycznymi podziałami. Omawiany fragment to jej relik.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Relikt odsłonięty w czasie ostatniego remontu konserwatorskiego świątyni w latach 2004-2005 za ks. prob. Józefa Szczecińskiego.

Kompozycja / układ

Niewielki relik w kształcie zbliżonym do koła, ukazuje fragment głowy mężczyzny w dojrzałym wieku, z gęstymi brązowymi włoskami i gęstym zarostem, zwróconego w $\frac{3}{4}$ w lewo i lekko w górę, ku absydzie i ołtarzowi głównemu.

Ikonografia

Niemożliwa do rekonstrukcji. Zapewne wyobrażenie świętego apostoła (ewangelisty) lub proroka starotestamentalnego.

Analiza formalno-stylistyczna

Rysunek grubych, w pewnym stopniu uproszczonych rysów wykonano kreską, z pogrubieniem w celu zbudowania pewnego światłocienia. Z uwagi na zbyt małą powierzchnię reliktu niemożliwe jest jego porównanie z motywami figuralnymi w innych polichromiach późnorennesansowych zachowanych / odsłoniętych w świątyniach z tzw. grupy pułtuskiej w Pułtusku i Broku.

Źródła i literatura przedmiotu

brak

Fotografie:

Cieksyn, kościół par. pw. św. Doroty, prezbiterium, ściana południowa, relik polichromii, lata 60.-70. XVI w., proj. Giovanni Battista Venetus z Płocka (?), wyk. niezidentyfikowany malarz regionalny, fot. MW, 2022

GAŚIOROWO

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

GAŚIOROWO, dawny powiat nowomiejski ziemi zakroczymskiej województwa mazowieckiego (ob. powiat pułtuski, województwo mazowieckie) / dekanat pułtuski diecezji płockiej (ob. filia parafii Strzegocin, dekanat nasielski, diecezja płocka), **kościół parafialny (ob. filialny) pw. Najśw. Marii Panny, św. Jana Chrzciciela i Jedenastu Tysięcy Męczennic**, prezbiterium i korpus, ściany północna i południowa, zespół zacheuszków

Datowanie (z fazami)

koniec XVIII w.

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

nieustalony, zapewne związany z miejscowym probostwem

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieznani

Historia powstania

Kościół wzniesiony w 1792 r. jako parafialny (od 1847 r. filialny) najprawdopodobniej z fundacji miejscowych dziedziców – Wołłowiczów. Zacheuszki powstały w związku z jego konsekracją w tym samym roku przez biskupa płockiego Krzysztofa Hilarego Szembeka.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Kościół przebudowany 1917 z usunięciem górnych partii wież w fasadzie i wymianą szalunku, ostatnio remontowany 1949-1950 i 1980, zapewne wtedy polichromie we wnętrzu poddane konserwacji zachowawczej.

Kompozycja / układ

Zespół liczy tradycyjnie 12 zacheuszków, w czterech grupach po 3 na obu ścianach bocznych prezbiterium i korpusu nawowego, na wysokości ok. 1,8 m, w miejscach odpowiadających umieszczeniu partykuł relikwii i naniesienia olejów świętych w obrzędzie konsekracji gmachu. Mają identyczną formę krzyży maltańskich w kolorze błękitnym z ciemnym konturem (w centrum otwory po dawnych kinkietach snycerskich lub kowalskich), na jasnobieżowo-żółtawym tle z białawym obrysem na krawędzi, ujętych po bokach wątlami przestylizowanymi gałązkami palmy (?) i winorośli (?).

Ikonografia

Przedstawienia typowe, obiegowe wśród analogicznych cykli malarskich z końca XVIII w.

Analiza formalno-stylistyczna

Zacheuszki namalowane z użyciem prostych technik malarskich, z obwiedzeniem kształtów konturem i szkicowo naniesionymi motywami floralnymi.

Źródła i literatura przedmiotu

Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. XI: *Dawne województwo warszawskie*, red. M. Omilanowska i J. Sito, z. 20: *Pułtusk i okolice*, oprac. zbiorowe, Warszawa 1999, s. 4, fig. 47.

Fotografie:

Gąsiorowo, kościół parafialny (ob. filialny) pw. Najśw. Marii Panny, św. Jana Chrzciciela i Jedenastu Tysięcy Dziewic, prezbiterium, ściana południowa, widok ogólny z zespołem trzech zacheuszków, fot. MW, 2019

Gąsiorowo, kościół parafialny (ob. filialny) pw. Najśw. Marii Panny, św. Jana Chrzciciela i Jedenastu Tysięcy Dziewic, prezbiterium, ściana północna, zacheuszek środkowy, przy wejściu do zakrystii, fot. MW, 2019

GAŚIOROWO

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

GAŚIOROWO, dawny powiat nowomiejski ziemi zakroczymskiej województwa mazowieckiego (ob. powiat pułtuski, województwo mazowieckie) / dekanat pułtuski diecezji płockiej (ob. filia parafii Strzegocin, dekanat nasielski, diecezja płocka), kościół parafialny (ob. filialny) **pw. Najśw. Marii Panny, św. Jana Chrzciciela i Jedenastu Tysięcy Męczennic**, korpus, ściany północna i południowa, dwa obramienia dla przedstawień wotywnych (?) przy ołtarzach przytęczowych

Datowanie (z fazami)

koniec XVIII w.

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

nieustalony, zapewne związany z miejscowym probostwem

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieznani

Historia powstania

Kościół wzniesiony w 1792 r. jako parafialny (od 1847 r. filialny) najprawdopodobniej z fundacji miejscowych dziedziców – Wołowiczów. Dwa obramienia dla przedstawień wotywnych (?) powstały zapewne w czasie identycznym z zespołem zacheuszków, tj. w związku z konsekracją świątyni w tym samym roku przez biskupa płockiego Krzysztofa Hilarego Szembeka.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Kościół przebudowany 1917 z usunięciem górnych partii wież w fasadzie i wymianą szalunku, ostatnio remontowany 1949-1950 i 1980, zapewne wtedy polichromie we wnętrzu poddane konserwacji zachowawczej.

Kompozycja / układ

Umieszczone na ścianach północnej i południowej naw bocznych, w pierwszym przęśle korpusu, przy nastawach przytęczowych, na wysokości ok. 2,5 m, w formie prostokątnych brązowych ramek otoczonych pomarańczowym paludamentem podpiętym w trzech miejscach, w dolnej części krawędź iluzjonistycznej tkaniny upięta wyżej w centrum, z widocznymi wywiniętymi ząbkowaniami. Same przedstawienia malarskie wykonane w technice olejnej na płótnie i przybite gwoździkami do desek: na ścianie północnej układ dwudzielny: Ucieczka św. Rodziny do Egiptu, św. Mikołaj, na ścianie południowej przedstawienie / przedstawienia niezachowane.

Ikonografia

Redakcja przedstawień ram i paludamentów typowa, obiegowa wśród analogicznych cykli malarskich z końca XVIII w.

Analiza formalno-stylistyczna

Obramienia i iluzjonistyczne paludamenty namalowane z użyciem prostych technik malarskich, z obwiedzeniem kształtów konturem i sumarycznie zaznaczonym modelunkiem.

Źródła i literatura przedmiotu

Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. XI: *Dawne województwo warszawskie*, red. M. Omilanowska i J. Sito, z. 20: *Pułtusk i okolice*, oprac. zbiorowe, Warszawa 1999, s. 5.

Fotografie:

Gąsiorowo, kościół parafialny (ob. filialny) pw. Najśw. Marii Panny, św. Jana Chrzciciela i Jedenastu Tysięcy Dziewic, korpus nawowy, przęsto pierwsze, ściana północna, iluzjonistyczne obramienie z paludamentem pary obrazów wotywnych (?) *Ucieczka św. Rodziny do Egiptu* oraz *św. Mikołaj*, fot. MW, 2019

Gąsiorowo, kościół parafialny (ob. filialny) pw. Najśw. Marii Panny, św. Jana Chrzciciela i Jedenastu Tysięcy Dziewic, korpus nawowy, przęsto pierwsze, ściana południowa, iluzjonistyczne obramienie z paludamentem pary niezachowanych obrazów wotywnych (?), fot. MW, 2019

LUBERADZ, pałac Józefa Dembowskiego

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

LUBERADZ, dawny powiat ciechanowski ziemi ciechanowskiej województwa mazowieckiego (ob. powiat ciechanowski, województwo mazowieckie), pałac Józefa Dembowskiego, piętro, Sala Balowa / Asamblowa,

Datowanie (z fazami)

po 1789, ponownie odsłonięte po 1990

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Józef Dembowski herbu Jelita, chorąży ziemi zawkrzeńskiej

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieustaleni artyści nurtu wczesnoklasycytycznego z Warszawy (atryb.)

Historia powstania

Wczesnoklasycytyczny pałac w Luberadzu wzniesiono z fundacji Józefa Dembowskiego herbu Jelita, chorążego ziemi zawkrzeńskiej, w 1789 r. wg planów arch. Hilarego Szpilowskiego z Warszawy. Polichromie iluzjonistyczne wykonane wkrótce potem na ścianach w co najmniej czterech wnętrzach paradnych: na parterze w centralnej, owalnej sieni i klatce schodowej, owalnej Sali bilardowej oraz we wgłębnym portyku zachodnim, na piętrze w Sali balowej / asamblowej.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Pałac przebudowywany 1870-1890 i 1902, po 1945 r. zaadaptowany na szkołę, po 1955 na magazyn, od 1967 własność Zakładu Ubezpieczeń Społecznych, po 1977-1982 remontowany bez nadzoru konserwatorskiego przez Adama Glazura, min. budownictwa i przemysłu materiałów budowlanych, później Głównego Inspektora Gospodarki Energetycznej, z przeznaczeniem na cele prywatne (prace przerwane na skutek procesu i wyroku skazującego gestora), wtedy bezpowrotne zniszczenie znacznych partii polichromii m.in. nad kominkiem zachodnim (postać kobieca – Niobe?) i dekoracji ornamentalnych w arkadach nisz (wazy antyczne, rogi obfitości i putta ujęte kwiatami i wstęgami) i w otoku stropu (pas iluzjonistycznych kasetonów i grzebień z przenikających się arkadek neogotyckich). Resztki malatur w Sali balowej / asamblowej konserwowane po 1990 r. przez ówczesnego właściciela – filantropa Hieronima Henryka Baranowskiego (wtedy odsłonięcie w trzech przęsłach południowych prostokątnych scen pejzażowych w typie włoskim, bukolicznym z motywami marynistycznymi i zastąpienie pierwotnej, zniszczonej dekoracji w arkadach nową, ze stylizowanymi na antyczne portretami z profilu filozofów i bohaterów mitów, m.in. Solona ateńczyka i króla Midasa, po śmierci gestora w 1994 r. prace przerwane), obecnie od 2020 r. trwa remont prowadzony przez nowego właściciela majątku.

Kompozycja / układ

Dekoracje zachowane fragmentarycznie, w części odtworzone przez konserwatorów sztuki. W owalnym wnętrzu dzielonym na 12 przęseł parami półkolumn w porządku jońskim, dźwigającymi ciągłe belkowanie i strop, oryginalne malatury zachowane w trzech na ścianie południowej – w prostokątnych polach, licząc od wschodu:

1. pejzaż bukoliczny w typie włoskim z widokiem zatoki okolonej stromymi wzgórzami z rzadką roślinnością i farmami murowanymi, na pierwszym planie po lewej skalny cypel z wysoką, zrujnowaną budowlą wieżową poprzedzoną schodami, z wyrastającym ze skał po prawej starym, rosochatym drewnem o części uschniętych konarów. W lewym dolnym narożniku widoczna tyłem w $\frac{3}{4}$ w prawo postać kobieca z nosidłami, po prawej, nad brzegiem, siedząca tyłem do widza na dużym głazie grupka czworga ludzi / dzieci. W tle błękitne niebo z ciemniejszymi grupami chmur, nad widnokregiem żółtawe rozjaśnienie światła.
2. pejzaż o analogicznej tematyce, z widokiem zatoki morskiej otwartej z lewej strony, z prawej ograniczonej stromymi górami i ostańcami skalnymi i rosochatymi drzewami liściastymi na brzegu, na pierwszym planie, na skalistym brzegu scena rodzajowa – po lewej na skale rybak w $\frac{3}{4}$ w prawo, niżej w centrum trzy młode kobiety piorące rzeczy, po prawej przy brzegu łódź ujęta z profilu, w niej

tyłem $\frac{3}{4}$ w lewo rybak w kapeluszu. Na tle wód dwumasztowy statek, niebo w tle opracowane malarsko w podobny sposób.

3. pejzaż wg identycznego schematu, z zatoką morską otwartą w prawą stronę, zamkniętą w tle wysokimi, stromymi górami, na pierwszym planie skalisty brzeg z kulisową skałką z zaroślami i pojedynczym rozłożystym drzewem liściastym z lewej strony, pod nią dwie odwrócone do siebie plecami kobiety (lewa siedzi, prawa stoi) z naczyniami, po prawej na oblanym wodą głazie siedzący $\frac{3}{4}$ tyłem w lewo rybak z wędką, dalej w tle łódka z dwiema osobami, za nią w skrócie dwumasztowiec z szalupą, niebo opracowane podobnie.

Ikonografia

Przedstawienia typowe dla sentymentalno-bukolicznych pejzaży w typie włoskim, rozpowszechnionych dzięki dziełom malarskim i grafice w twórczości zachodnioeuropejskiej od połowy XVII w., w 4. ćw. XVIII w. rozpowszechnione w środowisku warszawskim epoki stanisławowskiej w połączeniu z motywami groteski i innych o genezie starożytnej.

Analiza formalno-stylistyczna

Wobec znacznych ingerencji konserwatorskich cechy indywidualnej manieri twórcy dzieła z końca XVIII w. nie są możliwe do zrekonstruowania.

Źródła i literatura przedmiotu

A.Grzybkowski, *Pałacu w Luberadzu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 33: 1971, nr 2, s. 162-177; Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. XI: *Województwo warszawskie*, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, z. 1: *Ciechanów i okolice*, oprac. tychże oraz Z. Kossakowska-Szanajca i J. Butkowska, Warszawa 1977, s. 36, fig. 32; A. Pieńkos, *Klasycyzm miał także swoje fantazje – pałac w Luberadzu*, w: *Poza Warszawą*, red. A. Pieńkos, M. Wardzyński, t. 4: *Architektura na Mazowszu od końca XVIII do końca XX wieku*, red. A. Pieńkos, Warszawa 2021, s. 41-42.

Fotografie:

Lubierz, pałac Józefa Dembowskiego, piętro, Sala Asamblowa / Balowa, 1789, proj. arch. Hilary Szpilowski z Warszawy, widok ogólny wnętrza w kierunku południowo-wschodnim, fot. MW, 2022

Lubierz, pałac Józefa Dembowskiego, piętro, Sala Asamblowa / Balowa, ściana południowa, scena pejzażowa, bukoliczna w typie włoskim w przęśle lewym, 1790-1800, odsłonięta po 1990, konserwacja przed 1994, wyk. nieustalony malarz warszawski (atryb.), fot. MW 2022

Lubierz, pałac Józefa Dembowskiego, piętro, Sala Asamblowa / Balowa, ściana południowa, scena pejzażowa, bukoliczna w typie włoskim w przęśle środkowym, 1790-1800, odsłonięta po 1990, konserwacja przed 1994, wyk. nieustalony malarz warszawski (atryb.), fot. MW 2022

Lubierz, pałac Józefa Dembowskiego, piętro, Sala Asamblowa / Balowa, ściana południowa, scena pejzażowa, bukoliczna w typie włoskim w przęśle prawym, 1790-1800, odsłonięta po 1990, konserwacja przed 1994, wyk. nieustalony malarz warszawski (atryb.), fot. MW 2022

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

LUBERADZ, dawny powiat ciechanowski ziemi ciechanowskiej województwa mazowieckiego (ob. powiat ciechanowski, województwo mazowieckie), pałac Józefa Dembowskiego, **parter, centralna klatka schodowa, ściana północna, relikw wystroju malarskiego**

Datowanie (z fazami)

po 1789

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Józef Dembowski herbu Jelita, chorąży ziemi zawkrzeńskiej

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieustaleni artyści nurtu wczesnoklasycystycznego z Warszawy (atryb.)

Historia powstania

Wczesnoklasycystyczny pałac w Luberadzu wzniesiono z fundacji Józefa Dembowskiego herbu Jelita, chorążego ziemi zawkrzeńskiej, w 1789 r. wg planów arch. Hilarego Szpilowskiego z Warszawy. Polichromie iluzjonistyczne wykonane wkrótce potem na ścianach w co najmniej czterech wnętrzach paradnych: na parterze w centralnej, owalnej sieni i klatce schodowej, owalnej Sali bilardowej oraz we wgłębnym portyku zachodnim, na piętrze w Sali balowej / asamblowej.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Pałac przebudowywany 1870-1890 i 1902, po 1945 r. zaadaptowany na szkołę, po 1955 na magazyn, od 1967 własność Zakładu Ubezpieczeń Społecznych, po 1977-1982 remontowany bez nadzoru konserwatorskiego przez Adama Glazura, min. budownictwa i przemysłu materiałów budowlanych, później Głównego Inspektora Gospodarki Energetycznej, z przeznaczeniem na cele prywatne (prace przerwane na skutek procesu i wyroku skazującego gestora), wtedy bezpowrotne zniszczenie znacznych partii polichromii we wszystkich pomieszczeniach, obecnie od 2020 r. trwa remont prowadzony przez nowego właściciela majątku.

Kompozycja / układ

Relikt dekoracji architektonicznej w górnej partii ścian, przy linii dawnego stropu. Na ciemnowiśniowym tle pas meandry geometrycznego z czarnym wzorem linii.

Ikonografia

Przedstawienia z motywem zdobnictwa architektonicznego o genezie starożytnej, wykorzystywane w okresie średniowiecza (romanizm włoski i południowoeuropejski), szeroko rozpowszechniony w epoce nowożytnej i we wzornictwie wczesnoklasycystycznym 2. poł. XVIII w. kolejno w Italii, Francji i środowisku stołecznym twórców epoki stanisławowskiej.

Analiza formalno-stylistyczna

Wobec znacznych ingerencji konserwatorskich cechy indywidualnej manieri twórcy dzieła z końca XVIII w. nie są możliwe do zrekonstruowania.

Źródła i literatura przedmiotu

A. Grzybkowski, *Pałacu w Luberadzu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 33: 1971, nr 2, s. 162-177; Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. XI: *Województwo warszawskie*, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, z. 1: *Ciechanów i okolice*, oprac. tychże oraz Z. Kossakowska-Szanajca i J. Butkowska, Warszawa 1977, s. 36, fig. 32; A. Pieńkos, *Klasycyzm miał także swoje fantazje – pałac w Luberadzu*, w: *Poza Warszawą*, red. A. Pieńkos, M. Wardzyński, t. 4: *Architektura na Mazowszu od końca XVIII do końca XX wieku*, red. A. Pieńkos, Warszawa 2021, s. 41-42.

Fotografie:

Lubradz, pałac Józefa Dembowskiego, parter, centralna klatka schodowa, proj. arch. Hilary Szpilowski z Warszawy, fragment ściany w zakolu zachodnim schodów z widocznym relikwem oryginalnej polichromii wczesnoklasycystycznej, po 1789, wyk. nieustalony malarz warszawski (atryb.), fot. MW 2022

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

LUBERADZ, dawny powiat ciechanowski ziemi ciechanowskiej województwa mazowieckiego (ob. powiat ciechanowski, województwo mazowieckie), pałac Józefa Dembowskiego, **parter, westybul zachodni (późniejsza klatka schodowa), ściany południowa, zachodnia i wschodnia, relikty wystroju malarskiego**

Datowanie (z fazami)

po 1789

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Józef Dembowski herbu Jelita, chorąży ziemi zawkrzeńskiej

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieustaleni artyści nurtu wczesnoklasykistycznego z Warszawy (atryb.)

Historia powstania

Wczesnoklasykistyczny pałac w Luberadzu wzniesiono z fundacji Józefa Dembowskiego herbu Jelita, chorążego ziemi zawkrzeńskiej, w 1789 r. wg planów arch. Hilarego Szpilowskiego z Warszawy. Polichromie iluzjonistyczne wykonane wkrótce potem na ścianach w co najmniej czterech wnętrzach paradnych: na parterze w centralnej, owalnej sieni i klatce schodowej, owalnej Sali bilardowej oraz we wgłębnym portyku zachodnim, na piętrze w Sali balowej / asamblowej.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Pałac przebudowywany 1870-1890 i 1902, po 1945 r. zaadaptowany na szkołę, po 1955 na magazyn, od 1967 własność Zakładu Ubezpieczeń Społecznych, po 1977-1982 remontowany bez nadzoru konserwatorskiego przez Adama Glazura, min. budownictwa i przemysłu materiałów budowlanych, później Głównego Inspektora Gospodarki Energetycznej, z przeznaczeniem na cele prywatne (prace przerwane na skutek procesu i wyroku skazującego gestora), wtedy bezpowrotne zniszczenie znacznych partii polichromii we wszystkich pomieszczeniach, obecnie od 2020 r. trwa remont prowadzony przez nowego właściciela majątku.

Kompozycja / układ

Znaczne partie silnie zniszczonej oryginalnej dekoracji architektonicznej ścian, zakomponowanej jako iluzjonistyczna imitacja rustykalnego muru z bloków kamiennych (piaskowiec lub jasny wapień), z pasowymi oprofilowaniami dawnych otworów drzwiowych, z hemisferycznymi niszami ponad nimi. Na ciemnowiśniowym tle pas meandra geometrycznego z czarnym wzorem linii.

Ikonografia

Przedstawienia z motywem zdobnictwa architektonicznego o genezie starożytnej (rustyka), szeroko rozpowszechniony w epoce nowożytnej i we wzornictwie wczesnoklasykistycznym 2. poł. XVIII w. w Italii, Francji i środowisku stołecznym twórców epoki stanisławowskiej.

Analiza formalno-stylistyczna

Dekoracja linearna, utrzymana w monochromatycznej stylistyce *en camaïeu* (w tonacji beżowo-szarawej, odpowiadającej naturalnej barwie kamieni budowlanych), z elementami budowania światłocienia w konchach nisz i profilach obramień i budową iluzji malarskiej przez naniesienie śladów spękań bloków. Wobec znacznego stopnia zniszczeń i tylko częściowego odkrycia oryginalnej warstwy malatury cechy indywidualnej manieri twórcy dzieła z końca XVIII w. nie są możliwe do zrekonstruowania.

Źródła i literatura przedmiotu

A.Grzybkowski, *Pałacu w Luberadzu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 33: 1971, nr 2, s. 162-177; Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. XI: *Województwo warszawskie*, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, z. 1: *Ciechanów i okolice*, oprac. tychże oraz Z. Kossakowska-Szanajca i J. Butkowska, Warszawa 1977, s. 36, fig. 32; A. Pieńkos, *Klasycyzm miał także swoje fantazje – pałac w Luberadzu*, w: *Poza Warszawą*, red. A. Pieńkos, M. Wardzyński, t. 4: *Architektura na Mazowszu od końca XVIII do końca XX wieku*, red. A. Pieńkos, Warszawa 2021, s. 41-42.

Fotografie:

Luberadz, pałac Józefa Dembowskiego, parter, dawny westybul zachodni (później klatka schodowa), proj. arch. Hilary Szpilowski z Warszawy, fragment ściany południowej z widocznym odstonięciem fragmentu oryginalnej polichromii wczesnoklasycystycznej z motywem rustyki i konchową niszą nad portalem, po 1789, wyk. nieustalony malarz warszawski (atryb.), fot. MW 2022

Luberadz, pałac Józefa Dembowskiego, parter, dawny westybul zachodni (później klatka schodowa), proj. arch. Hilary Szpilowski z Warszawy, fragment filara dawnej ściany wschodniej z widocznymi odstonięciami fragmentów oryginalnej polichromii wczesnoklasycystycznej z motywem rustyki i profilowym obramieniem dawnego portalu, po 1789, wyk. nieustalony malarz warszawski (atryb.), fot. MW 2022

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

LUBERADZ, dawny powiat ciechanowski ziemi ciechanowskiej województwa mazowieckiego (ob. powiat ciechanowski, województwo mazowieckie), pałac Józefa Dembowskiego, **parter, Sala bilardowa, relikty wystroju malarskiego**

Datowanie (z fazami)

po 1789

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Józef Dembowski herbu Jelita, chorąży ziemi zawkrzeńskiej

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieustaleni artyści nurtu wczesnoklasycystycznego z Warszawy (atryb.)

Historia powstania

Wczesnoklasycystyczny pałac w Luberadzu wzniesiono z fundacji Józefa Dembowskiego herbu Jelita, chorążego ziemi zawkrzeńskiej, w 1789 r. wg planów arch. Hilarego Szpilowskiego z Warszawy. Polichromie iluzjonistyczne wykonane wkrótce potem na ścianach w co najmniej czterech wnętrzach paradnych: na parterze w centralnej, owalnej sieni i klatce schodowej, owalnej Sali bilardowej oraz we wgłębnym portyku zachodnim, na piętrze w Sali balowej / asamblowej.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Pałac przebudowywany 1870-1890 i 1902, po 1945 r. zaadaptowany na szkołę, po 1955 na magazyn, od 1967 własność Zakładu Ubezpieczeń Społecznych, po 1977-1982 remontowany bez nadzoru konserwatorskiego przez Adama Glazura, min. budownictwa i przemysłu materiałów budowlanych, później Głównego Inspektora Gospodarki Energetycznej, z przeznaczeniem na cele prywatne (prace przerwane na skutek procesu i wyroku skazującego gestora), wtedy bezpowrotne zniszczenie znacznych partii polichromii we wszystkich pomieszczeniach, obecnie od 2020 r. trwa remont prowadzony przez nowego właściciela majątku.

Kompozycja / układ

Znaczne partie oryginalnej dekoracji architektonicznej ścian widoczne w kilkunastu różnych miejscach w postaci odkrywek konserwatorskich (zapewne po 1990 r.), zakomponowanej jako iluzjonistyczna imitacja rustykalnego muru z bloków kamiennych (piaskowiec lub jasny wapień), z pasowymi oprofilowaniami dawnych otworów drzwiowych, i pionowymi podziałami wnętrza za pomocą lizen z płytynami z pionowymi szarfami oplecionymi regularnie wiciami kwiatowymi oraz lauru i winorośli. Na wysokości $\frac{3}{4}$ ściany w kilku miejscach odsłonięte poziome pasy wypełnione stylizowanymi wolimi okami. Na ścianie południowej silnie zatarty widok założenia Łazienek Królewskich z mostem i pomnikiem wiktorii wiedeńskiej – króla Jana III Sobieskiego.

Ikonografia

Przedstawienia z motywem zdobnictwa architektonicznego o genezie starożytnej (rustyka, pas wolicz oczu, wici roślinne na pionowych podwieszeniach), szeroko rozpowszechniony w epoce nowożytnej i we wzornictwie wczesnoklasycystycznym 2. poł. XVIII w. w Italii, Francji i środowisku stołecznym twórców epoki stanisławowskiej.

Analiza formalno-stylistyczna

Dekoracja linearna, utrzymana w monochromatycznej stylistyce *en camaïeu* (w tonacji beżowo-szarawej, odpowiadającej naturalnej barwie kamieni budowlanych), z elementami budowania światłocienia w profilach obramień i budową iluzji malarskiej przez naniesienie śladów spękań bloków. Motywy woli oczu i zwisów z wiciami roślinnymi oddane drobiazgowo, realistycznie. Wobec tylko częściowego odkrycia oryginalnej warstwy malatury i jej znacznego stopnia zatarcia cechy indywidualnej manieri twórcy dzieła z końca XVIII w. nie są możliwe do zrekonstruowania.

Źródła i literatura przedmiotu

A.Grzybkowski, *Pałacu w Luberadzu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 33: 1971, nr 2, s. 162-177; Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. XI: *Województwo warszawskie*, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, z. 1: *Ciechanów i okolice*, oprac. tychże oraz Z. Kossakowska-Szanajca i J. Butkowska, Warszawa 1977, s. 36, fig. 32; A. Pieńkos, *Klasycyzm miał także swoje fantazje – pałac w Luberadzu*, w: *Poza Warszawą*, red.

A. Pieńkos, M. Wardzyński, t. 4: *Architektura na Mazowszu od końca XVIII do końca XX wieku*, red. A. Pieńkos, Warszawa 2021, s. 41-42.

Fotografie:

Luberadz, pałac Józefa Dembowskiego, parter, Sala bilardowa, proj. arch. Hilary Szpilowski z Warszawy, narożnik południowo-zachodni z widocznym odślonięciem fragmentu oryginalnej polichromii wczesnoklasycystycznej z motywem rustyki i konchową niszą nad portalem, po 1789, wyk. nieustalony malarz warszawski (atryb.), fot. MW 2022

Luberadz, pałac Józefa Dembowskiego, parter, Sala bilardowa, proj. arch. Hilary Szpilowski z Warszawy, ściana zachodnia, odślonięcie fragmentu oryginalnej polichromii wczesnoklasycystycznej z płyciną z podwieszeniem z winoroślą, po 1789, wyk. nieustalony malarz warszawski (atryb.), fot. MW 2022

Luberadz, pałac Józefa Dembowskiego, parter, Sala bilardowa, proj. arch. Hilary Szpilowski z Warszawy, ściana północna, odślonięcie fragmentu oryginalnej polichromii wczesnoklasycystycznej z płyciną z podwieszeniem z wicią owocową, po 1789, wyk. nieustalony malarz warszawski (atryb.), fot. MW 2022

Luberadz, pałac Józefa Dembowskiego, parter, Sala bilardowa, proj. arch. Hilary Szpilowski z Warszawy, ściana północna, odślonięcie fragmentu oryginalnej polichromii wczesnoklasycystycznej z pasem wolicz oczu, po 1789, wyk. nieustalony malarz warszawski (atryb.), fot. MW 2022

Luberadz, pałac Józefa Dembowskiego, parter, Sala bilardowa, proj. arch. Hilary Szpilowski z Warszawy, ściana południowa, odślonięcie fragmentu oryginalnej polichromii wczesnoklasycystycznej z silnie zatartym widokiem założenia Łazienek Królewskich z mostem i pomnikiem wiktorii wiedeńskiej – króla Jana III Sobieskiego, po 1789, wyk. nieustalony malarz warszawski (atryb.), fot. MW 2022

MALUŻYN

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

MALUŻYN, dawny powiat niedzoborski ziemi zawkrzeńskiej województwa płockiego (ob. powiat ciechanowski, województwo mazowieckie) / dekanat nowomiejski diecezji płockiej (ob. dekanat ciechanowski zachodni diecezji płockiej), kościół parafialny pw. św. Wojciecha i Zwiastowania Najśw. Marii Panny, nawa, belka poprzeczna więźby dachowej, polichromia ornamentalna

Datowanie (z fazami)

po 1780 (?)

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

nieustalony, zapewne związany z miejscowym probostwem lub majątkiem szlacheckim z prawe kollacji

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieznani

Historia powstania

Świątynia parafialna została wzniesiona w trzech fazach z fundacji rycerskiej: w 1. poł. XVI w. prezbiterium z zakrytą murowane z cegły, ok. 1640 drewniana nawa, wymieniona na obecną 1780. Omawiana polichromia belki poprzecznej więźby nawy to relikw dawnego wystroju malarskiego stropu (całego wnętrza?).

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Kościół odnawiany 1817, 1853, 1882 i 1952, wtedy belka więźby dachowej translokowana (?) i przestonęta od spodu deskami stropu. Dostępna wyłącznie od przestrzeni strychu nawy.

Kompozycja / układ

Ścianki belki o przekroju kwadratu ze sfazowanymi narożami pomalowane na kolor zielony, z widocznymi, silnie zatartymi pasami cynobrowej marmoryzacji (?).

Ikonografia

Niemożliwa do rekonstrukcji. Zapewne część iluzjonistycznej dekoracji dawnego stropu nad prezbiterium lub nawą świątyni.

Analiza formalno-stylistyczna

Z uwagi na trudny dostęp i brak odkrywek na ścianach i stropach prezbiterium i nawy kościoła analiza dzieła jest niemożliwa.

Źródła i literatura przedmiotu

brak

Fotografie:

Malużyn, kościół par. pw. św. Wojciecha i Zwiastowania Najśw. Marii Panny, strych nad nawą, belka poprzeczna więźby dachowej, relikty polichromii z marmoryzacją (?), po 1640 (?) lub 1780, wyk. niezidentyfikowany malarz regionalny, fot. MW, 2017

RADZYMIN

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

RADZYMIN, dawny powiat sąchocki ziemi ciechanowskiej województwa mazowieckiego (ob. powiat płoński, województwo mazowieckie) / dekanat płoński diecezji płockiej (ob. dekanat płoński południowy diecezji płockiej), kościół parafialny pw. św. Piotra i Pawła, prezbiterium i łuk tęczowy, polichromia

Datowanie (z fazami)

1. poł. XVI w. lub po 1767

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

nieustalony, zapewne związany z miejscowym probostwem, być może ks. Grzegorz Smoleński, kanonik płocki

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieznani

Historia powstania

Świątynia parafialna zbudowana w trzech fazach z fundacji duchownej: w 1. poł. XVI w. prezbiterium murowane z cegły, 1763-1767 dwuprzęsłowa nawa nakładem kan. Grzegorza Smoleńskiego, 1905-1908 dodane dwa przęsła nawy w stylu neobarokowym. Relikty polichromii pochodzą albo z pierwszej, albo drugiej fazy budowy.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Relikty polichromii odsłonięte w 2008 r. w trakcie prac sondażowych prowadzonych przez prof. dr. hab. Pawła Marka Jakubowskiego z Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki warszawskiej ASP, w następnym sezonie wykonana aranżacja polichromii gzymsu koronującego ścian i reliktyw ozdób nad oknami w ścianie południowej. Prace wkrótce przerwane, bez wdrożenia projektu nowej aranżacji zdobień na podstawie odsłonięć w nawie. Odkrywką górnego fragmentu zacheuszka lub przestawienia św. Andrzeja apostoła na ścianie północnej w arkadzie łuku tęczowej wtórnie zastąpiona.

Kompozycja / układ

Gzyms profilowany, z wydzielonymi szarymi i czarnymi liniami podziałami na ćwierćwałki i uskoki, z kolejnymi pasami barwnymi: dolnym cynobrowym, środkowym szarawym i górnym ugrowym. Nad oknem południowym, w jego odcinkowym zamknięciu zrekonstruowana sumarycznie dekoracja w postaci trójlistnej korony (?) obwiedzionej ciemnogrowym konturem. Na ścianie północnej w arkadzie łuku tęczowego, nad marmurowym epitafrum rodzin Jaworowskich i Waśniewskich, znajduje się – wtórnie zatynkowany – fragment linearnego czarnego łuku z inskrypcją, wykonaną stylizowaną nowożytną majuskułą: „ [...] [AN]DREA[S] [...]”, najprawdopodobniej odwołującą się do osoby św. Andrzeja apostoła. Był to więc albo jeden z zacheuszków albo malarskie przedstawienie tego świętego.

Ikonografia

brak

Analiza formalno-stylistyczna

Brak większej liczby odkrywek na ścianach i stropach prezbiterium i nawy kościoła uniemożliwia dokonanie analizy dzieła.

Źródła i literatura przedmiotu

<https://wkirds.asp.waw.pl/2020/10/13/dr-hab-pawel-marek-jakubowski-prof-asp-realizacje-konserwatorskie/> (protokół dostępu: 28.09.2022)

Fotografie:

Radzymin, kościół par. pw. św.św. Piotra i Pawła, prezbiterium, widok ogólny wnętrza z widocznym gzymsem koronującym ścian z pasem polichromii, 1. poł. XVI w. albo po 1767, wyk. niezidentyfikowany malarz regionalny, fot. MW, 2017

Radzymin, kościół par. pw. św.św. Piotra i Pawła, prezbiterium, ściana południowa, górna część okna z fragmentarycznie zrekonstruowanym detalem zdobniczym i gzymsem koronującym z pasem polichromii, 1. poł. XVI w. albo po 1767, wyk. niezidentyfikowany malarz regionalny, fot. MW, 2017

Radzymin, kościół par. pw. św.św. Piotra i Pawła, łuk tęczowy, ściana północna, odkrywka fragmentu oryginalnej polichromii z zacheuszkiem lub wyobrażeniem św. Andrzeja apostoła, 1. poł. XVI w. albo po 1767, wyk. niezidentyfikowany malarz regionalny, fot. Paweł M. Jakubowski, 2008

SARBIEWO

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

SARBIEWO, dawny powiat płoński ziemi płockiej województwa mazowieckiego (ob. powiat płoński, województwo mazowieckie) / dekanat płoński diecezji płockiej (ob. dekanat płoński północny diecezji płockiej), kościół parafialny pw. św. Stanisława, prezbiterium, pierwsze przęsło, ściana północna i zespół zacheuszków, polichromia renesansowa (dwufazowa)

Datowanie (z fazami)

ok. 1522 i ok. 1549

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

kolatorzy parafii i świątyni, m.in. Mikołaj Ćwikliński herbu Nałęcz i Stanisław Sarbiewski herbu Prawdzic

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieznani, zapewne związani z ośrodkami w Płocku lub Warszawie

Historia powstania

Drewniana świątynia parafialna konsekrowana 1522, zbudowana najprawdopodobniej z fundacji dwóch rodzin szlacheckich: Ćwiklińskich herbu Nałęcz i Sarbiewskich herbu Prawdzic. Polichromia, najprawdopodobniej wykonana w całym wnętrzu prezbiterium i korpusu nawowego, pochodzi z ok. 1549 r.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Kościół remontowany gruntownie w 1757 (wg protokołu wizytacji kanoniczej z 1775 r. już wtedy polichromie przysłonięte), 1838 (wyk. cieśla Kosiński), 1859-1862 (kier. Wojciech Wodzyński i Jaroszewicz), 1908-1912 i 1962-1964 i 1981. Relikty polichromii odsłonięte w 1987 r. w związku ze zmianą szalunku ścian wnętrza i przekazane do konserwacji Kazimierzowi Patejukowi z Warszawy, prace zabezpieczające połączone z częściową rekonstrukcją (miejscami wadliwą) wykonano w roku następnym. Ostatecznie odsłonięto tylko dolny fragment ściany północnej w pierwszym przęśle prezbiterium, poniżej oryginalnego otworu dawnej loży kolatorskiej, oraz dwa zacheuszki na ścianie południowej: w drugim przęśle prezbiterium i pierwszym przęśle nawy bocznej.

Kompozycja / układ

Faza I: deski ściany pomalowane w dolnej strefie na kredowy kolor, na wysokości ok. 2 m przedzielone cynobrową linią, powyżej lekko czerwonawe zabarwienie, na tym tle rozmieszczone regularnie pionowe, trójdzielne pasy w tonacji cynobrowej, w środkowym uproszczone imitacje liniowe kamienia / marmuru (?). Po prawej stronie od portalu umieszczona na zatartym proscenium stojąca figura kobieca z nimbem, zwrócona $\frac{3}{4}$ w lewo, o formach obrysowanych czarnym konturem, ubrana w długą czerwonawą szatę o ostrych załamaniach rzutów materii i fałd oraz białe maforium, w rękach trzymany nisko przed sobą zarys oprawnej księgi – błędnie zrekonstruowana jako męska, z głową nienaturalnie skierowaną w prawo (św. Piotr?). Nimb i ręce z księgą częściowo przysłonięte przez elementy późniejszego portalu zakrystii.

Faza II: portal iluzjonistyczny obejmujący proste ciesielskie, profilowane obramienie: bo bokach profilowe w kolorze szarawym, od góry z pasem perełkowania, dwoma bocznymi fragmentami rozbudowanych gzymsów, z pasami i obrysem czernią, ze zrekonstruowanymi sumarycznie podwieszeniami ornamentalnymi z cynobrowymi kulkami; powyżej zestawione antytetycznie szarozielonkawe ryby o skręconych spiralnie ogonach i stylizowanych ornamentalnych głowach, na których siedzące w swobodnych poza putta zwrócone ku sobie, dmące w antykizujące trąby o zawiniętych półkuliście trzonach, we wnętrzach spirali przedstawienia heraldyczne, wadliwie zrekonstruowane, po lewej Podkowa (powinien być Nałęcz), po prawej nieczytelne (powinien być Prawdzic), z narożników obramienia wystają młode pędy z listkami (winorośli?); struktura zwieńczona ujętym wolułkami zacheuszkim – w formie zielonej obręczy z białawym polem i czerwonym krzyżem greckim z rozszerzającymi się ramionami. Pozostałe dwa zacheuszki na tej samej wysokości, mniejsze, rozmieszczone nieregularnie, także wtórnie, na pionowych pasach.

Ikongrafia

Faza I: z uwagi na silne zatarcie oryginalnej warstwy malarskiej i duży stopień rekonstrukcji form przez konserwatorów nie jest możliwa identyfikacja postaci kobiecej – zapewne świętej lub prorokini starotestamentalnej. Umieszczenie jej przy wejściu do zakrystii mogłoby sugerować wizerunek św. Marii Magdaleny z naczyniem na wonności (?).

Faza II: portal prezentuje typowe cechy wzornikowej, południowoniemieckiej redakcji renesansu północnowłoskiego (lombardzkiego i podalpejskiego) z wykorzystaniem fantastycznych form animalistycznych (ryby-zwierzęta morskie) i ornamentalnych (wicie roślinne). Oba przedstawienia heraldyczne zostały odtworzone bez znajomości historii miejsca i godeł herbowych ówczesnych kolatorów świątyni: Ćwiklińskich z Czwiklina Wielkiego h. Nałęcz i Sarbiewskich h. Prawdzic. Godła te występują m.in. na ufundowanych do świątyni sarbiewskiej sprzętach: późnogotyckim drewnianym wieżowym *sacramentarium* (ob. w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Płocku) i wspaniałej złotonej, gotycko-renesansowej monstrancji z 1549 r., dzieła warszawskiego złotnika Andrzeja Półtoraka (w zakrystii).

Analiza formalno-stylistyczna

Faza I polichromii w Sarbiewie jest utrzymana jeszcze w tradycji późnogotyckiej, sięgającej formalnie i stylistycznie jeszcze początku XVI w. Wskazuje na to użyciem elementów stylu łamanego w modelunku szaty i płaszcza figury kobiecej (św. Marii Magdaleny? – błędnie zrekonstruowanej jako męska). W malarstwie monumentalnym i tablicowym na historycznym Mazowszu ustąpiły one formom wczesnorenesansowym jeszcze przed połową XVI w., natomiast w snycerstwie utrzymały się co najmniej do lat 60. tego stulecia – świadczą o tym badania nad twórczością mistrza Jana Jantasa ze Starej Warszawy w całym regionie.

W fazie II, obejmującej iluzjonistyczną oprawę portalu zakrystii i zespół zacheuszków, anonimowy artysta posłużył się w kreacji odsłoniętych partii polichromii zestawem form wzornikowych o genezie południowoniemieckiej, czerpanych głównie z czołowych ośrodków regionu naddunajskiego: Norymbergi i Augsburga oraz Ratyzbony i Wiednia. Ten region inspiracji jest charakterystyczny dla źródeł całego malarstwa ściennego i tablicowego w Koronie (np. działalność m.in. Hansa Dürera w Krakowie i brata-cystersa Stanisława Samostrzelnika w Mogile), zwłaszcza w Wielkopolsce, na Kujawach i na Mazowszu, gdzie były one powszechnie wykorzystywane m.in. w dekorowaniu wnętrz świątyni: kolegiackiej w Uniejowie i farnej w Warcie, oraz w tzw. grupy pułtuskiej – w Pułtusku, Broku, Brochowie i Ciekusynie (zachowany relikwiarz) oraz we Włocławku, czy w świątyniach drewnianych w Czerniewicach i Boguszycach pod Rawą Mazowiecką.

Dwufazowa polichromia w Sarbiewie należy do najwcześniejszych dzieł malarstwa monumentalnego na historycznym Mazowszu i wykazuje ogólne zależności formalno-stylistyczne od datowanych wcześniej lub na ten sam okres, zachowanych fragmentarycznie partii malatur ściennych w prezbiterium kościoła kolegium mansonarzy pw. Krzyża Św. w Pułtusku (przed 1539) oraz wspomnianej świątyni par. w Czerniewicach (fazy II i III: 1. poł. XVI w.). Każdą z nich wykonał jednak inny artysta, co więcej stan zachowania oryginalnej warstwy malarskiej i stopień ingerencji konserwatorskich (często opartych na błędnych założeniach i interpretacji zabytku) w Sarbiewie wykluczają dalej idące dywagacje o miejscu pochodzenia ich autora.

Źródła i literatura przedmiotu

brak

Fotografie:

Sarbiewo, kościół par. pw. św. Stanisława, prezbiterium, ściana północna, odkryty iluzjonistyczny portal wejściowy zakrystii z trzema zacheuszkami, ok. 1550, wyk. niezidentyfikowany malarz renesansowy z Płocka lub Warszawy (atryb.), fot. MW, 2017

Sarbiewo, kościół par. pw. św. Stanisława, prezbiterium, ściana północna, iluzjonistyczny portal wejściowy zakrystii, zwieńczenie, z dwoma herbami fundatorskimi i zacheuszką, ok. 1550, wyk. niezidentyfikowany malarz renesansowy z Płocka lub Warszawy (atryb.), fot. MW, 2017

Sarbiewo, kościół par. pw. św. Stanisława, prezbiterium, ściana północna, zatarta postać św. Marii Magdaleny (?), ok. 1550, wyk. niezidentyfikowany malarz renesansowy z Płocka lub Warszawy (atryb.), fot. MW, 2017

STRZEGOCIN

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

STRZEGOCIN, dawny powiat nowomiejski ziemi zakroczymskiej województwa mazowieckiego (ob. powiat pułtuski, województwo mazowieckie) / dekanat nowomiejski diecezji płockiej – prowincja wielkopolska zakonu bernardynów (ob. dekanat nasielski diecezji płockiej), kościół konwentualny, pielgrzymkowy (ob. parafialny) pw. Matki Boskiej Szkaplerznej i św.św. Franciszka i Antoniego, kompletna późnobarokowa polichromia wnętrza

Datowanie (z fazami)

1790-1791

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

o. gwardian Franciszek Miaskowski, przełożony konwentu

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Kazimierz Ślizawski

Historia powstania

Pierwszy drewniany kościół misyjny zbudowany między 1670 i 1680 z fundacji Jana Kazimierza Bielińskiego, wojewody malborskiego i starosty mławskiego, na pomieszczenie sprowadzonego z dworu w Sokołowie słynącego łaskami obrazu Matki Bożej, spalony 1687, w latach 1682-1684 i 1684-1690 placówka misji prowadzonych kolejno przez jezuitów i dominikanów, objęta w 1690-1693 przez bernardynów, kolejny pożar w 1771 r. Budowa murowanego kościoła, skierowanego prezbiterium na zachód, ze wschodnim (frontowym) skrzydłem klasztoru od 1740 z fundacji Jana i Brygidy Wessłów, przerwana 1741, podjęta 1763 przez bud. Samuela Fischera z Gdańska (zatrudnianego wcześniej przez ten zakon w Łowiczu i Ratowie nad Wkrą), pod nadzorem o. Jana Narębskiego, ukończona 1776, pożar części świątyni w 1788, odbudowa 1789-1791 staraniem o. gwardiana Franciszka Miaskowskiego, wtedy realizowana kompletna polichromia późnobarokowa ścian i sklepień z zespołem ośmiu iluzjonistycznych ołtarzy na ścianach naw bocznych, figurami apostołów i świętych na filarach oraz scenami pobocznymi, konsekracja 1792.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

W 1868 r. nastąpiła kasata konwentu, później w roli filialnego parafii w sąsiednim Gąsiorowie, remonty w latach 1886-1890, 1895. Parafialny od 1906 r., uszkodzony 1944-1945, później remontowany. Polichromie przemalowane 1886, uszkodzone 1944-1945, restaurowane 1982-1990 ze znacznymi partiami rekonstrukcji przez art. kons. Andrzeja Wróbla i Kazimierza Patejuka z Warszawy, ostatnio realizowane sukcesywnie od 2017 r. przy kolejnych ołtarzach w nawach bocznych i przy chórze muzycznym oraz w kruchcie.

Kompozycja / układ

Dekoracja malarska dzieli się na kilka odrębnych części. Na kolebkowym, uzupełnionym o lunety sklepieniu prezbiterium i na piętrze chóru zakonnego oraz w trójnawowym, czteroprzęsłowym korpusie nawowym typu halowego główny cykl maryjny, odpowiednio sceny zbiorowe: Maria wniebowzięta wśród chórów anielskich (Regina angelorum), na ścianach bocznych grupy świętych zakonników i duchownych z franciszkanami oraz męczennic; przedstawienie niebios z Trójcą Św. i Marią-Orędowniczką grzeszników na kuli ziemskiej w otoczeniu archaniołów, serafinów i cherubinów i aniołów, na ścianach z czterema grupami proroków i patriarchów Starego oraz apostołów i świętych Nowego Testamentu, następnie czterodzielne sceny odwołujące się do hymnów maryjnych, wszystkie opatrzone łańciskimi inskrypcjami z cytatami z tychże (miejscami błędnie zrekonstruowane lub przemieszane) i ujęte ćwierćkolistymi balustradami tralkowymi, z gwiazdami na styku krzyża wysklepków: w przęsłach nawy głównej i ponad chórem organowym – Salve Regina, nawy południowej – Magnificat, północnej – Ave Maria (Pozdrowienie Anielskie), łącznie 52 sceny.

W kaplicy południowej Ukrzyżowania Pańskiego w górnej strefie ścian bocznych sceny Modlitwy w Ogrojcu i Pojmania Jezusa, na sklepieniu grupa obłoków z glorią promienistą i klęczącym aniołem z krzyżem (w relacji z Jezusem w Ogrójcu poniżej), w północnej, umieszczonej nad zakrystią i

dedykowanej Wniebowzięciu Najśw. Marii Panny i św.św. Franciszkowi i Antoniemu odpowiednio kulisowa iluzjonistyczna architektura *en grisaille*, zwieńczona tralkowymi balustradami, z otwierającymi się arkadowo wnętrzami, w których sceny – od południa z żywota św. Franciszka: św. Franciszek i św. Dominik oraz Odkrycie grobu św. Franciszka, od północy – cud św. Antoniego z osłem, na ścianie szczytowej Wniebowzięcie Najśw. Marii Panny, przy wejściu, po bokach w niszach postaci *en grisaille* św.św. Wawrzyńca i Floriana. Na parterze, w obejściu między obiema kaplicami i zakrystią, ozdobne obramienia *rocailles* z zatartymi scenami figuralnymi.

Na ścianie szczytowej chóru muzycznego iluzjonistyczne przedstawienia bocznych wież basowych prospektu organowego. We wschodnich ścianach szczytowych dekoracje w dwóch strefach, w dolnej w płytkich zamkniętych koszowo wnękach sceny figuralne, opatrzone u góry inskrypcjami z Biblii: w południowej – Odnalezienie Jezusa w świątyni jerozolimskiej, w północnej – święci Franciszek i Dominik błagający Marię jako Orędowniczkę o powstrzymanie gniewu Jezusa jako sędziego Dnia Ostatecznego, z widokiem piorunów uderzających w głaz spięty łańcuchami przez Śmierć i Szatana, w tle chwiejący się w posadach dwuwieżowy kościół franciszkański; w górnej strefie iluzjonistyczne, na wpół otwarte okna z wychylającymi się zakonnikami.

W korpusie nawowym na filarach, na piszczelowych ciemnogrowych cokołach przedstawienia *en grisaille* Salvatora Mundi (naprzeciw ambony) i Ewangelistów (symbole na oddzielnych podstawach), na pilastrach ścian bocznych – pozostałych Apostołów, w podobnym układzie, z aniołkami trzymającymi ich atrybuty; w tle podpór i gurtów iluzjonistyczne płyciny o ciemnoróżowym zabarwieniu, u góry z wątlymi, białawymi motywami *rocailles*; na ścianach wschodnich i zwnętrznych podpór międzynawowych, nad wejściami do kaplic przyprezbiterialnych oraz na ścianie frontowej chóru muzycznego i wież owalne medaliony ze stacjami Drogi Krzyżowej, obwiedzione grubą ramą ornamentálną z mniejszym owalem w kluczu zawierającym numer, sceny figuralne płytko na tle wzgórz.

Zespół ośmiu iluzjonistycznych nastaw bocznych, zestawiane w poszczególnych przęsłach parami, na ciemnoczerwonych tłach wnęk zamkniętych półkoliście, z parami owalnych zakratowanych okienek, o fantazyjnych formach późnobarokowo-rokokowych struktur, ze stolarskimi mensami i oprawionymi w ramy obrazami sztalugowymi w polach głównych – górne malowane iluzjonistycznie, z podziałem na przęsła i strony południową i północną: św. Barbara i św. Anna (?), NN święta ze sztandarem i św. Katarzyna Aleksandryjska w wizji z Dzieciątkiem Jezus, św. Erazm i św. Teresa z Avila, św. Mikołaj i św. Zofia.

W kruchcie, w przęsłach bocznych na ścianie zachodniej, pod lunetami sklepienia, przedstawienia: po lewej piekła z płomieniami i trzema uczującymi czartami, po prawej pokutująca w płomieniach dusza czyścowa z Okiem Opatrzności Bożej, wszystkie opatrzone banderolami z fragmentarycznie zachowanymi polskimi inskrypcjami w dwóch wierszach; centralnie, nad wejściem głównym inskrypcja łacińska w czterech liniach: 1791 / HAEC PORTA DO-/ MINI IUSTI ITRA / BUNT PER EAM”.

Ikonografia

Rozbudowana dekoracja, obejmująca całe wnętrze świątyni i złożona z głównego cyklu maryjnego oraz uzupełniających programów w obu kaplicach przyprezbiterialnych, zespołu świętych apostołów jako filarów kościoła (pełniącego rolę zacheuszków) oraz Drogi Krzyżowej pełni rolę opartego na dogmatyce, teologii i liturgii Kościoła łacińskiego doby potrydenckiej moralitetu przeznaczonego jako element wizualny oprawy wnętrza i działalności kaznodziejskiej zakonników w tym miejscu pielgrzymkowym związanym z kultem słynącego łaskami obrazu Matki Bożej z Sokołowa. W cyklu maryjnym kanwą programu są popularne w tym okresie hymny maryjne: Salve Regina, Magnificat i Ave Maria (Pozdrowienie Anielskie), rozpropagowane szeroko wśród pątników. Ekspozowany jest też wątek pośredniczenia Marii jako orędowniczki grzeszników w ich modlitwach u Boga, pośrednio także jako opiekunki świata i Kościoła w okresach zagrożeń.

Analiza formalno-stylistyczna

Stan zachowania polichromii różni się znacząco w poszczególnych częściach świątyni – na ogół są one silnie przemalowane i straciły swój oryginalny charakter. Stosunkowo najlepiej, pomimo późniejszych konserwacji i retuszy, zachowały się malatury na sklepieniu prezbiterium i piętrowego chóru

zakonnego, najgorzej – w obu kaplicach oraz na filarach i pilastrach, ścianie wschodniej korpusu i w kruchcie. Na podstawie analizy pierwszego zespołu można określić Kazimierza Ślizawskiego, artystę nieznanego z innych dzieł i o nieustalonym rodowodzie, jako kontynuatora, właściwie epigona tradycji malarstwa późnobarokowego z lat 30.-70. XVIII w. z jego postpozzowską kompozycją z powolnym odejściem od *quadratury*, rozdrobnieniem i schematyzacją motywów i grup figuralnych oraz stopniową redukcją gamy barwnej (na Mazowszu i Kujawach to głównie prace artystów zakonnych: braci bernardyńskich Walentego Żebrowskiego, zm. 1764, i Paschalisa Wołosa, zm. 1785, w kościołach tego zakonu w Warszawie, Ostrołęce i Skępem-Wymyślinie, oraz paulińskich – braci Dobrzeniewskich / Dobrzenieckich, w Łęczeszycach pod Grójcem). Zależność taka jest jednak ograniczona wyłącznie do sposobu komponowania grup figuralnych oraz gestykulacji i modelunku strojów – wszystkie one można jednak wytłumaczyć recepcją tych samych serii graficznych o najczęściej augsburskiej proveniencji. Znajomość tych obiegowym w tym okresie grawiur poświadcza też wykorzystanie przez Ślizawskiego w Strzegocinie modeli do budowy fantazyjnych struktur nastaw bocznych. Zespół malatur strzegocińskich jest więc dalekim echem i zarazem ostatnim ogniwem rozwojowym w tej trwającej kilkadziesiąt lat tradycji artystycznej.

Źródła i literatura przedmiotu

T. Herburt, *Klasztor OO. Bernardynów w Strzegocinie*, „Zorza”, 1844, s. 62-63; H. E. Wyczawski, *Strzegocin*, w: *Klasztory bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych*, prac zbiorowa pod red. tegoż, Kalwaria Zebrzydowska 1985, s. 358; Warszawa, Narodowy Instytut Dziedzictwa, Dział Ewidencji i Rejestru Zabytków Ruchomych, karty nr CIX 010001499-050001499, 03001500-040001500, 010001510-091001510, 100001510-101001510, 110001510, 120001510, 130001510-134001510, 140001510, 150001510, 160001510, 170001510, 180001510, 190001510, 200001510, 210001510, marzec 1979, oprac. R. Juraszowa; Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. XI: *Dawne województwo warszawskie*, red. M. Omilanowska, J. Sito, z. 20: *Pułtusk i okolice*, oprac. zbior., Warszawa 1999, s. 107-108, fig. 27, 28, 145-150.

Fotografie:

Strzegocin, kościół bernardynów (ob. parafialny) pw. Matki Boskiej Szkaplerznej i św.św. Franciszka i Antoniego, widok ogólny wnętrza w kierunku prezbiterium, polichromia, 1790-1791, wyk. Kazimierz Ślizawski, fot. MW, 2019

Strzegocin, kościół bernardynów (ob. parafialny) pw. Matki Boskiej Szkaplerznej i św.św. Franciszka i Antoniego, widok ogólny wnętrza w kierunku chóru muzycznego, polichromia, 1790-1791, wyk. Kazimierz Ślizawski, fot. MW, 2019

Strzegocin, kościół bernardynów (ob. parafialny) pw. Matki Boskiej Szkaplerznej i św.św. Franciszka i Antoniego, widok ogólny sklepienia prezbiterium ze sceną Matki Boskiej Anielskiej w otoczeniu świętych, polichromia, 1790-1791, wyk. Kazimierz Ślizawski, fot. MW, 2019

Strzegocin, kościół bernardynów (ob. parafialny) pw. Matki Boskiej Szkaplerznej i św.św. Franciszka i Antoniego, widok ogólny sklepienia chóru zakonnego ze sceną niebios z Trójcą św., Marią i chórami anielskimi, polichromia, 1790-1791, wyk. Kazimierz Ślizawski, fot. MW, 2019

Strzegocin, kościół bernardynów (ob. parafialny) pw. Matki Boskiej Szkaplerznej i św.św. Franciszka i Antoniego, widok ogólny północnej kaplicy maryjnej na piętrze, polichromia, 1790-1791, wyk. Kazimierz Ślizawski, fot. MW, 2019

Strzegocin, kościół bernardynów (ob. parafialny) pw. Matki Boskiej Szkaplerznej i św.św. Franciszka i Antoniego, nawa główna, sklepienie pierwszego przęsła ze scenami cyklu maryjnego odnoszących się do wezwań hymnu *Salve Regina*, polichromia, 1790-1791, wyk. Kazimierz Ślizawski, fot. MW, 2019

Strzegocin, kościół bernardynów (ob. parafialny) pw. Matki Boskiej Szkaplerznej i św.św. Franciszka i Antoniego, nawa południowa, sklepienie drugiego przęsła ze scenami cyklu maryjnego odnoszących się do wezwań hymnu *Magnificat*, polichromia, 1790-1791, wyk. Kazimierz Ślizawski, fot. MW, 2019

Strzegocin, kościół bernardynów (ob. parafialny) pw. Matki Boskiej Szkaplerznej i św.św. Franciszka i Antoniego, nawa północna, sklepienie trzeciego przęsła ze scenami cyklu maryjnego odnoszących się

do wezwań hymnu Ave Maria (Pozdrowienie Anielskie), polichromia, 1790-1791, wyk. Kazimierz Ślizawski, fot. MW, 2019

Strzegocin, kościół bernardynów (ob. parafialny) pw. Matki Boskiej Szkaplerznej i św.św. Franciszka i Antoniego, filar międzynawowy, przedstawienie św. Jana Ewangelisty, polichromia, 1790-1791, wyk. Kazimierz Ślizawski, fot. MW, 2019

Strzegocin, kościół bernardynów (ob. parafialny) pw. Matki Boskiej Szkaplerznej i św.św. Franciszka i Antoniego, nawa południowa, ściana wschodnia, scena Odnalezienie Jezusa w świątyni, polichromia, 1790-1791, wyk. Kazimierz Ślizawski, fot. MW, 2019

Strzegocin, kościół bernardynów (ob. parafialny) pw. Matki Boskiej Szkaplerznej i św.św. Franciszka i Antoniego, nawa północna, ściana wschodnia, scena św.św. Franciszek i Dominik błagający Marię jako Orędowniczkę ludzkości u Jezusa o powstrzymanie Jego gniewu jako sędziego Dnia Ostatecznego, polichromia, 1790-1791, wyk. Kazimierz Ślizawski, fot. MW, 2019

Strzegocin, kościół bernardynów (ob. parafialny) pw. Matki Boskiej Szkaplerznej i św.św. Franciszka i Antoniego, nawa północna, ściana wschodnia, iluzjonistyczne okno z wychylającymi się zakonnikami, polichromia, 1790-1791, wyk. Kazimierz Ślizawski, fot. MW, 2019

Strzegocin, kościół bernardynów (ob. parafialny) pw. Matki Boskiej Szkaplerznej i św.św. Franciszka i Antoniego, kruchta, scena Męka duszy czyścicowej, polichromia, 1790-1791, wyk. Kazimierz Ślizawski, fot. MW, 2019

Strzegocin, kościół bernardynów (ob. parafialny) pw. Matki Boskiej Szkaplerznej i św.św. Franciszka i Antoniego, nawa południowa, przęsło pierwsze, iluzjonistyczny ołtarz boczny, polichromia, 1790-1791, wyk. Kazimierz Ślizawski, fot. MW, 2019

Strzegocin, kościół bernardynów (ob. parafialny) pw. Matki Boskiej Szkaplerznej i św.św. Franciszka i Antoniego, nawa północna, przęsło drugie, iluzjonistyczny ołtarz boczny, polichromia, 1790-1791, wyk. Kazimierz Ślizawski, fot. MW, 2019

Strzegocin, kościół bernardynów (ob. parafialny) pw. Matki Boskiej Szkaplerznej i św.św. Franciszka i Antoniego, nawa północna, przęsło trzecie, iluzjonistyczny ołtarz boczny, polichromia, 1790-1791, wyk. Kazimierz Ślizawski, fot. MW, 2019

Strzegocin, kościół bernardynów (ob. parafialny) pw. Matki Boskiej Szkaplerznej i św.św. Franciszka i Antoniego, nawa północna, przęsło czwarte, iluzjonistyczny ołtarz boczny, polichromia, 1790-1791, wyk. Kazimierz Ślizawski, fot. MW, 2019

WYSZOGRÓD

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

WYSZOGRÓD, dawna ziemia wyszogrodzka województwa mazowieckiego (ob. powiat płocki, województwo mazowieckie) / dekanat wyszogrodzki diecezji płockiej – prowincja pruska zakonu franciszkanów konwentualnych (ob. dekanat płoński południowy diecezji płockiej – prowincja warszawska Matki Bożej Niepokalanej zakonu franciszkanów), kościół konwentualny pw. NMP i Wszystkich Świętych (ob. Matki Bożej Anielskiej), prezbiterium, odkrywki polichromii i zacheuszka

Datowanie (z fazami)

1. poł. XVI w. lub po 1767

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

nieustalony, związany z miejscowym klaszturem franciszkanów konwentualnych

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieznani

Historia powstania

Placówka klasztorna ufundowana w 1406 r. przez księcia mazowieckiego Janusza I z rozpoczętym dwa lata później pierwszym drewnianym kościołem przy dawnej kaplicy miejskiej pw. Wszystkich Świętych, murowane z cegły, późnogotyckie prezbiterium wzniesione w 1. poł. XVI w. z fundacji mieszczańskiej – braci Lipów: Mateusza i Jana, konsekrowane 1510, w końcu XVI w. budowa przy nim murowanej kaplicy brackiej św. Anny; przed 1612 wzniesienie pierwszej murowanej nawy, spalonej z całym kościołem i konwentem w 1661 r., obecna nawa ufundowana w latach 1661-1675 z wymurowaniem nowych filarów i sklepień kolebkowych z lunetami w chórze kapłańskim, wtedy świątynia rekonsekrowana pod nowym wezwaniem Matki Bożej Anielskiej i św.św. Franciszka i Antoniego. Relikty polichromii pochodzą najprawdopodobniej z tej fazy inwestycji.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Kościół od 1804 do 1945 r. w posiadaniu lokalnej gminy ewangelicko-augsburskiej (po przymusowym przeniesieniu zakonników przez władze pruskie do Dobrzynia nad Wisłą), następnie przekazany z powrotem franciszkanom konwentualnym. Spalony 1945 z częściowym zniszczeniem kaplicy św. Anny, Odbudowany od 1948 do 1965, kolejne remonty w latach 1969 i 1980-1989 (wtedy odtworzenie / rekonstrukcja szeregu oryginalnych architektonicznych w elewacjach i we wnętrzu), ostatnie prace z odświeżeniem ścian i sklepień po 2000 r. Relikty polichromii odsłonięte najprawdopodobniej w latach 1980-1899 (najpóźniej przed 1992 r.) w trakcie kompleksowych prac remontowych i restauratorskich, połączonych z odsłonięciami partii murów późnośredniowiecznych, udostępnione w formie odkrywek o nieregularnym obrysie, zabezpieczone.

Kompozycja / układ

Trzy odkrywki zlokalizowane w różnych miejscach ściany północnej prezbiterium, w obu jego przęsłach. Pierwsza – przy filarze narożnym wschodniej ściany szczytowej z fragmentem silnie zatartego zacheuszka w formie grubego laurowego wieńczę spiętego w czterech miejscach żółtawymi obręczami (górna z podwieszeniem, boczna z wstęgą), wewnątrz na błękitnym tle ugrowy krzyż z trójlistnymi zakończeniami ramion. Druga, niewielka, w partii ściany tarczowej przy splotwie kolebki na filar, w formie prostokąta, widocznymi fragmentarycznie pasem (?) błękitu i linią podkreśloną cynobrem – zapewne należącymi do historycznych podziałów sklepienia. Trzecia, największa, w drugim przęśle, ponad ostrołukowym portalem wiodącym do zakrystii, z częściowo widoczną tablicą inskrypcyjną w formie zawieszanej na wstążce z kokardą karty papieru, zawierającej nieczytelną inskrypcję złożoną z co najmniej jedenastu wierszy, odwołującą się do nadania w dniu 29 września 1675 (?) r. przez ówczesnego oficjała warszawskiego Mikołaja Stanisława Świącickiego, późniejszego biskupa kolejno kijowskiego i poznańskiego, nowego wezwania kościoła.

Ikonografia

brak

Analiza formalno-stylistyczna

Brak większej liczby / powierzchni odkrywek na ścianach i sklepieniu prezbiterium uniemożliwia dokonanie analizy dzieła oraz jego porównań z innymi współczesnymi realizacjami malarskimi w regionie.

Źródła i literatura przedmiotu

brak

Fotografie:

Wyszogród, kościół franciszkanów konwentualnych pw. Matki Bożej Anielskiej i św.św. Franciszka i Antoniego, prezbiterium, pierwsze przęsło, ściana północna, narożnik wschodni, odkrywka z fragmentem zacheuszka, ok. 1675, wyk. niezidentyfikowany warsztat lokalny, fot. MW, 2019

Wyszogród, kościół franciszkanów konwentualnych pw. Matki Bożej Anielskiej i św.św. Franciszka i Antoniego, prezbiterium, drugie przęsło, ściana północna, odkrywka z fragmentem dawnej tablicy inskrypcyjnej w formie podwieszanej karty papieru, z przekazem o nadaniu w dniu 29 września 1675 przez oficjała warszawskiego Mikołaja Stanisława Świącickiego, późniejszego biskupa kolejno kijowskiego i poznańskiego, nowego wezwania kościoła, ok. 1675, wyk. niezidentyfikowany warsztat lokalny, fot. MW, 2019

ZAKROCZYM

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

ZAKROCZYM, dawna ziemia zakroczymska województwa mazowieckiego (ob. powiat płoński, województwo mazowieckie) / dekanat zakroczymski diecezji płockiej – prowincja polska zakonu kapucynów (ob. dekanat zakroczymski diecezji płockiej – prowincja warszawska św.św. Wojciecha i Stanisława zakonu kapucynów), kościół konwentalny pw. św. Wawrzyńca, prezbiterium, fragmenty polichromii

Datowanie (z fazami)

lata 30. XVII w. (?)

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

nieustalony, być może związany z miejscową parafią lub miastem

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieznani

Historia powstania

Kościół pomocniczy (dawny grodowy) pw. św. Wawrzyńca ufundowany przed 1498 r. w drewnianej formie, z dobudowaną na początku XVI w. boczną kaplicą Trębskich, nowy także drewniany ok. 1547, w funkcji filialnego, z boczną kaplicą sprzed 1641 dedykowaną św. Anny, nakładem Gołyńskich, w 1714 realizacja nowego kościoła w formie jednonawowej, 1757-1765 budowa obecnego kompleksu klasztorowego połączona z rozbudową poprzedniej świątyni do formy trójnawowej.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Świątynia kapucyńska przebudowana 1826 z utworzeniem za parawanowym ołtarzem głównym piętrowego chóru zakonnego, 1948-1952 przeniesienie chóru do pomieszczeń przy północnej ścianie prezbiterium i likwidacja dotychczasowych, wtórnych podziałów tej części. Zapewne wtedy odstonięcie dwóch eksponowanych obecnie fragmentów nowożytnego polichromii z motywami heraldycznymi, 1963 zinwentaryzowane w dokumentacji konserwatorskiej. Od 1987 r. ich stan nie uległ zmianie.

Kompozycja / układ

Motywy heraldyczne zachowane na ścianach bocznych prezbiterium, u nasady półkolistego zamknięcia, ujęte kartuszami o formach okuciowo-zwijanych (Rollwerk-Scheiffwerk) z insygniami i fragmentarycznie zachowanymi syglami, po lewej: herb Królestwa Polskiego – biały orzeł w koronie na czerwonym tle z godłem Snopek dynastii Wazów w tarczy na piersi, ujęty ciemnogrowym obramieniem z jaśniejszymi taśmami, listwami i wolutkami, w zwieńczeniu *corona clausa*, wokół w dwóch rzędach sygle: V IV / [D] G / [R] [P] / [M] [D] [L], odnoszące się do osoby króla Władysława IV Wazy (daty życia: 1595-1648, rządy od 1632), po prawej: bardzo zbliżony kształtem kartusz z herbem Pomian w miejsce tarczy, insygniami biskupimi – infułą, podwójnym krzyżem i pastorałem, oraz syglami w trzech rzędach: [S] L / D G / E P, które odnoszą się do Stanisława z Łubnej Łubieńskiego, biskupa płockiego (1574-1640, rządy od 1627).

Ikonografia

Przedstawienia heraldyczne króla i biskupa zgodne z innymi współczesnymi, np. z nagrobka biskupa Stanisława Łubieńskiego w katedrze w Płocku (1640).

Analiza formalno-stylistyczna

Typ obramień obu niemal identycznych kartuszy prezentuje modne jeszcze w latach 30. XVII w. formy manieryzmu niderlandzkiego, rozpowszechnione szeroko w całej Europie Środkowej i Rzeczypospolitej dzięki wydawnictwom wzornikowym m.in. Cornelisa Florisa de Vriendt (1514-1575, wyd. 1555-1557) z Antwerpii, Jana Veredemana de Vriesa (1527-1609, wyd. 1565) z Amsterdamu i in.

Źródła i literatura przedmiotu

Warszawa, Narodowy Instytut Dziedzictwa, Dział Ewidencji i Rejestru Zabytków Ruchomych, karty nr WAX 000007521-000007522, czerwiec 1963, oprac. O. Puciata; Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. XI: *Dawne województwo warszawskie*, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, z. 10: *Nowy Dwór Mazowiecki i*

okolice, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska oraz C. Głuszek, A. Gruszecki i D. Kaczmarzyk, Warszawa 1987, s. 72.

Fotografie:

Zakroczym, kościół kapucynów pw. św. Wawrzyńca, zamknięcie prezbiterium, ściana północna, kartusz herbowy króla Władysława IV Wazy z syglami, ok. 1627-1640, wyk. niezidentyfikowany warsztat lokalny, fot. MW, 2019

Zakroczym, kościół kapucynów pw. św. Wawrzyńca, zamknięcie prezbiterium, ściana południowa, kartusz herbowy biskupa płockiego Stanisława Łubieńskiego, ok. 1627-1640, wyk. niezidentyfikowany warsztat lokalny, fot. MW, 2019

CZERWIŃSK NAD WISŁĄ, kościół konwentualny pw. Zwiastowania NMP

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

CZERWIŃSK NAD WISŁĄ, dawny powiat sąchociński ziemi ciechanowskiej województwa mazowieckiego (ob. powiat płoński, województwo mazowieckie) / dekanat wyszogrodzki diecezji płockiej – kongregacja czerwińska kanoników regularnych / laterańskich (ob. dekanat wyszogrodzki diecezji płockiej – prowincja polska Towarzystwa św. Franciszka Salezego), kościół konwentualny pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, prezbiterium z apsydą, kaplice boczne Krzyża Św. oraz św. Augustyna, zakrystia, fragmenty fresków i polichromii z dziesięciu różnych faz chronologicznych

Datowanie (z fazami)

Faza I: 2. poł. XII w.

Faza II: pocz. XIII w.

Faza III: po 1350–ok. 1400

Faza IV: ok. 1430

Faza VI: 3. tercja XV w.

Faza VII: przed 1538

Faza VIII: 1630–1633

Faza IX: ok. poł. XVII w.

Faza X: po 1771–1775

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Faza I: zapewne fundator kościoła i opactwa – Alexandre de Malonne, biskup płocki, lub książę mazowiecki Bolesław Kędzierzawy

Fazy II-V: nieustalony / nieustaleni, zapewne związany / związani z władzami opactwa

Faza VI: niezidentyfikowana rodzina rycerska herbu Kownia

Faza VII: Jakub Kula z Sobolewa, opat komendatoryjny czerwiński (rządy: 1524–1538)

Faza VIII: Mikołaj Szyszkowski, opat komendatoryjny czerwiński (rządy: 1621–1633)

Faza IX: niezidentyfikowany, najprawdopodobniej powiązany z władzami opactwa i wspólnoty

Faza X: opat klaustralny Jan z Zdżar Żdżarski herbu Gozdawa (rządy: 1767–1775)

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Faza I: nieustaleni; portal zachodni – malarz-polichromista współpracujący z warsztatem ucznia mistrza Guglielma da Modena lub proveniencji mozańskiej (?)

Fazy II-V: niezidentyfikowani, zapewne związany / związani z władzami opactwa

Faza VI: nieustaleni

Faza VII: niezidentyfikowani, zapewne sprowadzeni z Krakowa, wykształceni na renesansowych wzorach południowoniemieckich (d. atrybuowane Hansowi Dürerowi z Norymbergi i Krakowa); *sacrarium* – krakowski warsztat Bernardina Zanobi de Gianotisa, Giovanniego Ciniego da Siena i Filippa da Fiesole, zatrudniony równoległe przy budowie katedry w Płocku

Faza VIII: nieustaleni, wyedukowani na aktualnych manierystycznych wzorach niderlandzkich

Faza IX: niezidentyfikowany, najprawdopodobniej powiązany z władzami opactwa i wspólnoty

Faza X: nieustalony, profesjonalny, reprezentujący stylistykę późnobarokową

Historia powstania

Opactwo kanoników regularnych erygowane najpóźniej przed 1155 r. w miejscu dawnego grodu książęcego z fundacji biskupa płockiego Aleksandra de Malonne (zm. 1156) i księcia senioralnego krakowskiego i mazowieckiego Bolesława IV Kędzierzawego (ok. 1122–1173), z kościołem z kostki granitowej, piaskowca i opoki kredowej z Nasiłowa oraz cegły w formie trójapsydowej bazyliki z tzw. niskim transeptem i masywną dwuwieżową fasadą, korpusem dzielonym naprzemiennie filarami i kolumnami, nakrytym stropami, z jednoskrzydłowym klasztorem. Założone jako ważna placówka zaplecza kadrowego kancelarii i dworu książęcego Piastów mazowieckich w Płocku. Na początku XVI w. objęte komendą królewską, do początku XVII w. ważne miejsce pielgrzymkowe na Mazowszu, związane z kultem słynącego łaskami wizerunku maryjnego, cel pątniczy wielu władców

Rzeczypospolitej i stacja monarsza (skrzydło południowo-zachodnie klasztoru, zw. Domem Królewskim). Kościół opacki wielokrotnie rozbudowywany i modernizowany (pocz. XIII w. likwidacja transeptu, wydłużenie na zachód prezbiterium i obu kaplic przyprezbiterialnych, wydzielenie od południa zakrystii, XIV/XV w., koniec XV-2. tercja XVI w. budowa nowych sklepień późnogotyckich z cegły w układzie gwiazdy i sieci, następnie 1630–1633 wczesnobarokowych – połączona z obmurowaniem podpór, nową, pilastrową artykulacją i kompleksowym wytynkowaniem ścian, kier. bud. Feliks Rykaczewski).

Opactwo od 1793 r. w granicach II zaboru pruskiego, w 1795 r. włączone do Królestwa Pruskiego, od 1807 r. w Księstwie Warszawskiego, od 1815 r. w guberni warszawskiej Królestwa Kongresowego (po 1837 r. – w nowopowstałej guberni płockiej). Skasowane przez carat w 1819 r., dwa lata później przejęte przez konwent norbertanek ze zlikwidowanego opactwa św. Marii Magdaleny w Płocku. Po 1902 r. opuszczone, uratowane z ruiny 1907–1913 z inicjatywy ks. kan. Eugeniusza Gruberskiego, we współpracy z Towarzystwem Opieki nad Zabytkami Przeszłości, objęte 1923–1924 przez Towarzystwo Salezjańskie, obecnie siedziba parafii, klasztor i ośrodek pielgrzymkowo-rekolekcyjny.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Kościół późnoromański przekształcany kolejno na pocz. XIII (wydzielenie od południa zakrystii na planie prostokąta, z równoczesnym zniesieniem apsydy bocznej, faza II polichromii), 1328 pożar części świątyni, remont i przebudowa ok. 1350 (likwidacja transeptu połączone z wydłużeniem prezbiterium i obu kaplic przyprezbiterialnych), spalony 1389, XIV/XV w. (fazy III-IV), następnie 3. ćw. XV–pocz. XVI w. (faza VI), lata 30. XVI w. (nadbudowa ścian z wzniesieniem nowych sklepień późnogotyckich z cegły, sterczynowo-blendowy szczyt w fasadzie zachodniej, wydzielenie we wschodniej części kaplicy północnej prostokątnego skarbcza, fund. odpowiednio opaci komendatoryjni Rafał i Jakub Kula z Sobolewa, faza VII) i w latach 1630–1633 (połączona z obmurowaniem podpór, nową, pilastrową artykulacją i kompleksowym wytynkowaniem ścian, fund. opat komendatoryjny Mikołaj Szyszkowski, kier. bud. Feliks Rykaczewski, faza VIII), ponownie konsekrowany 1651. Za czasów opatów klaustralnych (zakonnych) Mateusza Kraszewskiego i Jana Żdźarskiego, dokonano w dwóch fazach przed 1765 i po 1771 r. kompleksowego remontu kościoła połączonego z fundacją nowych, rokokowych sprzętów i innymi przedsięwzięciami restauratorskimi (faza X). Zakres prac remontowo-aranżacyjnych od końca XVIII do połowy XIX w. nieznanym, 1852 remont i podwyższenie wież, 1853 wydzielenie chóru klaustralnego z kaplicą sióstr norbertanek nad zakrystią, otwartego oknem na prezbiterium. Poddany gruntownemu remontowi połączonemu z pracami archeologiczno-konserwatorskimi w latach 1907–1913 we współpracy z Towarzystwem Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie, kier. arch. Stefan Szyller, prof. Politechniki Warszawskiej – wtedy odkrycie elementów architektonicznych i rzeźbiarskich piaskowcowego portalu zachodniego z relikwiami oryginalnej polichromii, pierwotnych filarów i kolumn międzynawowych z bloków granitu; 1929 prace remontowe na strychach i dachach, kier. Zbigniew Rogowski, wtedy odkrycie na ścianie czołowej łuku tęczowego relikwii fresków późnoromańskich z 2. poł. XII w. (faza I – obecnie po transferze w 1952 r. na ścianie bocznej w kaplicy południowej św. Krzyża). Kompleksowe prace badawcze i archeologiczno-architektoniczno-konserwatorskie w latach 1951–1953 (odkrytki zespołu prof. Karola Dąbrowskiego w kaplicy na zakończeniu nawy południowej) doprowadziły do kolejnych odkryć partii romańskich i gotyckich architektury oraz malatur *al fresco* i *al secco* pochodzących aż z dziesięciu różnych warstw historycznych od 2. poł. XII do lat 70. XVIII w. Dzięki poszukiwaniom prof. Dąbrowskiego oraz mediewistów: prof. Juliusza Starzyńskiego, Michała Walickiego, Zygmunta Świechowskiego i Teresy Mroczo z lat 50.–70. XX w. wszechstronne przebadanie i opracowanie naukowe i konserwatorskie zespołu malarstwa ściennego z epoki średniowiecznej na Mazowszu i w tej części kraju. Pionierskim działaniem prof. Dąbrowskiego (m.in. pierwsze w Polsce zastosowanie metody transferu malowideł ściennych, wyk. m.in. Konstanty Tiunin) zabytek zawdzięcza obecny, wprowadzony w latach 1951–1953 układ ekspozycji relikwii z fazy romańskiej, późnogotyckiej i manierystycznej w kaplicy południowej Krzyża Św., fragmentaryczne odkrytki malatur w absydie prezbiterium i w kaplicy północnej św. Augustyna oraz ogólny układ estetyzacji wewnątrz kościoła w tych partiach. Przyjęte wtedy rozwiązania zostały utrzymane w trakcie prac prowadzonych w latach 1980–

1982 i 1987–1988 (wtedy likwidacja skarbcza, usunięcie pary rokokowych nastaw bocznych w kaplicach w celu wyeksponowania relikwii architektury i polichromii z poprzednich stuleci, ponadto rekonstrukcja apsydy północnej i aranżacja lapidarium elementów architektonicznych i rzeźbiarskich z XII–XVI w. w aneksach bocznych kruchty zachodniej) i 1996–1997 przez zespół badawczo-konserwatorski kierowany przez prof. prof. Roberta M. Kunkla (WHA PW) i Marię Lubryczyńską (WKiRDZ ASP Warszawa). W 2020 r. w trakcie opracowywania inwentarza zbiorów lapidaryjnych z XII–XX w. w kościele i klasztorze zidentyfikowane fragmenty obudowy architektonicznej renesansowego *sacrum* z lat 30. XVI w., proveniencji krakowskiej, wyk. spółka Bernardina Zanobiego de Gianotisa, Giovanniego Ciniego da Siena i Filippa da Fiesole, w trakcie odczyszczania powierzchni wapienia zidentyfikowane resztki polichromii, badania i prace wyk. art. kons. Małgorzata i Paweł Osełkowie z Kielc.

Kompozycja / układ

Faza I – 2. poł. XII w., ściana zachodnia dawnego łuku tęczowej, fresk, odkryty 1929, drobne fragmenty sceny Deesis i Maiestas Domini / Sądu Ostatecznego z zachowanymi partiami malowanymi cynobrem i zielenią grynspanową (zniszczone podczas zakładania sklepień kościoła w 1. tercji XVI w., odspojone 1951, transferowane 1954 na ścianę południową w kaplicy św. Krzyża), niewielkie odkrywki dekoracji architektonicznych w pachach łuku arkad nad sklepieniem prezbiterium i w kaplicy północnej; piaskowcowy portal zachodni, fragmenty tympanonu, kapitele kolumn, profile archiwolty, odkryte i wtórne zestawione 1907–1913, kier. arch. Stefan Szyller, 1980–1982 wyeksponowane w nowo utworzonym lapidarium w aneksach bocznych kruchty, relikty polichromii: cynober, błękit i zieleni;

Faza II – 1. poł. XIII w., ściana wschodnia kaplicy południowej Krzyża Św., technika *al secco*, odkryty w 1951 r. fragment znacznie większej kompozycji pasowej z pięcioma rzędami medalionów i prostokątnych pól ze scenami figuralnymi lub pojedynczymi postaciami, malowane wyraźnym, grubym czarnym konturem z zachowanymi partiami ceglastej czerwieni, błękitu, ciemnoniebieskiego, turkus, szarości i zieleni; w dwóch górnych pasach (pierwotnie liczących po pięć, a obecnie po cztery medaliony) sceny z cyklu Stworzenia Świata, od góry i od lewej kolejno: cztery etapy stworzenia (zachowane tylko dolne partie), Grzech Pierworodny w czterech scenach – *Ewa zrywa jabłko z Drzewa Wiadomości Dobrego i Złego*, *Ewa podaje owoc Adamowi*, *Wygnanie z Raju*, postać *Boga Ojca*, *Zabójstwo Abela*; pomiędzy nimi klęczące lub ulatujące anioły podtrzymujące tonda; w trzeciej strefie w polach prostokątnych cykl Dziejów Patriarchy Noego: *Rozkaz boży budowania arki*, *Wyrąb drzew na arkę*, *Arka*; dwie dolne strefy o nieregularnym układzie z prostokątnymi polami, w czwartej cykl Dzieje Abrahama i Izaaka: *Wizyta trzech aniołów u Abrahama*, *Sen Abrahama*, Ofiarowanie Izaaka w trzech epizodach – *Więzienie związanego Izaaka na ośle*, *Przygotowanie Izaaka do ofiarowania*, *Ofiara z barana*; w piątej sceny z cyklu Dziejów Apostolskich: *Chrystus wręczający klucze św. Piotrowi*, *Anioł budzący św. Piotra w więzieniu* (ujęta w arkadzie), *Ukrzyżowanie św. Piotra*, *Męczeństwo św. Szczepana* (w arkadzie), *Nawrócenie św. Pawła* i *Ścięcie św. Pawła* (?). W prawej części ściany, w polach arkadowych większe przedstawienia postaci świętych: Marcina z Tours, Katarzyny Aleksandryjskiej i dwóch nieczytelnych, w narożniku wschodnim fragment dekoracji geometrycznej;

Faza III – 2. poł. XIV-pocz. XV w., odkryte 1951–1953, apsyda prezbiterium, dolne strefy ścianek bocznych przy otworach okiennych, fragmentaryczna odkrywka, fresk, silnie zatarte postaci Maryi tronujskiej oraz siedzących (?) świętych dziewic-męczennic, późnogotyckie;

Faza IV – koniec XIV–XV w., apsyda prezbiterium, ścianki boczne przy otworach okiennych, niewielkie obszarowo odkrywki fragmentaryczne większego cyklu obejmującego Pasję Jezusa, fresk, widczne niewielkie partie rysunkowych kompozycji: *Paszczka Lewiatana* lub *Zstąpienie Jezusa do otchłani* (na północnej) i *arma Christi* (na południowej), późnogotyckie;

Faza V – ok. 1430, kaplica południowa Krzyża Św., ściana wschodnia, 1951 transfer na ścianę północną, wyk. K. Tiunin, fresk, *Pieta*, okolona ramą z pasa cynobru; sceny *Modlitwy w Ogrójcu* i postać anioła, przy uskoku apsydy prezbiterium od strony północnej, późnogotyckie;

Faza VI – 3. tercja XV w., kaplica północna św. Augustyna, ściany boczne, fresk, na północnej pięciowierszowa inskrypcja, powyżej obramienie architektoniczne z trzema arkadami w typie maswerkowym, w nim postacie tronującej Marii z Dzieciątkiem w otoczeniu pięciorga świętych, od lewej: Zofia z córkami, Józef i Joachim (?) oraz Anna Samotrzeń; po przeciwnej stronie szeroki pas z inskrypcją, powyżej podtrzymywana przez anioły namalowana jest tarcza herbowa Kownia; na obu – silnie zatarte fragmenty trzech zacheuszków w kształcie stylizowanych, cynobrowych owoców granatu, późnogotyckie;

Faza VII – 1524–1536, apsyda prezbiterium, ścianki boczne i górne partie międzyokienne, sklepienie, oraz zakrycia, ściana wschodnia pod oknem, fresk, wczesnorenesansowy, dwie grupy po sześć postaci Apostołów ujętych w półfigurach w 3/4 w lewo lub prawo ku zachodowi, o zindywidualizowanych, realistycznych rysach i ubiorach, z odpowiadającymi im atrybutami, w nadwieszonych na konsolkach i bogato dekorowanym ornamentalnie obramieniach architektonicznych, południowoniemiecki krąg Hansa Dürera z Norymbergi i Krakowa, ponad nimi fragmentarycznie zachowany pas z inskrypcją łacińską zapisaną stylizowaną majuskułą renesansową; wyżej bardziej prymitywne dekoracje ornamentalne z wicią roślinną oplatająca pola sklepienia i ościeżach okien, między którymi kandelabrowe motywy roślinne z umieszczonymi w połowie wysokości medalionami *all'antica* z przedstawieniami męskich popiersi z profilu, analogiczne floratury w odkrywce na ścianie wschodniej zakrycia (pod oknem), ponadto także pasy perełkowania i sznura; dawne *sacrarium*, zdestruowane elementy obudowy architektonicznej z reliefowymi elementami rzeźbiarskimi i ornamentalnymi, relikty polichromii: cynober, ugiel i czerni, odkryte 2020, wyk. Małgorzata i Paweł Osełkowie;

Faza VIII – 1630–1633, kaplica południowa, ściana południowa i ościeża okien, zamurowana arkada między prezbiterium i kaplicą oraz mensa ołtarza głównego (ta kompozycja zniszczona po 1977 r. w wyniku zacementowania), fresk, fragmenty dekoracji floralnej z motywami kandelabrowymi i niderlandzkimi, okuciowo-zwijanymi;

Faza IX – ok. poł. XVII w., kaplica południowa Krzyża Św., ściana północna, zakomponowany w dwóch strefach, złożony z pięciu rozdzielonych pasowo scen cykl Pasji Chrystusa;

Faza X – po 1771–1775, kaplica północna św. Augustyna, łuk nad arkadą wejściową, fresk, częściowo zatarta kompozycja ornamentalna z centralnym, szlacheckim kartuszem herbowym Gozdawa opata klaustralnego Jana ze Żdźar Zdżarskiego, późnobarokowa, *en grisaille*.

Ikonografia

Faza I – identyfikacja osób z grupy Deesis i Maiestas Domini / Sądu Ostatecznego możliwa na podstawie ocalonych fragmentów – w jej centrum był ukazany Chrystus-Sędzia w asyście Matki Bożej i św. Jana Chrzciciela (grupa Deesis). Otaczały ich kolisty medaliony oraz anioły z narzędziami Męki Pańskiej (*arma Christi*). Całość przypominała o dniu Sądu i prawdzie o odkupieniu ludzkich win przez mękę i śmierć Chrystusa;

Faza II – dekoracja ściany wschodniej-ołtarzowej kaplicy południowej, zachowana fragmentarycznie w dwóch górnych pasach (pierwotnie liczących po pięć, a obecnie po cztery medaliony) sceny z cyklu Stworzenia Świata, od góry i od lewej kolejno (wg chronologii wydarzeń z Tory i Wulgaty, identyfikacja możliwa dzięki logicznej sekwencji narracji, wg badań ww. Dąbrowskiego, Świechowskiego i Mroczo): cztery etapy stworzenia (zachowane tylko dolne partie), Grzech Pierworodny w czterech scenach – *Ewa zrywa jabłko z Drzewa Wiadomości Dobrego i Złego*, *Ewa podaje owoc Adamowi*, *Wygnanie z Raju*, postać *Boga Ojca*, *Zabójstwo Abła*; pomiędzy nimi klęczące lub ulatujące anioły podtrzymujące tonda; w trzeciej strefie w polach prostokątnych cykl Dziejów Patriarchy Noego: *Rozkaz boży budowania arki*, *Wyrąb drzew na arkę*, *Arka*; dwie dolne strefy o nieregularnym układzie z prostokątnymi polami, w czwartej cykl Dzieje Abrahama i Izaaka: *Wizyta trzech aniołów u Abrahama*, *Sen Abrahama*, *Ofiarowanie Izaaka w trzech epizodach – Więzienie związanego Izaaka na osie*, *Przygotowanie Izaaka do ofiarowania*, *Ofiara z barana*; w piątej sceny z cyklu Dziejów Apostolskich: *Chrystus wręczający klucze św. Piotrowi*, *Anioł budzący św. Piotra w więzieniu* (ujęta w arkadzie), *Ukrzyżowanie św. Piotra*, *Męczeństwo św. Szczepana* (w arkadzie), *Nawrócenie św. Pawła* i *Ścięcie św. Pawła* (?). W prawej części

ściany, w polach arkadowych większe przedstawienia postaci świętych: Marcina z Tours, Katarzyny Aleksandryjskiej i dwóch nieczytelnych; sąsiedni fragment dekoracji geometrycznej o cechach dekoracji kołtrynowej (imitacja draperii okalającej dolną strefę ściany (?);

Faza III – malatura silnie zatarta, fragmentaryczne odkrywki umożliwiły identyfikację zarysu postaci Marii tronującej w otoczeniu siedzących (?) świętych dziewic-męczennic;

Faza IV – wykonane niewielkie odkrywki pozwalają na identyfikację rysunkowych kompozycji związanych z cyklem Pasji Chrystusa: *Paszczka Lewiatana* lub *Zstąpienie Jezusa do otchłani* (na północnej) i *arma Christi* (na południowej);

Faza V – pierwotnie na ścianie wschodniej w kaplicy południowej Krzyża Św., *Pieta* w prostokątnym obramieniu, z wyraźnie widocznymi postaciami Marii Bolesnej i martwego Jezusa, oraz sceny odsłonięte tylko częściowo sceny przy uskoku apsydy prezbiterium od strony północnej: *Modlitwy w Ogrójcu* i postać anioła;

Faza VI – ściana północna: obramienie architektoniczne, trójdzielne, w typie rozbudowanego maswerkowego baldachimu późnogotyckiego z podstawą dzieloną na ściance frontowej serią arkadek, pod nim postacie w grupie tzw. Wielkiej Świętej Rodziny: pośrodku tronująca Matka Boska z Dzieciątkiem na kolanach ujęta przed dwie postacie męskie świętych Józefa i Joachima (?), z lewej św. Zofia z trzema córkami ujętymi w mniejszej skali, po prawej św. Anna Samotrzcę (z młodą Marią i Jezusem), między postaciami filakterie z niezachowanymi inskrypcjami łacińskimi (hymnu lub cytatów z obu części Biblii-Wulgaty), poniżej inskrypcja łacińska minuskułą gotycką w pięciu wierszach, zachowana fragmentarycznie i silnie zatarta; ściana południowa: podtrzymywana przez anioły namalowana jest tarcza herbowa Kownia, poniżej obramiony liniami pas z inskrypcją łacińską minuskułą gotycką, czytelny częściowo; na obu ścianach: fragmenty trzech zacheuszków ornamentalnych w kształcie wielopłatkowych rozetek owocu granatu, inspirowana tkaninami wschodnimi (i weneckimi);

Faza VII – apsyda prezbiterium, w strefie dolnej bocznych odcinków zamknięcia kolegium apostoelskie, od lewej święci z atrybutami w rękach (grupa północna): Piotr z kluczem, Jan z kielichem i smokiem, Andrzej z krzyżem równoramiennym, Marek z kijem (?), Szymon ze struną i Juda Tadeusz z maczugą, w drugiej grupie (południowej): Mateusz z toporem, Tomasz z włócznią / kopia, Jakub starszy w stroju pielgrzymim, Paweł z mieczem, Filip z krzyżem św. Antoniego, Jakub młodszy, Bartłomiej (?), atrybut widoczny częściowo, niezidentyfikowany), cytat w inskrypcji zachowany fragmentarycznie, zapewne zaczerpnięty z Wulgaty; w medalionach między oknami postaci męskie: w sile wieku i młoda – niezidentyfikowane;

Faza VIII – kaplica południowa, zamurowana arkada między prezbiterium i kaplicą oraz mensa ołtarza głównego: fragmenty dekoracji floralnej w typie motywów kandelabrowych z elementami o genezie niderlandzkiej (ornamentyka okuciowo-zwijana), na mensie – układ centralny, z plecionką ww. form;

Faza IX – cykl Pasji Jezusa, złożony z pięciu scen ułożonych w dwóch rzędach w górnej partii ściany, z wykorzystaniem lunety, obramowane prostymi pasami (dolny szerszy): od dołu i lewej: *Modlitwa w Ogrójcu*, *Biczowanie / Jezus u kolumny*, *Cierniem koronowanie*; wyżej – *Upadek pod krzyżem*, *Męka na krzyżu*, kompozycje na bliskim planie, pierwsza i dwie ostatnie z elementami pejzażu;

Faza X – symetryczna kompozycja heraldyczna z wykrojowym kartuszem z koroną szlachecką i godłem Gozdawa, ujętym liśćmi palmy i wolutami, późnobarokowa

Analiza formalno-stylistyczna

Faza I – transferowane fragmenty grupy Deesis i Maiestas Domini / Sądu Ostatecznego z uwagi na duże ubytki i stopień zatarcia (oraz wtórnych ingerencji konserwatorskich) wykluczają przeprowadzenie studiów porównawczych. Z uwagi na wczesne datowanie (2. poł. XII w. wg badań Karola Dąbrowskiego, Zygmunta Świechowskiego i Teresy Mroczo) przedstawienie to było zestawiane ogólnie z analogicznym układem ikonograficznym w konsze apsydy zachodniej kolegiaty w Tumie pod łączycą (3. ćw. XII w., zapewne ok. 1161 r.);

Faza II – cykl ten wg badań Dąbrowskiego, Świechowskiego i Mroczo był zainspirowany miniaturami iluminatorskimi z powstałej w miejscowym (?) skryptorium XII-wiecznej *Biblii Czerwińskiej – Księgi*

Genesis (zaginionej w 1944 r. w pożarze Biblioteki Narodowej w Warszawie), wykonanej przez anonimowego, być może zakonnego malarza o niskich kwalifikacjach;

Faza III-IV – z uwagi na niewielkie obszarowo odkrytki badań porównawczych nie przeprowadzono;

Faza V – pierwotnie na ścianie wschodniej w kaplicy południowej Krzyża Św. jako element programu malarskiej oprawy znajdującego się tam bocznego retabulum lub przedstawienie do prywatnej dewocji, przedstawienie *Piety* w późnej, prowincjonalnej odmianie stylu pięknego w tradycji środkowoeuropejskiej (Czechy, Śląsk i Państwo krzyżackie, importy w d. Królestwie Polskim);

Faza VI – kompozycja sceny tronujskiej Marii w otoczeniu najbliższych-świętych / Wielka Święta Rodzina została oparta na późnogotyckich wzorach graficznych o proveniencji niderlandzkiej lub południowoniemieckiej, o wyraźnej dominacji mikroarchitektury, ale jeszcze bez widocznych cech stylu ostrego / łamanego w modelunku szat;

Faza VII – data odsłonięcia nieznana (może 1929?), niemiecki historyk sztuki Gagobert Frey wysunął przed 1939 r. hipotezę o autorstwie cyklu apostołów norymberskiemu malarzowi zatrudnionemu w latach 1527-1533 na dworze Zygmunta I Starego w Krakowie – Hansowi Dürerowi (1490-1538), młodszemu bratu sławnego Albrechta, dowodząc też ich zależności formalnej od twórczości malarskiej i graficznej tego drugiego. Po 1945 r. badacze polscy mając na względzie bardzo wysoką jakość artystyczną tego cyklu podtrzymali tę atrybucję, nie rozwijając jednak dalszych studiów nad jego genezą, zwłaszcza zależnością ujęć poszczególnych postaci od rycin. Na szczególną uwagę zasługuje mistrzowsko oddany detaliczny rysunek kształtów twarzy i rąk oraz włosów i zarostu, typowy dla ówczesnej tradycji artystycznej tego regionu. Odsłonięte częściowo, silnie zatarte elementy oprawy architektonicznej obu grup apostołów wskazują jednoznacznie na grafikę południowoniemiecką lat 10.-30. XVI w. Podobne rozwiązania wykorzystywał w malarstwie ściennym i miniaturowym w Krakowie, Mogile i Szydłowcu brat-cysters Stanisław Samostrzelnik (w ostatnim miejscu wspólnie realizując zdobienia kościoła parafialnego z mistrzem Piotrem z Królewca). Na obszarze Wielkopolski bardzo zbliżone formy wczesnorenesansowej architektury iluzjonistycznej w oprawach scen figuralnych zachowały się w odsłoniętych dopiero w ostatnich kilkunastu latach dekoracjach malarskich w południowej kaplicy bocznej Najśw. Marii Panny przy kolegiacie w Uniejowie oraz w prezbiterium fary w Warcie. Z kolei znajdujące się powyżej, odsłonięte dopiero w latach 80. lub 90. XX w. w glich okien absydy, ściankach między nimi oraz na wtórnie zatynkowanym sklepieniu gwiazdzystym dekoracje floralne z uproszczonymi w rysunku pędami winorośli, bujnym akantem, rozetkami kwiatowymi oraz z wstawionymi w nie medalionami *all'antica* z ujętymi w profilu popiersiami (typ *imago clipeata*) mężczyzn – w sile wieku i młodzieńca – prezentuje znacznie niższą jakość wykonania i powstały w zbliżonym okresie / fazie dekorowania świątyni z fundacji opata komendatoryjnego Jakuba Kuli z Sobolewa, jednakże w innym, lokalnym warsztacie malarskim. Źródłem inspiracji tego zestawu form zdobniczych i obu przedstawień były ponownie ryciny południowoniemieckie z 1. tercji XVI w. Dwustrefowy układ tej wczesnorenesansowej polichromii z symetrycznym układem malowideł z wolnym polem w centrum pozwala sądzić, że stanowiło ono dopełnienie kompozycji nastawy głównego ołtarza, zapewne ze sceną maryjną, której asystowało kolegium apostołskie.

Faza VIII – poszczególne elementy kandelabrow i groteski oraz charakterystyczne formy okucio-zwijane (niem. Rollwerk-Scheiffwerk) wskazują na graficzną, niderlandzko-niemiecką genezę form tej fazy dekoracji, ze względu na brak podobnych współczesnych malatur ściennych na Mazowszu i w Warszawie identyfikacja konkretnego warsztatu lub ośrodka pochodzenia ich twórcy jest na obecnym etapie badań niemożliwa, uwagę zwraca wyolbrzymienie i jednoczesne uproszczenie niektórych detali, co może świadczyć o zatrudnieniu tutaj późniejszej pracowni;

Faza IX – wszystkie kompozycje scen w tym cyklu Pasji Jezusa zostały zestawione w całość z użyciem wybranych rycin niderlandzkich i niemieckich z 2. poł. XVI i 1. poł. XVII w. (m.in. rodziny Wierix i de Passe z Antwerpii), w tym okresie były one podstawowym, ogólnie dostępnym źródłem inspiracji w malarstwie cechowym w całej Europie Środkowej, cechy indywidualnej manieri freskanta nie znajdują obecnie bliższych analogii wśród przebadanych obiektów z Mazowsza i Warszawy;

Faza X – kształt i detale wolutowo-zawijanego kartusza wskazują na proveniencję włoską, nie można jednak wykluczyć udziału inspiracji grafiką południowoniemiecką z Augsburga, silne zatarcie form

uniemożliwia porównanie ze współczesnymi przykładami malarstwa ściennego z Warszawy i Mazowsza.

Źródła i literatura przedmiotu

Dokumentacje konserwatorskie, maszynopisy przechowywane w WUOZ w Warszawie – Delegatura w Ciechanowie:

nr ewid. 217, Karty ewidencyjne zabytków ruchomych, oprac. B. Bieniewska, 1962

nr ewid. 301, *Inwentaryzacja polichromii*, b.d., [lata 50 XX w.]

nr ewid. 302/1 i 302/2, *Program Resortowy MKiS. Czerwińsk nad Wisłą. Kościół Zwiastowania NMP. Malowidła ścienne z różnych epok. Dokumentacja i fotografie prac wykonanych w 1996 r.*, wyk. M. Lubryczyńska, M. Kozarzewski, 1997

nr ewid. 304, *Malowidła ścienne w skarbczyku. Dokumentacja naukowo-historyczna*, b.d. [lata 50 XX w.]

nr ewid. 316, *Kaplica. Projekt zabezpieczenia przed wilgocią*, aut. St. Zlemski, PKZ O/Warszawa, 1955

nr ewid. 325 i 325-1, *Orzeczenie mykologiczno-budowlane dot. stanu zachowania zabytkowego budynku klasztorowego (gr. I) w Czerwińsku nad Wisłą, pow. Płońsk*, wyk. Piotr Kozarski, ZZGiZP „INCO”, 1975

nr ewid. 328, *Dokumentacja konserwatorska. Malowidło ścienne RODZINA MARII*, aut. Włodzimierz Dec, 1957

nr ewid. 331 i 331-1, *Opinia techniczna nr 130/75. Opracowanie opinii technicznej w celu podjęcia części prac konserwatorskich zespołu sakralnego w Czerwińsku n/Wisłą*, wyk. J. Przymanowski, PZITB, 1975

nr ewid. 322-1, *Skarbczyk. Plan nawarstwień wypraw i pobiał*, wyk. Włodzimierz Dec, 1957

nr ewid. Z/42, *Karta ewidencyjna zabytku nieruchomego*, oprac. A. Fabierkiewicz, 1959

Opracowania:

B. Bieniewska, *Zakres i problematyka prac konserwatorskich (1945-1958)*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Warszawskiego”, Warszawa 1958, s. 7-64.

B. Bieniewska, A. Liczbiński, *Prace konserwatorskie w województwie warszawskim w latach 1953-1954*, „Ochrona Zabytków”, 8: 1955, z. 1, s. 57-62.

K. Dąbrowski, *Konserwacja malowideł ściennych w Czerwińsku : odkrycie romańskiej polichromii*, „Ochrona Zabytków”, 4: 1951, nr 3-4, s. 127-132.

K. Dąbrowski, *Problemy konserwatorskie romańskiej polichromii w Czerwińsku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 15: 1953, nr 2, s. 75-76.

J. E. Dutkiewicz, *Romańskie malowidła ścienne w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 28: 1966, nr 3-4, s. 269-304.

H. Folwarski, *Poczet opatów klasztoru kanoników regularnych w Czerwińsku*, „Nasza Przeszłość : studia do dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce”, 6: 1957, s. 5-81.

I. Galicka, *Zabytki malarstwa, rzeźby i rzemiosła artystycznego w Czerwińsku*, [w:] *Dzieje klasztoru w Czerwińsku*, red. E. Olbromski, Lublin 1997, s. 55-71.

I. Galicka, H. Sygietyńska, *Sztuka romańska (X-XIII w.)*, [w:] *Dzieje Mazowsza*, t. 1, red. H. Samsonowicz, Pułtusk 2006, s. 197-212.

I. Galicka, H. Sygietyńska, *Sztuka gotycka (XIV-początek XVI w.)*, [w:] *Dzieje Mazowsza*, t. 1, red. H. Samsonowicz, Pułtusk 2006, s. 533-558.

W. H. Gawarecki, *Opis topograficzno-historyczny ziemi wyszogrodzkiej w województwie płockim*, Warszawa 1823, s. 26-40.

M. M. Grzybowski, *Materiały do dziejów ziemi płockiej. Z archiwaliów diecezjalnych płockich XVIII wieku*, Cz. 2: *Dekanat bodzanowski, dekanat wyszogrodzki*, Płock 1982.

M. M. Grzybowski, *Materiały do dziejów ziemi płockiej. Z archiwaliów diecezjalnych płockich XVIII wieku*, Cz. 9: *Ziemia zakroczymska*, Płock 1998.

B. Janowska, *Ewangelia Anasztazji*, [w:] *Dzieje klasztoru w Czerwińsku*, red. E. Olbromski, Lublin 1997, s. 49-54.

- G. Jurkowlaniec, *Czerwińsk romański w badaniach Teresy Mroczo*, [w:] *Dzieje klasztoru w Czerwińsku*, red. E. Olbromski, Lublin 1997, s. 73-84.
- K. Kaliściak, *Czerwińsk. Współczesne wyzwania konserwatorskie*, [w:] *Czerwińsk nad Wisłą: historia – rozwój – wyzwania*, red. R. Lolo, Czerwińsk 2018, s. 126-133.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. X: *Dawne województwo warszawskie*, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, z. 16: *Płońsk i okolice*, opr. I. Galicka, H. Sygietyńska, T. Mroczo oraz D. Kaczmarzyk, Warszawa 1979, s. IX, XIV-XV, 14, 16-18, 25, fig. 6, 8-11, 79-86, 89, 114-116, 158.
- Kazimierza Stronczyńskiego opisy i widoki zabytków w Królestwie Polskim (1844-1855)*, t. 4: *Gubernia Płocka*, oprac. R. M. Kunkel przy udziale W. Szymańskiego, Warszawa 2013, s. 208, 218-219.
- K. Kopania, *Cluny w Czerwińsku? Portal główny bazyliki*, [w:] *Poza Warszawą*, t. 1: *Arcydzieła plastyki dawnej XII-XVIII wieku w świątyniach i rezydencjach Mazowsza*, red. M. Wardzyński, Warszawa 2018, s. 24-27.
- E. Korpysz, *Zmiany w wyposażeniu architektoniczno-rzeźbiarskim klasztoru czerwińskiego w pierwszej połowie XVI wieku*, „Folia Historica Cracoviensia”, 22: 2016, s. 157-172.
- R. M. Kunkel, *Architektura gotycka na Mazowszu*, Warszawa 2006, s. 210-212.
- W. Łuszczkiewicz, *Kościół klasztorny w Czerwińsku nad Wisłą*, „Sprawozdania Komisji do badania Historii Sztuki”, IV: 1891, s. 34-43.
- B. Miodońska, *Dürer (Dyrer, Dyrher, Direr, Derer) Hans (Johannes, Hanusz)*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. II, red. J. Maurin-Białostocka, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 126-129.
- T. Mroczo, *Czerwiński uczeń Wiligielma*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 33: 1971, nr 3, s. 215-227.
- T. Mroczo, *Czerwińsk romański*, Warszawa 1972.
- J. Nowiński, *Czerwińsk*, Warszawa 2012, *passim*.
- J. Osiecki, *Wiadomość historyczna o kościołach parafialnych w dekanacie zakroczymskim, dyecezyi płockiej istniejących przez...*, „Pamiętnik Religijno-Moralny”, 29: 1855, nr 2, s. 121-188.
- R. Quirini-Popławski, *Rzeźba przedromańska i romańska w Polsce wobec sztuki włoskiej*, Kraków 2006.
- J. Starzyński, M. Walicki, *Malarstwo monumentalne w Polsce średniowiecznej*, Warszawa 1929.
- H. Sygietyńska, *Sztuka i rzemiosło artystyczne*, [w:] *Dzieje Mazowsza*, t. 1, red. H. Samsonowicz, Pułtusk 2006, s. 559-586.
- Kustosz [Synoradzki M.], *Dzieje i zabytki Czerwińska*, „Biesiada Literacka”, 24: 1910, nr 30 (23.07.1910), s. 70-72; nr 31 (30.07.1910), s. 87.
- Z. Świechowski, *Ścienne malowidła romańskie w Czerwińsku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 15: 1953, nr 2, s. 64-74.
- Z. Świechowski, *Znaczenie Włoch dla polskiej architektury i rzeźby romańskiej*, „Rocznik Historii Sztuki”, 5: 1965, s. 47-92.
- Z. Świechowski, Z. Tomaszewski, *Czerwińsk*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 1: 1956, s. 208-210.
- Z. Świechowski, *Architektura romańska w Polsce*, Warszawa 2000, s. .
- Z. Świechowski (przy udziale Ewy Świechowskiej), *Sztuka polska. Romanizm*, Warszawa 2006, s. .
- R. Twardziak, *Między Italią i Mozgą. Opactwo kanoników regularnych w Czerwińsku nad Wisłą*, [w:] *Poza Warszawą*, red. A. Pieńkos, M. Wardzyński, t. 3: *Architektura i budownictwo Mazowsza XII-XVIII wieku*, red. M. Wardzyński, Warszawa 2020, s. 44-49.
- M. Walicki, *Pierwotny wygląd portalu czerwińskiego opactwa*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 5: 1937, nr 1, s. 28-50.
- M. Wardzyński, *Sztuka nowożytna na Mazowszu. Zarys problematyki*, [w:] *Dzieje Mazowsza*, t. 2: *Lata 1527-1794*, red. J. Tyszkiewicz, Pułtusk 2015, s. 632-633, 652.
- M. Wardzyński, *Biblia pauperum – cykl romańskich fresków w kościele w Czerwińsku nad Wisłą*, [w:] *Poza Warszawą*, red. A. Pieńkos, M. Wardzyński, t. 1: *Arcydzieła plastyki dawnej XII-XVIII wieku w świątyniach i rezydencjach Mazowsza*, red. M. Wardzyński, Warszawa 2018, s. 28-31.
- M. Wardzyński, *Nadwiślański Czerwińsk – ukryty karb renesansu pędzlem malowany*, [w:] *Poza Warszawą*, red. A. Pieńkos, M. Wardzyński, t. 1: *Arcydzieła plastyki dawnej XII-XVIII wieku w świątyniach i rezydencjach Mazowsza*, red. M. Wardzyński, Warszawa 2018, s. 88-91.

Fotografie:

Czerwińsk nad Wisłą, kościół opacki kanoników regularnych (ob. parafialny salezjanów) pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, ściana łuku tęczowego (transfer do kaplicy południowej Krzyża Św., ściana południowa) relikty sceny *Deesis / Maiestas Domini* – Sądu Ostatecznego z aniołami z *arma Christi*, 2. poł. XII w., fresk, fot. MW, 2015.

Czerwińsk nad Wisłą, kościół opacki kanoników regularnych (ob. parafialny salezjanów) pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, kaplica południowa Krzyża Św., ściana wschodnia, odkrywka polichromii późnoromańskiej z cyklami: Stworzenie Świata, Historia Patriarchy Noego, Historia Abrahama i Izaaka, Dzieje Apostolskiej, święci, pocz. XIII w., wyk. niezidentyfikowany artysta zakonny związany z miejscowym skryptorium (atryb.), fot. MW, 2016.

Czerwińsk nad Wisłą, kościół opacki kanoników regularnych (ob. parafialny salezjanów) pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, kaplica południowa Krzyża Św., ściana wschodnia, odkrywka polichromii późnoromańskiej z cyklem Historia Patriarchy Noego, sceny: *Wyrąb drzew na budowę arki, Arka*, pocz. XIII w., wyk. niezidentyfikowany artysta zakonny związany z miejscowym skryptorium (atryb.), fot. MW, 2016.

Czerwińsk nad Wisłą, kościół opacki kanoników regularnych (ob. parafialny salezjanów) pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, absyda prezbiterium, odcinek północny ściany, dolna strefa, odkrywka z fragmentem postaci Marii, po 1350-1400, fresk, wyk. niezidentyfikowany warsztat lokalny (?), fot. MW, 2016.

Czerwińsk nad Wisłą, kościół opacki kanoników regularnych (ob. parafialny salezjanów) pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, absyda prezbiterium, nasada łuku odcinka północnego ściany, odkrywka z fragmentem sceny *Paszczka Lewiatana* lub *Zstąpienie Jezusa do Otchłani*, ok. 1350-1400, fresk, wyk. niezidentyfikowany warsztat lokalny (?), fot. MW, 2016.

Czerwińsk nad Wisłą, kościół opacki kanoników regularnych (ob. parafialny salezjanów) pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, kaplica południowa Krzyża Św., ściana wschodnia (transfer na ścianę północną), scena *Pieta*, ok. 1430, fresk, wyk. niezidentyfikowany malarz lokalny postępujący się zapóźnionymi formami stylu pięknego (?), fot. MW, 2016.

Czerwińsk nad Wisłą, kościół opacki kanoników regularnych (ob. parafialny salezjanów) pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, kaplica północna św. Augustyna, ściana północna, scena zbiorowa Tronująca Madonna w otoczeniu najbliższych-świętych / Wielka Rodzina Marii z inskrypcją i fragmentem ornamentalnego zacheuszka, 3. tercja XV w., fresk, wyk. niezidentyfikowany warsztat regionalny (?), fot. MW, 2016.

Czerwińsk nad Wisłą, kościół opacki kanoników regularnych (ob. parafialny salezjanów) pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, kaplica północna św. Augustyna, ściana południowa, kartusz herbowy z godłem Kownia, pasem z inskrypcją i fragmentem ornamentalnego zacheuszka, 3. tercja XV w., fresk, wyk. niezidentyfikowany warsztat regionalny (?), fot. MW, 2016.

Czerwińsk nad Wisłą, kościół opacki kanoników regularnych (ob. parafialny salezjanów) pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, absyda prezbiterium, odcinek północny ściany, grupa sześciu świętych apostołów, przed 1536, fresk, wyk. południowoniemiecki warsztat renesansowy sprowadzony z Małopolski lub Wielkopolski (może Hans Dürer z Krakowa, atryb.), fot. MW, 2015.

Czerwińsk nad Wisłą, kościół opacki kanoników regularnych (ob. parafialny salezjanów) pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, absyda prezbiterium, odcinek południowy ściany, grupa sześciu świętych apostołów, przed 1536, fresk, wyk. południowoniemiecki warsztat renesansowy sprowadzony z Małopolski lub Wielkopolski (może Hans Dürer z Krakowa, atryb.), fot. MW, 2015.

Czerwińsk nad Wisłą, kościół opacki kanoników regularnych (ob. parafialny salezjanów) pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, absyda prezbiterium, strefa okien i sklepienie, polichromie, przed 1536, fresk, wyk. lokalny warsztat malarski postępujący się formami renesansu południowoniemieckiego (atryb.), fot. MW, 2015.

Czerwińsk nad Wisłą, kościół opacki kanoników regularnych (ob. parafialny salezjanów) pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, kaplica południowa Krzyża Św., ściana południowa, gład okna,

dekoracja ornamentalna w typie kandelabra i groteski manierystycznej, ok. 1630-1633, fresk, wyk. niezidentyfikowany malarz lokalny (?), fot. MW, 2016.

Czerwińsk nad Wisłą, kościół opacki kanoników regularnych (ob. parafialny salezjanów) pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, kaplica południowa Krzyża Św., ściana południowa, narożnik wschodni / obramienie okna, dekoracja ornamentalna w typie groteski manierystycznej z obramieniem okuciowo-zwijanym, ok. 1630-1633, fresk, wyk. niezidentyfikowany malarz lokalny (?), fot. MW, 2016.

Czerwińsk nad Wisłą, kościół opacki kanoników regularnych (ob. parafialny salezjanów) pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, kaplica południowa Krzyża Św., ściana północna, cykl Pasji Jezusa, ok. poł. XVII w., fresk, wyk. niezidentyfikowany malarz lokalny (?), fot. MW, 2016.

Czerwińsk nad Wisłą, kościół opacki kanoników regularnych (ob. parafialny salezjanów) pw. Zwiastowania Najśw. Marii Panny, kaplica północna św. Augustyna, arkada wejściowa, kompozycja heraldyczna z godłem Gozdawa opata klaustralnego Jana ze Żdżar Zdżarskiego, po 1771-1775, polichromia *al secco*, wyk. nieustalony malarz lokalny, fot. MW, 2016.

CZERWIŃSK NAD WISŁĄ, opactwo kanoników regularnych (ob. klasztor salezjanów)

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

CZERWIŃSK NAD WISŁĄ, dawny powiat sąchociński ziemi ciechanowskiej województwa mazowieckiego (ob. powiat płoński, województwo mazowieckie) / dekanat wyszogrodzki diecezji płockiej – kongregacja czerwińska kanoników regularnych / laterańskich (ob. dekanat wyszogrodzki diecezji płockiej – prowincja polska Towarzystwa św. Franciszka Salezego), **opactwo kanoników regularnych (ob. klasztor salezjanów)**, skrzydło południowe, kapitułarz, ściany i sklepienie; skrzydło wschodnie-dom opatów: parter, trakt zachodni, sala, fragmentaryczne odkrytki polichromii ścian; piętro, trakt wschodni, sześć lunet ze scenami figuralnymi z cyklu Żywot Patriarchy Józefa w Egipcie (?). Warstwy z czterech faz chronologicznych.

Datowanie (z fazami)

Faza I – 2. poł. XV w., odkryty 1929

Faza II – przed 1538, odkryte 1929

Faza III – koniec XVII–XVIII w., odkrytki przed 2015

Faza IV – 2. poł. XVII lub 4. ćw. XVIII w.

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Faza I – nieznany, najprawdopodobniej związany z władzami konwentu

Faza II – opat komendatoryjny Jakub Kula z Sobolewa (rządy: 1524–1538)

Faza III – nieustalony, najprawdopodobniej związany z władzami konwentu: opat komendatoryjny lub klaustralny

Faza IV – nieustalony, najprawdopodobniej związany z władzami konwentu: opat komendatoryjny lub klaustralny (może Józef Fridigian Sosnkowski herbu Godziemba, rządy: 1775-1795)

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Faza I – nieznani, konserwacja: ks. Andrzej Kulesza, salezjanin

Faza II – nieznani, konserwacja: ks. Andrzej Kulesza, salezjanin

Faza III – nieznani

Faza IV – nieznani

Historia powstania

Opactwo kanoników regularnych erygowane najpóźniej przed 1155 r. w miejscu dawnego grodu książęcego z fundacji biskupa płockiego Aleksandra de Malonne (zm. 1156) i księcia senioralnego krakowskiego i mazowieckiego Bolesława IV Kędzierzawego (ok. 1122–1173), z bazylikowym kościołem opackim i jednoskrzydłowym klasztorem. Założone jako ważna placówka zaplecza kadrowego kancelarii i dworu książęcego Piastów mazowieckich w Płocku. Na początku XVI w. objęte komendą królewską, do początku XVII w. ważne miejsce pielgrzymkowe na Mazowszu, związane z kultem słynącego łaskami wizerunku maryjnego, cel pątniczy wielu władców Rzeczypospolitej i stancja monarsza (skrzydło południowo-zachodnie klasztoru, zw. Domem Królewskim). Budynek klasztorny wielokrotnie rozbudowywany: od 1328 skrzydła wschodnie i zachodnie, 1398-1415 i 1470-1502 dalsza rozbudowa w kierunku południowym (Dom Królewski?), 1524-1538 (fund. opat komendatoryjny Jakub Kula z Sobolewa) nowe skrzydło południowe.

Opactwo od 1793 r. w granicach II zaboru pruskiego, w 1795 r. włączone do Królestwa Pruskiego, od 1807 r. w Księstwie Warszawskiego, od 1815 r. w guberni warszawskiej Królestwa Kongresowego (po 1837 r. – w nowopowstałej guberni płockiej). Skasowane przez carat w 1819 r., dwa lata później przejęte przez konwent norbertanek ze zlikwidowanego opactwa św. Marii Magdaleny w Płocku. Po 1902 r. opuszczone, uratowane z ruiny 1907–1913 z inicjatywy ks. kan. Eugeniusza Gruberskiego, we współpracy z Towarzystwem Opieki nad Zabytkami Przeszłości, objęte 1923–1924 przez Towarzystwo Salezjańskie, obecnie siedziba parafii, klasztor i ośrodek pielgrzymkowo-rekolekcyjny.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Pierwszy klasztor późnoromański z 2. poł. XII w. przekształcany kolejno po 1328 z dodaniem dwóch nowych skrzydeł bocznych: zachodniego (z trójprzęślową sienią przejazdową od strony kościoła) i wschodniego (późniejszy dom opatów, dwutraktowy, z podobnie zlokalizowanym przejazdem na dziedziniec klaustralny); 1398-1415 i 1470-1502 zapewne wszystkie budynki podniesione o piętro i nowymi układami dachów, z wtórnymi modyfikacjami wewnątrz, 1524-1538 budowa nowego, dwukondygnacyjnego, półtoratraktowego skrzydła południowego na linii stoku skarpy wiślanej, oszkarpowanego, wzdłuż głównego krużganka łączącego skrajne skrzydła, z czteroprzęślowym kapitularem sklepionym gwiazdami (3 przęsła) i sieciowo (ostatnie przęsło zachodnie), z okazałym wschodnim szczytem sterczynowo-blendowym; ok. 1624-1633 przebudowa domu opatów z nową dekoracją architektoniczną (fund. opat komendatoryjny Mikołaj Szyszkowski), reastaurowany kolejno po 1652 z zapisu testamentowego byłego opata komendatoryjnego, późniejszego biskupa wrocławskiego i plockiego Karola Ferdynanda Wazy, w 4. ćw. XVII w. (nowe podziały elewacji i redekoracja arkady wjazdowej z barokowym, narzutowym godłem św. Augustyna), następnie 1752-1765, 1769-1771 i 1774; po 1902 rujnacja skrzydła zachodniego i postępująca dewastacja pozostałych budynków, stopniowo remontowany od 1924, 1927 pożar dachów skrzydła południowego, 1928 -1930 prace remontowe i przekształcenia w skrzydle południowym połączone z badaniami architektoniczno-konserwatorskimi, m.in. odkrywkami polichromii późnośredniowiecznych w kapitularku oraz rozbiórką nowożytnych obudów kominków, wmurowanych później jako elementy lapidaryjne w ściany korytarzy i sal; 1934-1939, następnie 1959-1970 kompleksowa odbudowa zrujnowanego skrzydła zachodniego (proj. arch. Brunon Zborowski) z nową aranżacją wewnątrz na parterze i piętrze skrzydła południowego, równolegle po 1945 r. kolejne modernizacje infrastruktury komunikacyjnej, mediów i liczne wtórne podziały z powodów funkcjonalnych (m.in. stworzenie ekspozycji misyjnej); przed 2015 r. remont i nowa adaptacja trzech sal na parterze skrzydła wschodniego na Muzeum kardynała Augusta Hlonda w Czerwińsku nad Wisłą, wtedy wykonane odkrywki stratygraficzne na ścianach z ujawnieniem fragmentów polichromii z motywami architektonicznymi; polichromie w kapitularku konserwowane w latach 80. XX w. amatorsko przez ks. Andrzeja Kuleszę, salezjanina.

Kompozycja / układ

Faza I – skrzydło południowe, kapitulark (ob. kaplica klasztorna), ściana północna, scena Św. Krzysztof, z ujętą jasnoszarym pasowym obramieniem, z silnie zniszczoną powierzchniowo postacią świętego z kijem ujętego w $\frac{3}{4}$ w lewo, pochylonego i dźwigającego na ramieniu Dzieciątka Jezus, na czerwonym tle, późnogotycka;

Faza II – skrzydło południowe, kapitulark (ob. kaplica klasztorna), sklepienie, przęsła I-III, dekoracja floralna z motywami podsuszonego akantu (niem. Astwerk) w wysklepkach, w regularnych układach, oraz nieregularnymi pasami na otynkowanych żebrach ceglanych, tonacja: czarne kontury i pasy, zielenie i cynober;

Faza III – skrzydło wschodnie / dom opatów, parter, trakt zachodni, sala, w odkrywkach widoczne profilowane pasy imitujące podziały artykulacji pionowej ścian, w tonacji szarawej;

Faza IV – skrzydło wschodnie / dom opatów, piętro, trakt wschodni, sala, zespół sześciu lunet z *panneaux* ze scenami figuralnymi ze Starego Testamentu: cykl Żywot Patriarchy Józefa w Egipcie (?).

Ikonografia

Faza I – przedstawiona we fresku redakcja ujęcia św. Krzysztofa jako Christophorosa – przenoszącego Jezusa na ramieniu / ramionach przez rwącą rzekę – ma związek z jednym z epizodów z jego wytworzonej w epoce średniowiecza legendy hagiograficznej, spopularyzowana w całej Europie łacińskiej dzięki pismom, działalności kaznodziejskiej i wreszcie – po włączeniu tego toposu do ikonografii świętego, dzięki rozwojowi tradycji artystycznej i medium grafiki, zwłaszcza południowoniemieckiej i niderlandzkiej od 2. poł. XV w.

Faza II – dekoracje floralne tego typu były bardzo popularne w późnośredniowiecznym zdobnictwie rzemiosła artystycznego oraz w snycerstwie i malarstwie, zwłaszcza dzięki rozpowszechnieniu od przełomu XV i XVI w. w krajach niemieckich i środkowoeuropejskich w grafice. Motyw roślinnej

„altany” dekorującej skomplikowane w rysunku sklepienia gwiaździste czy sieciowe dominował w paradnych wnętrzach świeckich i klasztornych.

Faza III – brak.

Faza IV –

Analiza formalno-stylistyczna

Faza I – wyobrażenie Św. Krzysztofa z uwagi na duży stopień powierzchniowego zniszczenia oryginału nie nadaje się do dokładniejszych studiów porównawczych.

Faza II – z uwagi na brak na Mazowszu analogicznych zabytków trudno zidentyfikować pochodzenie warsztatu; motyw roślinnej „altany” na sklepieniach lub stropach we wnętrzach kościelnych występuje m.in. w drewnianym kościele filialnym w Grębieniu z lat 20. XVI w., zaliczanym do tzw. wieluńskiej grupy drewnianych kościołów z XV w.

Faza III – zbyt mały obszar odkrywek uniemożliwia na obecnym etapie badań takie działania.

Faza IV –

Źródła i literatura przedmiotu

Kronika Konserwatorska za rok 1929-1930, „Ochrona Zabytków Sztuki”, 1930-1931, z. 1-4, cz. 2, s. 326; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. X: *Dawne województwo warszawskie*, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, z. 16: *Płońsk i okolice*, opr. I. Galicka, H. Sygietyńska, T. Mroczko oraz D. Kaczmarzyk, Warszawa 1979, s. XV, 28-29, 31-32, fig. 28, 87; R. M. Kunkel, *Architektura gotycka na Mazowszu*, Warszawa 2006, s. 210-212, il. 44.

Fotografie:

Czerwińsk nad Wisłą, klasztor kanoników regularnych (ob. salezjanów), skrzydło południowe, kapitułarz, ściana północna, późnogotyckie przedstawienie św. Krzysztofa, 2. poł. XV w., odkryty 1929, fresk, wyk. niezidentyfikowany malarz lokalny (?), fot. MW, 2016.

Czerwińsk nad Wisłą, klasztor kanoników regularnych (ob. salezjanów), skrzydło południowe, kapitułarz, sklepienie, przęsła I-III, późnogotycka polichromia pasowa tynkowanych żeber ceglanych oraz wysklepków z wicią akantową (niem. Astwerk), przed 1538, odkryte 1929, fresk, wyk. niezidentyfikowany malarz lokalny (?), fot. MW, 2016.

Obiekty niezachowane:

CZERWIŃSK NAD WISŁĄ, kościół opacki kanoników regularnych (ob. parafialny salezjanów), polichromia ściany frontowej mensy ołtarza głównego, ok. 1630-1633, wyk. niezidentyfikowany warsztat lokalny, zacementowana po 1977 r.

CZERWIŃSK NAD WISŁĄ, klasztor kanoników regularnych (ob. salezjanów), skrzydło południowe, kapitułarz (ob. kaplica klasztorna), późnobarokowa lub rokoka polichromia sklepień z postaciami świętych i ornamentami, XVIII w., wyk. niezidentyfikowany warsztat lokalny (?), usunięta 1929-1930

STRZEGOCIN, klasztor bernardynów, polichromie krużganka, 1792, wyk. Kazimierz Ślizawski (atryb.), zniszczone w latach 90. XX w.

VI. Delegatura Płock – tereny zachodniego Mazowsza

BROCHÓW

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

BROCHÓW, dawny powiat sochaczewski woj. rawskiego (ob. powiat sochaczewski, woj. mazowieckie) / dawny dekanat sochaczewski archidiecezji warszawskiej (ob. dekanat Sochaczew archidiecezji warszawskiej)

KOŚCIÓŁ PARAFIALNY PW. ŚW.ŚW. JANA CHRZCICIELA I ROCHA, kompletna polichromia wnętrza (ob. rekonstrukcja z kreacją nowych elementów)

Datowanie (z fazami)

ok. 1561, rekonstrukcja 2009-2010

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Jan z Brochowa Brochowski, wojski warszawski, żona Katarzyna z Ławskich i synowie Stanisław i Jan

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

proj. Giovanni Battista Venetus z Płocka (atryb.), wyk. niestralona pracownia z Warszawy lub Płocka (atryb.)

Historia powstania

Kościół murowany z lat 1550-1561 w stylu późnorenansowym, inkastelowany, w typie trójnawowej bazyliki z prezbiterium zamkniętym absydą z nadbudową wieżową i dwuwieżową fasadą, nakryty sklepieniami kolebkowymi, w absydzie konchą parasolową i (na piętrze) kopułą w wieży wschodniej z nałożonymi gęstymi sieciami listowo-kasetonowymi wzorowanymi na kompozycji późnorenansowych i manierystycznych drewnianych stropów Veneto i na grafikach z traktatu Sebastiana Serlia, udekorowany kompleksową polichromią ścienną obejmującą pierwotnie zespół sklepień, podziały architektoniczne oraz tablicę poświęcenia kościoła w 1561 r. przy wejściu do zakrystii.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Kościół odremontowany w latach 1662-1665 kosztem Olbrachta Adriana Lasockiego, sędziego wyszogrodzkiego, następnie 1816 przez proboszcza ks. Jana Duchnowskiego, restauracje wnętrza 1868 i w końcu XIX w.; bardzo poważnie uszkodzony w trakcie walk niemiecko-rosyjskich w 1915 r., odbudowany w latach 1924-1929 przez Jarosława Wojciechowskiego i Tymoteusza Sawickiego, ponownie uszkodzony we wrześniu 1939 r. w czasie bitwy nad Bzurą, odbudowany wg wcześniejszej koncepcji 1946-1949. Polichromia renesansowa znana z fotografii archiwalnych sprzed 1915 i 1920-1924, wówczas relikty zatynkowane; po zniszczeniach II. wojny światowej nieodtworzona, 1990-1999 kompleksowy remont budowlany, 2008-2010 w ramach kompleksowej rewitalizacji i doposażania wnętrza świątyni w związku z Rokiem Chopinowskim odkrycie relikwii oryginału w północno-wschodniej części sklepienia prezbiterium, w pozostałych miejscach rekonstrukcja z elementami kreacji nowych uzupełniających elementów programu na ścianach bocznych i podziałach artykulacji, wyk. firma Monument Service Marcina Kozarzewskiego z Michałowic pod Warszawą, konsultacje prof. dr hab. Maria Lubryczyńska, ASP Warszawa. Tablicę poświęcenia benedykcji kościoła, przeniesiono z niezrozumiałych przyczyn na jeden z filarów południowych korpusu i zrekonstruowano wadliwie w białym marmurze ze złożonymi literami.

Kompozycja / układ

Malatura brochowska wykonana analogicznie z dwiema odkrytymi i przebadanymi wcześniej polichromiami projektu Giovanniego Battisty Venetusa w Pułtusku i Broku, przekrywająca wszystkie podziały sieci sklepień i konchy w absydzie. Na podstawie zdjęć archiwalnych i ocalonego fragmentu wiadomo, że listwy miały prostą iluzjonistyczną dekorację pasową z przewagą jasnej czerwieni, błękitu

i bieli, w kasetonach o niebieskich tłach umieszczono rozety *en camaieu* koliste i czterodzielne różnych wersji, a w polach między nimi inspirowane motywami groteskowymi podobnie ugrowe pęki z wychodzącymi pędami roślinnymi.

Ikonografia

Dekoracja architektoniczno-ornamentalna, pozbawiona pierwotnie czytelnych elementów figuralnych, emblematycznych czy tekstowych programu ikonograficznego.

Analiza formalno-stylistyczna

Malatura renesansowa w Brochowie należy do grupy polichromii tzw. grupy pułtuskiej, wspólnie z dekoracjami w prezbiterium i nawie głównej oraz bocznej kaplicy grobowej biskupa Andrzeja Noskowskiego kolegiaty w Pułtusk i na sklepieniach fary w Broku. Dokumentacja fotograficzna sprzed 1915 i po 1920 r. nie ujawniła istnienia elementów figuralnych, można więc przyjąć tezę o jej wtórności względem obu wymienionych zespołów. Za jej powstanie byli najprawdopodobniej odpowiedzialni ci sami twórcy, Giovanni Battista Venetus jako projektant świątyni i potwierdzony źródłowo *delineator* polichromii pułtuskiej, jak i malarz cechowy Wojciech z Warszawy.

Źródła i literatura przedmiotu

Zygmunt Bokowski, *Obronny kościół w Brochowie i jego odbudowa*, „Ochrona Zabytków Sztuki”, 2: 1930/1931, z. 1-4, s. 103-113, ryc. 72, 73, 80, 82; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 10: *Województwo warszawskie*, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 24: *Powiat sochaczewski*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska, D. Kaczmarzyk, Warszawa 1973, s. 1-3; Z. Skiełczyński, A. Orszulik, *Dawny Brochów*, Leszno 1993, s. 22-25; Marcin Kozarzewski, Andrzej Karolczak, *Polichromia kościoła w Brochowie: badania, konserwacja, kreacja*, „Renowacje i Zabytki”, nr 2 (34), 2010, s. 171-176; M. Wardzyński, *Sztuka nowożytna na Mazowszu – zarys problematyki*, [w:] *Dzieje Mazowsza*, t. 2, *Lata 1527 – 1794*, red. J. Tyszkiewicz, Pułtusk 2015, s. 639, il. nlb.

Fotografie:

Brochów, kościół par. pw. św.św. Jana Chrzciciela i Rocha, widok ogólny wnętrza w kierunku prezbiterium, rekonstrukcja polichromii wnętrza, po 1561, 2009-2010, proj. Giovanni Battista Venetus z Płocka (atryb.), wyk. nieustalona pracownia malarska z Warszawy lub Płocka (atryb.), fot. MW, 2016.

Brochów, kościół par., widok ogólny wnętrza w kierunku chóru muzycznego, rekonstrukcja polichromii wnętrza, po 1561, 2009-2010, proj. Giovanni Battista Venetus z Płocka (atryb.), wyk. nieustalona pracownia malarska z Warszawy lub Płocka (atryb.), fot. MW, 2016.

Brochów, kościół par., prezbiterium, sklepienie, rekonstrukcja polichromii wnętrza, po 1561, 2009-2010, proj. Giovanni Battista Venetus z Płocka (atryb.), wyk. nieustalona pracownia malarska z Warszawy lub Płocka (atryb.), fot. MW, 2016.

Brochów, kościół par., prezbiterium, sklepienie, fragment oryginalnej polichromii, po 1561, proj. Giovanni Battista Venetus z Płocka (atryb.), wyk. nieustalona pracownia malarska z Warszawy lub Płocka (atryb.), fot. MW, 2016.

Brochów, kościół par., korpus nawowy, widok ogólny na rząd północny filarów, rekonstrukcja polichromii wnętrza, po 1561, 2009-2010, proj. Giovanni Battista Venetus z Płocka (atryb.), wyk. nieustalona pracownia malarska z Warszawy lub Płocka (atryb.), fot. MW, 2016.

KURDWANÓW

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

KURDWANÓW, powiat sochaczewski woj. rawskiego (ob. powiat Sochaczew woj. mazowieckiego) / dekanat sochaczewski archidiaconatu czersko-warszawskiego diecezji poznańskiej (ob. dekanat Sochaczew, archidiecezja warszawska)

KOŚCIÓŁ PAR. PW. PRZEMIENIENIA PAŃSKIEGO, kompletna polichromia wnętrza i pierwotnej części nawy, para *panneaux* dekoracyjnych na płótnie na ścianie ołtarzowej

Datowanie (z fazami)

4. ćw. XVIII w.

Fundator / fundatorzy

nieustaleni

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny)

niezidentyfikowani

Historia powstania

Obecny kościół parafialny pw. Przemienienia Pańskiego w Kurdwanowie pochodzi z 1676 r. i znajdował się pierwotnie w regionalnym ośrodku pątniczym św. Rodziny w pobliskich Miedniewicach pod Wiskitkami i służył tam za pierwszą kaplicę. Translokowany w 1737 r. z fundacji Goszczyńskiego, generała wojsk polskich.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Generalny remont 1909, rozbudowa 1934-1938 w stylu podhalańskim o dwa przęsła nawy na zachód i poprzedzony wieżą, wg projektu Kazimierz Wędrowskiego i B. Kowala. Polichromia na ścianach i *panneaux* odkryta w 2004 r. w trakcie ostatniego remontu przeprowadzonego z inicjatywy prob. ks. Macieja Mroczkowskiego.

Kompozycja / układ

Dekoracja ścian z pasem lamperii i od góry z iluzjonistycznym gzymsem profilowanym z pasem kimationy jońskiego (wole oczy), przy łuku tęczowym z pojedynczą lizeną o marmoryzowanym trzonie i z uskrzydloną główką z zawieszonym na szyi na tasiemce małym krzyżem greckim, z rzędem zacheuszków w kształcie ciemnougrowych krzyży greckich o rozszerzonych końcach ramion na bielonych tłach i okolonych ciemnozielonymi wieńcami laurowymi wiązanymi skrzyżowanymi wstążkami; w prezbiterium wokół okien proste opaski z białawą i ciemnoszarą listwą, pod dolną krawędzią ugrowa uskrzydłona główka anielska ujęta podwieszonymi na guzkach girlandami, z rocaillową kampanulą na osi.

Zespół trzech *panneaux* na ścianie wschodniej, wokół ołtarza głównego, o identycznej szerokości, zawieszonych obecnie na wysokości wejścia do zakrystii. Dwa skrajne w formacie wąskiego prostokąta stojącego, środkowy znacznie krótszy, wszystkie zamknięte od góry wspólnym z pozostałymi ścianami gzymsem; w skrajnych wysokie konchowe nisze, w których na niskich cokolikach ze sphywami wolutowymi przyklękujący aniołowie-diakoni w tunikach o rozciętych ramionach i bocznych połach szat (lewy w błękitnej, prawy w zielonkawej), pochyleni ku ołtarzowi i ujmujący w rękach złotawe kadzielnice.

Ikonografia

Program treściowy dekoracji malarskiej podporządkowano funkcjom kultowym świątyni: aniołowie ukazani na *panneaux* adorują Najśw. Sakrament w tabernakulum i podczas Mszy św., zacheuski są pamiątkami konsekracji świątyni a zarazem św.św. Apostołów, jako filarów Kościoła powszechnego i fundamenty samego budynku. Pozostałe elementy podziałów i zdobienia przynależą do mającej waloryzować skromne drewniane wnętrza iluzjonistycznej szaty architektonicznej.

Analiza formalno-stylistyczna

Dekoracja rokokowo-klasycystyczna z 4. ćw. XVIII w., genetycznie w części (figury anielskie i cokoliki) zależna od graficznych źródeł augsburskich i południowoniemieckich. Z uwagi na użycie *panneaux*

olejnych na płótnie można domniemywać, że anonimowy autor nie był zaznajomiony z technikami malarstwa monumentalnego.

Źródła i literatura przedmiotu

Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 10: *Województwo warszawskie*, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 24: *Powiat sochaczewski*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska, D. Kaczmarzyk, Warszawa 1973, s. 19; B. Kwiatkowski, *Parafie dawnego dekanatu sochaczewskiego*, Paprotnia 1998, s. 137-138; H. Sienkiewicz, *Z zapachem starego drewna : peregrynacje do drewnianych kościołów Mazowsza*, cz. 1, Warszawa 2011, s. 177-180; A. Wiśniewski, *Kościoły drewniane Mazowsza: przewodnik*, wyd. 2 popr. i rozszerz., Pruszków 2016, s. 274-275.

Fotografie:

Kurdwanów, kościół par. pw. Przemienienia Pańskiego, widok ogólny wnętrza w kierunku prezbiterium, polichromia ścian i panele dekoracyjne, 4. ćw. XVIII w., proj. i wyk. nieustalony warsztat lokalny, fot. MW, 2018.

Kurdwanów, kościół par., widok ogólny ściany południowej prezbiterium, 4. ćw. XVIII w., proj. i wyk. nieustalony warsztat lokalny, fot. MW, 2018.

Kurdwanów, kościół par., widok ogólny ściany południowej nawy, polichromia ścian, 4. ćw. XVIII w., proj. i wyk. nieustalony warsztat lokalny, fot. MW, 2018.

Kurdwanów, kościół par., prezbiterium, widok ściany ołtarzowej z panelami dekoracyjnymi po bokach ołtarza głównego, 4. ćw. XVIII w., proj. i wyk. nieustalony warsztat lokalny, fot. MW, 2018.

Kurdwanów, kościół par., prezbiterium, panel dekoracyjny po lewej stronie od ołtarza głównego, 4. ćw. XVIII w., proj. i wyk. nieustalony warsztat lokalny, fot. MW, 2018.

Kurdwanów, kościół par., prezbiterium, fragment panelu dekoracyjnego po prawej stronie od ołtarza głównego, 4. ćw. XVIII w., proj. i wyk. nieustalony warsztat lokalny, fot. MW, 2018.

PŁOCK

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

PŁOCK, stolica województwa (ob. siedziba powiatu woj. mazowieckiego) / stolica diecezji płockiej, Plac Gabriela Narutowicza nr 8, **KANONIA**

Datowanie

XVI-XVII w.

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Nieustaleni, duchowni

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny)

niezidentyfikowani, zapewne lokalni

Historia powstania

Murowany, późnogotycki budynek kanonii wzniesiony ok. 1445 r. przez proboszcza katedry płockiej, kanonika płockiego i prepozyta kapituły kolegiackiej w Warszawie ks. Stefana z Miszewa, kanclerza księcia Bolesława IV Warszawskiego, użytkowany w celach mieszkalnych i urzędowych przez członków kapituły aż do powstania styczniowego. Oryginalny XVI-wieczny strop belkowy profilowany z późniejszą (?) polichromią w pomieszczeniu na 1. piętrze, w trakcie północnym.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

W 1863 r. władze carskie zarekwirowały i sprzedały gmach. W 1908 r. zakupiony przez władze Towarzystwa Naukowego Płockiego z przeznaczeniem na siedzibę. Obecnie biuro Zarządu TNP i miejsce udostępniania działu zbiorów specjalnych Biblioteki im. Zielińskich. Zakres przebudów i prac remontowych w XVI-XIX w. nieznanymi, obiekt znajduje się pod bieżącą opieką WUOZ Mazowsze, Delegatura Płock i samego Towarzystwa.

Kompozycja / układ

Pomieszczenie na planie prostokąta, strop belkowy z szeregiem profilowanych belek ciągłych, ułożonych poprzecznie; deski malowane pasowo z bardzo uproszczonymi ornamentami floralnymi i architektonicznymi, deski z bardzo uproszczonymi kompozycjami roślinnymi o charakterze cytatów z groteski manierystycznej.

Ikonografia

Dekoracja ornamentalna, podporządkowana podziałom stropów belkowych.

Analiza formalno-stylistyczna

Z uwagi na brak innych analogicznych dzieł w Płocku i w zachodniej części Mazowsza ustalenia proveniencji formalno-stylistycznej i warsztatowej tej dekoracji jest niemożliwe. Zlokalizowane najbliższe zespoły w kamienicach patrycjuszowskich w Toruniu, salach paradnych zamku w Oporowie pod Żychlinem i w domach przyrynkowych na Starym Mieście w Warszawie odróżniają się znacznie bardziej skomplikowaną konstrukcją i bogatszą szatą ornamentalną z elementami figuralnymi i emblematycznymi.

Źródła i literatura przedmiotu

K. Askanas, *Sztuka Płocka*, wyd. III popr. i rozszerz., Płock 1991, s. 87-88; J. Tajchman, *Stropy drewniane w Polsce. Propozycja systematyki*, Warszawa 1989 (= Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków. Studia i materiały, t. IV), s. 18, ryc. 45.

Fotografie:

Płock, Plac G. Narutowicza nr 8, kanonia Stefana z Miszewa (ob. siedziba Towarzystwa Naukowego Płockiego i działu zbiorów specjalnych Biblioteki im. Zielińskich), 1. piętro, pokój w trakcie północnym, widok ogólny stropu gęstobelkowego, polichromia, XVII w., wyk. nieustalona pracownia lokalna, fot. MW, 2016.

Płock, kanonia Stefana z Miszewa (ob. siedziba Towarzystwa Naukowego Płockiego i działu zbiorów specjalnych Biblioteki im. Zielińskich), 1. piętro, pokój w trakcie północnym, fragment stropu gęstobelkowego, polichromia, XVII w., wyk. nieustalona pracownia lokalna, fot. MW, 2016.

Płock, kanonia Stefana z Miszewa (ob. siedziba Towarzystwa Naukowego Płockiego i działu zbiorów specjalnych Biblioteki im. Zielińskich), 1. piętro, pokój w trakcie północnym, fragment stropu gęstobelkowego, polichromia, XVII w., wyk. nieustalona pracownia lokalna, fot. MW, 2016.

SIERPC

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

SIERPC, siedziba powiatu woj. płockiego (ob. w woj. mazowieckim) / stolica dekanatu diecezji płockiej

KOŚCIÓŁ SZPITALNY PW. ŚW. DUCHA, kompleksowa polichromia wnętrza

Datowanie (z fazami)

1519-1529

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

nieustalony

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Nieustalony warsztat, być może z Płocka, Górnego Śląska lub Prus Królewskich (?)

Historia powstania

Świątynia ufundowana w latach 1518-1519 z fundacji króla Zygmunta I Starego jako orientowana, jednonawowa kaplica szpitalna dla miasta lokacyjnego. Fragmenty oryginalnej polichromii późnogotyckiej na ścianach prezbiterium i podłuczcu arkady portalu zachodniego odkryte i zakonserwowane w 1958 r. przez art. kons. Juliusza Bursze.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Kościół spalony 1614, remontowany w XVII i częściowo przebudowany w XVIII w., kolejne remonty w 1850, 1914 i po 1920 r. W 1929 r. odkrycie pierwszych partii malowideł na ścianach – zacheuszków (niezachowane). Odkrytki i kompleksowa konserwacja 1958-1959 wyk. art. kons. Juliusz Bursze, ostatnia prace we wnętrzu i przy malaturach po 2000 r.

Kompozycja / układ

Ściany wschodnia (ołtarzowa) i południowa prezbiterium z ostrołukowym oknem na osi, zamknięte półkoliście wnęki: na ścianie wschodniej po lewej od ołtarza głównego, w narożniku północnowschodnim dwudzielna. Oryginalna polichromia ścienna zachowana fragmentarycznie na trzech ścianach chóru kapłańskiego (także w glicach okien i niszach) oraz w podłuczcu arkady portalu zachodniego. Na ścianie ołtarzowej w zamknięciu okna Veraikon podtrzymywane przez anioły, w górnej strefie ściany po lewej górny fragment sceny *Bóg Ojciec na tronie niebiańskim*, pod arkadą ornamentalną, z parą adorujących aniołów-diakonów, po prawej górna część sceny *Ukrzyżowania Pańskiego* z postaciami Maryi i św. Jana Ewangelisty oraz panoramą Jerozolimy w tle, w niszy *Chrystus Pantokrator*, w narożnej św. *Katarzyna Aleksandryjska* (w arkadzie wschodniej) i *Ostatnia Wieczerza* (w północnej; na ścianie północnej *Sąd Ostateczny* z grupą Deesis, od lewej panoramą Niebieskiego Jeruzalem (?), po prawej *Paszczka Lewiatana*; na południowej – po lewej od okna zwrócony w tę stronę, klęczący św. Hieronim pokutujący na tle pejzażu, poniżej dedykowana mu późnogotycka inskrypcja szwabachą, po prawej scena *Wskrzeszenie umarłych*; w glicach okna w dolnej części postaci świętych męczennic – po lewej Apolonii, po prawej niezidentyfikowana, w podłuczcu arkady plecionki czerwonych liści *Astwerku* na grynszpanowym tle. W podłuczcu arkady wejściowej pas kolistych maswerków na czerwonym tle.

Ikonografia

Z uwagi na znaczne ubytki partii polichromii pełna identyfikacja programu treściowego wnętrza kaplicy szpitalnej jest bardzo ograniczona. Widoczne fragmenty ukazują silny przekaz eschatologiczny, skupiony na objaśnieniu tajemnicy Wcielenia i Ofiary / Męki Jezusa Chrystusa w perspektywie ostatecznej, Dnia Sądu, oraz sensu pokuty (św. Hieronim), kary lub nagrody dla dusz czyścicowych. W dolnej partii sceny Ostatniej Wieczerzy, a więc ustanowienia sakramentu Eucharystii, oraz św. św. męczennic z grupy Czternaściorga Wspomożycieli jako pośredników w modlitwach i intencji potrzebujących wskazuje odwołanie edukacyjne i kultowe dla potrzebujących, w tym chorych z miejscowego przytułku miejskiego.

Analiza formalno-stylistyczna

Fragmentaryczność zachowania partii malatury oraz liczne ubytki i przetarcia utrudniają znacząco analizę morfologiczną i atrybucyjną. Pograniczne położenie Sierpca przy granicy z ziemią dobrzyńską i chełmińską oraz bogata, kontrastowa paleta barwna, zależność kompozycji poszczególnych scen i póź postaci od późnośredniowiecznej grafiki południowoniemieckiej oraz wysoki poziom opracowania detali scen: wedut i ornamentów, wskazuje na pochodzenie pracowni prawdopodobnie z Prus Królewskich, np. z Torunia.

Źródła i literatura przedmiotu

J. Bursze, S. Szymański, *Malowidła w kościele św. Ducha w Sierpcu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 22: 1960, nr 1, s. 104-106; I. Galicka, H. Sygietyńska, *Zabytki sztuki w Sierpcu i okolicach*, „Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku”, 1974, z. 6, s. 14, ryc. 6; A. Karłowska-Kamzowa, *Wielkopolska i Polska centralna*, w: *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*, praca zbiorowa pod red. A. Karłowskiej-Kamzowej, Poznań 1984, s. 118, 226, il. 145; T. Kowalski, *Treści ideowe malowideł ściennych w kościele szpitalnym pw. Ducha Świętego w Sierpcu*, [w:] *Ziemia sierpecka – znana i nieznaną: przewodnik historyczno-krajoznawczy*, t. 2, red. Z. Dumowski, Sierpc 2015, s. 97-136; H. Sygietyńska, *Sztuka i rzemiosło artystyczne*, [w:] *Dzieje Mazowsza*, red. A. Gieysztor, t. 1: *Do 1526 r.*, praca zbior. pod red. H. Samsonowicz, s. 560; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 10: *Woj. warszawskie*, pod red. I. Galickiej i H. Sygietyńskiej, z. 23: *Powiat sierpecki*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska i D. Kaczmarzyk, Warszawa 1971, s. 25, fig. 28-31; S. Szymański, *Nieznane malowidła ścienne XVI w. w Sierpcu*, „Notatki Płockie”, nr 11/12, 1959, s. 2-8, il. nlb. (dostępna także nadbitka ww. tekstu).

Fotografie:

- Sierpc, kościół szpitalny pw. Św. Ducha, polichromia wnętrza, 1519-1529, wyk. niezidentyfikowany warsztat z Prus Królewskich (?), widok ogólny prezbiterium, fot. MW, 2016.
- Sierpc, kościół szpitalny, prezbiterium, ściana wschodnia, polichromia, scena *Bóg Ojciec w majestacie*, fot. MW, 2016.
- Sierpc, kościół szpitalny, prezbiterium, ściana wschodnia, polichromia, scena *Ukrzyżowanie*, fot. MW, 2016.
- Sierpc, kościół szpitalny, prezbiterium, ściana północna, polichromia, scena *Sąd Ostateczny*, fot. MW, 2016.
- Sierpc, kościół szpitalny, prezbiterium, ściana południowa, polichromia, widok ogólny, fot. MW, 2016.
- Sierpc, kościół szpitalny, prezbiterium, ściana południowa, lewy glif okna, polichromia, św. Apolonia, fot. MW, 2016.
- Sierpc, kościół szpitalny, prezbiterium, ściana południowa, podłucze arkady okna, polichromia, dekoracja ornamentalna, fot. MW, 2016.
- Sierpc, kościół szpitalny, prezbiterium, narożnik północno-wschodni, dwudzielna nisza, polichromia, scena *Ostatnia Wieczerza* i św. Katarzyna Aleksandryjska, fot. MW, 2016.
- Sierpc, kościół szpitalny, portal zachodni, podłucze arkady, polichromia, dekoracja ornamentalna, fot. MW, 2016.

VII. Powiaty podwarszawskie

GRODZISK MAZOWIECKI-JORDANOWICE

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

GRODZISK MAZOWIECKI-JORDANOWICE, dawna ziemia sochaczewska woj. rawskie (ob. stolica powiatu grodziskiego, woj. mazowieckie)

Dwór Mokronowskich (Mokronoskich) / Skarbków – Szkoła Muzyczna I st. im. **Tadeusza Bairda**, wczesnoklasycytyczna polichromia na ścianach i suficie wnętrza paradnego – Gabinetu w trakcie ogrodowym (południowo-zachodnim)

Datowanie (z fazami)

1782-1783, restauracja 1999-2002

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Andrzej (Jędrzej) Mokronowski / Mokronoski h. Bogoria

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Jan Bogumił Plerisz (Johann Gottlieb Plerisch), kons. wyk. Anna D. Potocka, Anna Bogusz-Gazda, Tytus Sawicki

Historia powstania

Murowany dwór wzniesiony w 1. poł. XVII w. z inicjatywy rodziny Mokronowskich / Mokronoskich h. Bogoria, otoczony rozległym założeniem ogrodowo-parkowym wg projektu sławnego architekta paryskiego Charles-Pierre Coustou (1721-1797) z 1761 r., 1780-1781 rozbudowany do obecnej dwuskrzydłowej formy przez Andrzeja (Jędrzeja) Mokronowskiego / Mokronoskiego (daty życia: 1713-1784), wojewodę mazowieckiego i generała-lejtnanta wojsk koronnych, żonatego z siostrą króla Stanisława II Augusta Poniatowskiego – Izabellą (1730-1808), wdową po hetmanie wielkim koronnym Janie Klemensie Branickim (1689-1771). Architektem mógł być mjr Józef Sękowski z Białegostoku. Od 1869 r. własność hr. Henryka Skarbka, po czym parcelacja majątku, od 1911 Józefa Jemiołkowskiego, po 1920 Pawła Smoleńskiego. W latach 1950-1951 zabezpieczenie malowideł, wyk. kons. Konecki, 1953 nacjonalizacja majątku i ulokowanie Dyrekcji Okręgowej Szkolnictwa Zawodowego z przeznaczeniem kolejno na Technikum Mechaniczne i Żeńską Szkołę Krawiecką, po 1956 r. gruntowny remont i restauracja architektury, wystroju i polichromii, w związku z planami utworzenia Muzeum Okręgowego Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego (łącznie z siedzibą hufca ZHP, biblioteką i ogniskiem plastycznym, czynne do lat 90. XX w.), kier. Feliks Dzierżanowski, malarstwo 1952-1953, kier. Bohdan Marconi, wyk. PP PKZ, 1972-1974 kolejny remont i konserwacja wnętrza, kier. K. Dąbrowski, wyk. studenci Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie. Po 1990 r. sprzedany właścicielowi prywatnemu, zaniedbany, 1992 zabezpieczenie polichromii, wyk. kons. Z. Majcherowicz, 1999 remont generalny połączony (do 2002) z konserwacją i częściową restauracją polichromii w Gabinetu i Salonie, kier. zespołu Anna D. Potocka. Od 2004 siedziba Szkoły Muzycznej I st. im. **Tadeusza Bairda**. Zabytkowe wnętrza udostępniane okazjonalnie do zwiedzania. Oryginalne elementy malowideł w typie wczesnoklasycytycznym, zachowały się w dwóch pokojach w trakcie południowo-zachodnim (ogrodowym): ośmiobocznym Gabinetu na osi korpusu (kompletny wystrój *panneaux* ściennych i ukrytych szaf oraz sufitu) i sąsiednim Salonie (ob. sala koncertowa, podziały ramowe i zdobienia na ścianie północno-wschodniej).

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Zakres prac remontowych w XIX i 1. poł. XX w. nieznan, 1950-1951, 1952-1953, 1972-1974 zabezpieczane, konserwowane i odrestaurowane z rekonstrukcją licznych ubytków przez PP PKZ, 1999-2002 kompleksowa konserwacja i restauracja (w ograniczonym zakresie), kier. zespołu Anna D. Potocka.

Kompozycja / układ

Gabinet (Westybul?) na planie nieforemnego ośmioboku, z wnęką w ścianie od wschodu, dwiema parami drzwi na osi północ-południe i drzwiami ogrodowymi (wejściowymi) od strony zachodniej, w węższych ścianach wbudowane trzy drewniane, jednoskrzydłowe szafy wnękowe. Sufit na fasecie, obwiedziony gzymsem.

Dekoracja malarska ścian, drzwi i drzwiczek szaf zakomponowana w układzie wertykalnym – do wysokości otworów drzwiowych (oraz analogicznie – do wysokości szaf wnękowych), powyżej pas dekoracji w układzie horyzontalnym z ośmioma supraportami, przedzielonymi polami neutralnego tła. Poszczególne pasy bądź pola dekoracji obwiedzione cienką ramką.

Naprzeciw drzwi wejściowych, w ścianie wschodniej wnęka, z centralnie zakomponowanym okrągłym medalionem imitującym w typie *en grisaille* płaskorzeźbę Terpsychory (muzy lekkiej poezji i tańca) z lirą w ręce, i towarzyszącym jej Amorem (geniuszem) z płonącą pochodnią. Wokół medalionu gałęzie wici roślinnej (akacjowej), związane niewielką kokardą. Poniżej przedstawienie dwóch kobiecych sfinksów, upozowanych antytetycznie, ukazanych w ruchu, nakrytych na grzbietach dekoracyjnymi czaprakami; sfinksy wsparte na dużej wolucie ze stylizowaną wicią akantu i girlandami. Po bokach wici akantowa w układzie kandelabrowym oraz plakiety w kształcie rombów. Ponad medalionem maskaron z zarostem przechodzącym w ornament akantowy, z koszem z kwiatami na głowie. W ościeżach wnęki i drzwi wejściowych (ściana zachodnia) identyczna dekoracja: dwa ościeża boczne ze zwojem akantu wzbogaconym o motywy kwiatowe, ościeże górne z wachlarzem, ujętym z obu stron motywem kandelabra, oraz motywy kwiatowe. Nad wnęką i ponad drzwiami wejściowymi analogiczne supraporty, odpowiednio z dwoma: hippokampami oraz jednorożcami ukazanymi z profilu, upozowanymi antytetycznie jako wyrastającymi ze stylizowanej wici akantowej (nad drzwiami wzbogacona o motyw bluszczu).

W ścianach bocznych: północnej i południowej, drzwi dwuskrzydłowe o identycznej, czterdzielnej konstrukcji, z czterema polichromowanymi płycinami w ciemnozielonych obramieniach: dwie górne o kształcie wydłużonych prostokątów i dwie dolne – krótsze: wejściowe w ścianie zachodniej, w nich górne płyciny przeszklone; ościeża dekorowane analogicznie jak ościeża naprzeciwległej wnęki; boczne do pomieszczeń w trakcie ogrodowym: w ścianach północnej i południowej, z dekoracjami w dolnych płycinach – wici akantu w układzie kandelabrowym (wzbogacona o motywy kwiatowe), w górnych – analogiczne wici, niebieska waza, liście winogronowe i akacjowe oraz stylizowany romb. Po bokach obu drzwi bocznych wąskie odcinki ścianek z pasami z ornamentem kandelabrowym z motywami groteskowymi, powyżej – supraporty. W ścianie północnej, w lewym pasie, motywy wiążące się z żywiołem wody, od dołu: stylizowana wici akantowa, fontanna z dwoma delfinami, sieć rybacka ze skrzyżowanym harpunem i wędką, maska brodatego Neptuna-Posejdon z wieńcem z sitowia, muszla z ramionami koralowca, trójząb z gałązkami bluszczu, w prawym – motywy wiążące się z żywiołem ognia, od dołu: stylizowana wici akantowa, trójramienna płonąca lampa, panoplia – łuk i kołczan ze strzałami w wieńcu laurowym, maska Apolla-Febusa, feniks w ognistym gnieździe z błyskawicami, płonąca pochodnia otoczona kwiatem różanecznika. W ścianie południowej, w lewym pasie, motywy wiążące się z żywiołem powietrza, od dołu: stylizowany akant, zgąsta lampa, atrybuty myśliwskie (poroże jelenia, czerwono-zielony sztandar, tęcza w formie podkowy, wieniec z bluszczu, szabla i strzelba – rekonstruowane 1999-2001), maska Jowisza-Zeusa w koronie, dwie jaskółki, róża wiatrów z dwoma motylami, główka Zefira; w prawym – motywy wiążące się z żywiołem ziemi, od dołu: stylizowana wici akantowa, waza z owocami, snop zboża oraz drewniana laska opleciona na końcu gałązkami bluszczu lub winnej latorośli (tyrsos), puste miejsce pozostawione po niezachowanej masce bóstwa, palma oraz winna latorośl lub bluszcz. Obie supraporty z identycznymi dekoracjami: w centralnej części motyw quasi lambrekinowy i ozdobna waza, ku której z obydwu stron nachylające się putta wyrastające ze stylizowanej wici akantu.

Dekoracje na drzwiczkach wszystkich szaf o analogicznej kompozycji, na 2/3 wysokości z owalnym medalionem *en grisaille*: w narożu południowo-wschodnim z boginią Dianę z psem, otoczony

gałązkami bluszczu (winną latoroślą?), wyrastającymi z umieszczonych poniżej dwóch symetrycznie rozmieszczonych, niebieskich waz. Poniżej medalionu stylizowana wić akantu zakomponowana wokół ceownicy z centralnie umieszczonym koszem z kwiatami; powyżej stylizowany akant (oraz motywy kwiatowe) z podwieszonymi chustami; w narożu północno-zachodnim z boginią Wenus (Florą?), wokół medalionu wić akacjowa; w południowo-zachodnim z przedstawieniem nieznanego bóstwa związanego z żywiołem Ziemi (przestawienie nieczytelne, bardzo uszkodzone). Znajdujące się powyżej drzwiczek i nad lustrem kominka w narożniku północno-wschodnim supraporty o analogicznym układzie: w centrum z maską brodatego starca w fantastycznym nakryciu głowy (ciemnoczerwonym), którego zarost przeistacza się w wić akantową (wzbogaconą o motywy kwiatowe) wypełniającą symetrycznie całe pole; powyżej masek patery z różnymi owocami (jabłka, winogrona, gruszki, pomarańcze) oraz dekoracyjnym zwis z nawleczonych na nici koralików.

Plafon w centrum z rozetą z wieńcem z gałązek bluszczu, otoczoną zielonym wachlarzem, zakomponowany na obrzeżach z podwieszanymi wstęgami, koralikami nawleczonymi na nici oraz kokardami; wokół rozmieszczone symetrycznie, w powtarzalnych sekwencjach motywy groteskowe wkomponowane w stylizowaną wić akantową: cztery *espagnolettes*, tyleż zamkniętych waz z dwoma uchwytyami bocznymi, osiem postaci Zefirków, z rozwianymi draperiami wokół bioder.

Ikonografia

W dekoracji Gabinetu grodziskiego Jan Bogumił Plersch zastosował bogaty repertuar form *all'antica* w redakcji nowożytniej i wczesnoklasycystycznej: układy kandelabrowe, groteski z wieloma elementami ideowo-treściowymi i zdobniczymi, malarskie imitacje medali i dzieł gliktyki starożytnej (gemm i *intaglio*), powiązanych w jeden spójny program, poświęcony naturalnemu (żywioły) i boskiemu (w ujęciu starożytnym, pogańskim) porządkowi rzeczy na świecie. Ikonografia odpowiada funkcji przechodniej pomieszczenia, otwartego na rozplanowany tutaj po 1760-1761 r. przez fundatora – Andrzeja Mokronowskiego wg projektu znakomitego paryskiego architekta Victora Louis (1731-1800) – pierwszy w Rzeczypospolitej wielki ogród łączący elementy regularne i krajobrazowe z licznymi stawami i naturalnymi zagajnikami.

Podstawą inspiracji Plerscha w całej grupie rokokowo-wczesnoklasycystycznych dekoracji groteskowych z lat 80.-90. XVIII w. (Warszawa-Zamek Królewski – Gabinet Monarchów, Warszawa-Łazienki Królewskie – Biały Domek: Sala Jadalna / Biała, Pałac na Wyspie: Sala Balowa) były cenione włoskie i europejskie serie graficzne i luksusowe wyroby artystyczno-rzemieślnicze: serie Stanz i Loggi Rafaela w pałacu watykańskich wg rysunków Giovanniego Volpato (wyd. Rzym 1770-1777), ryciny i kopie rysunków kolekcji gliktyki i medali antycznych i nowożytnych w typie *all'antica*, czy wzornictwo sławnej ceramiki biskwitowej Josiaha Wedgwoode'a z założonej w 1759 r. w Stoke-on-Trent, Staffordshire, wytwórni porcelany.

Analiza formalno-stylistyczna

Wszystkie wymienione warszawskie i grodziskie dzieła, niezależnie od liczby i szerokiego repertuaru motywów ikonograficznych i zdobniczych, charakteryzuje zbliżony układ kompozycyjny, w którym połączono kilka głównych typów ornamentów. W polach pionowych dominują motywy kandelabrowe z groteską, w centralnych i poziomych symetryczne plecionki roślinne z motywami fantastycznymi – chimerami starożytnymi (sfinksy, hippokampy, jednorożce, Zefirki), i aplikacjami groteskowymi z atrybutami bóstw, symbolami er i miesięcy, pór roku, dnia i nocy, żywiołów czy zmysłów. Wirtuozerski charakter malatur, ze znakomitą oddaniem iluzji rzeczy, faktur i barw, wreszcie szkicowa, pełna artyzmu indywidualna maniera malarska Plerscha, decydują o najwyższej ocenie artystycznej malatury Gabinetu w Grodzisku. W świetle badań Aleksandry Bernatowicz fakt europejskiej edukacji i udzielenia Plerschowi szczególnej łaski przez króla Stanisława II Augusta Poniatowskiego oraz umożliwienia mu regularnej pracy w kręgu dworskim, elitarny krąg odbiorców sztuki Plerscha objął przede wszystkim Warszawę i okoliczne tereny Mazowsza (Grodzisk, Nieborów). W końcu XVIII i na pocz. XIX w. nurt ten kontynuowali w malarstwie monumentalnym regionu, w Małej Wsi, Rybieniu Starym i Radziejowicach m.in. Franciszek Smuglewicz i Robert Stankiewicz.

Źródła i literatura przedmiotu

K. Bąkała, *Tradycja Mazowska: powiat grodziski. Przewodnik subiektywny*, Warszawa 2011, s. 49-50; A. Bernatowicz, *Niepodobne do rzeczywistości. Malowana groteska w rezydencjach Warszawy i Mazowsza 1777-1820*, Warszawa 2006, zwłaszcza s. 109-114, 201-212, il. 35-38, 95-107, plany nlb. na s. 201; A. Bernatowicz, *Plersch Jan Bogumił*, w: *Słownik artystów polskich (i obcych w Polsce działających)*, t. VII, Warszawa 2003, s. 270, 273; J. Cjoińska-Mika, *Dzieje Grodziska Mazowieckiego od XIII do XVIII wieku*, w: *Dzieje Grodziska Mazowieckiego*, pod red. J. Kazimierskiego, Warszawa 1989, s. 129; I. Galicka, H. Sygietyńska, *Zabytki Grodziska Mazowieckiego i okolic*, w: *ibidem*, s. 292, il. 81; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 10: *Województwo warszawskie*, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 24: *Powiat grodzisko-mazowiecki*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska, D. Kaczmarzyk, Warszawa 1973, s. 6, fig. 19, 20, 22; E. Kordzikowski, *Dekoracja malarska Gabinetu dworu Mokronowskich w Jordanowicach z lat 1782 - 1783. Repertuar form i motywów antycznych na przykładzie pozostałej twórczości Jana Bogumiła Plercha*, praca licencjacka w IHS UW, promotor: M. Wardzyński, Warszawa 2013, Archiwum UW, mpis; M. Petsch, *Dwór w Jordanowicach. Dokumentacja naukowo-historyczna*, PPKZ Grodzisk 1999, mpis (Warszawa, Archiwum NID); A.D. Potocka, *Peintures des arabesques J. B. Plercha we dworze Mokronowskich w Jordanowicach - historia, technika wykonania i problemy konserwatorskie*, „Ochrona Zabytków”, 2001 nr 4, s. 358-371; A.D. Potocka, *Jan Bogumił Plersch. Polichromie w Grodzisku Mazowieckim*, Grodzisk Mazowiecki 2004; M. Szymański, *Podwarszawskie zabytki w służbie społecznej*, „Stolica”, v: 1951, nr 14/15, s. 4, il. nlb. na s. 10; M. Wierzbicka, T. Sawicki, *Konserwacja grotesek J.B. Plercha na ścianie północnej i fragmencie ściany północno-wschodniej westybulu dworu Mokronowskich w Jordanowicach*, „Ochrona Zabytków”, 2001 nr 4, s. 372-384; Z. Walkiewicz, J.Z. Łoziński, *Dworek Skarbków w Grodzisku Mazowieckim. Opracowanie historyczne*, SARP, mpis, Warszawa 1983.

Fotografie:

- Grodzisk Mazowiecki-Jordanowice, dwór Mokronowskich / Mokronoskich, trakt ogrodowy, Gabinet (Westybul?), widok ogólny w kierunku północno-wschodnim, zespół drewnianych *panneaux* ściennych i polichromia sufitu, 1782-1783, proj. i wyk. Jan Bogumił Plersch (Johann Gottlieb Plersch), fot. MW, 2017.
- Grodzisk Mazowiecki-Jordanowice, dwór Mokronowskich / Mokronoskich, trakt ogrodowy, Gabinet (Westybul?), widok ogólny w kierunku południowo-wschodnim, zespół drewnianych *panneaux* ściennych i polichromia sufitu, 1782-1783, proj. i wyk. Jan Bogumił Plersch (Johann Gottlieb Plersch), fot. MW, 2017.
- Grodzisk Mazowiecki-Jordanowice, dwór Mokronowskich / Mokronoskich, trakt ogrodowy, Gabinet (Westybul?), widok ogólny w kierunku południowo-zachodnim, zespół drewnianych *panneaux* ściennych i polichromia sufitu, 1782-1783, proj. i wyk. Jan Bogumił Plersch (Johann Gottlieb Plersch), fot. MW, 2017.
- Grodzisk Mazowiecki-Jordanowice, dwór Mokronowskich / Mokronoskich, trakt ogrodowy, Gabinet (Westybul?), widok ogólny w kierunku południowo-wschodnim, zespół drewnianych *panneaux* ściennych i polichromia sufitu, 1782-1783, proj. i wyk. Jan Bogumił Plersch (Johann Gottlieb Plersch), fot. MW, 2017.
- Grodzisk Mazowiecki-Jordanowice, dwór Mokronowskich / Mokronoskich, trakt ogrodowy, Gabinet (Westybul?), ściana północno-wschodnia, wnęka, kompozycja groteskowa, 1782-1783, proj. i wyk. Jan Bogumił Plersch (Johann Gottlieb Plersch), fot. MW, 2017.
- Grodzisk Mazowiecki-Jordanowice, dwór Mokronowskich / Mokronoskich, trakt ogrodowy, Gabinet (Westybul?), ściana północno-wschodnia, supraporta, kompozycja groteskowa, 1782-1783, proj. i wyk. Jan Bogumił Plersch (Johann Gottlieb Plersch), fot. MW, 2017.
- Grodzisk Mazowiecki-Jordanowice, dwór Mokronowskich / Mokronoskich, trakt ogrodowy, Gabinet (Westybul?), ściana południowo-zachodnia, supraporta nad drzwiami wejściowymi, kompozycja groteskowa, 1782-1783, proj. i wyk. Jan Bogumił Plersch (Johann Gottlieb Plersch), fot. MW, 2017.

- Grodzisk Mazowiecki-Jordanowice, dwór Mokronowskich / Mokronoskich, trakt ogrodowy, Gabinet (Westybul?), ściana północna, supraporta nad drzwiami bocznymi, kompozycja groteskowa, 1782-1783, proj. i wyk. Jan Bogumił Plersz (Johann Gottlieb Plersch), fot. MW, 2017.
- Grodzisk Mazowiecki-Jordanowice, dwór Mokronowskich / Mokronoskich, trakt ogrodowy, Gabinet (Westybul?), ściana północno-wschodnia, wnęka, medalion z bogiem Apollinem, 1782-1783, proj. i wyk. Jan Bogumił Plersz (Johann Gottlieb Plersch), fot. MW, 2017.
- Grodzisk Mazowiecki-Jordanowice, dwór Mokronowskich / Mokronoskich, trakt ogrodowy, Gabinet (Westybul?), ściana północno-wschodnia, wnęka, sfinks, 1782-1783, proj. i wyk. Jan Bogumił Plersz (Johann Gottlieb Plersch), fot. MW, 2017.
- Grodzisk Mazowiecki-Jordanowice, dwór Mokronowskich / Mokronoskich, trakt ogrodowy, Gabinet (Westybul?), ściana wschodnia, medalion z boginią Dianą, 1782-1783, proj. i wyk. Jan Bogumił Plersz (Johann Gottlieb Plersch), fot. MW, 2017.
- Grodzisk Mazowiecki-Jordanowice, dwór Mokronowskich / Mokronoskich, trakt ogrodowy, Gabinet (Westybul?), ściana zachodnia, medalion z boginią Wenus (Florą?), 1782-1783, proj. i wyk. Jan Bogumił Plersz (Johann Gottlieb Plersch), fot. MW, 2017.
- Grodzisk Mazowiecki-Jordanowice, dwór Mokronowskich / Mokronoskich, trakt ogrodowy, Gabinet (Westybul?), sufit, plafon, 1782-1783, proj. i wyk. Jan Bogumił Plersz (Johann Gottlieb Plersch), fot. MW, 2017.
- Grodzisk Mazowiecki-Jordanowice, dwór Mokronowskich / Mokronoskich, trakt ogrodowy, Gabinet (Westybul?), sufit, fragment otoku plafonu, 1782-1783, proj. i wyk. Jan Bogumił Plersz (Johann Gottlieb Plersch), fot. MW, 2017.

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

GRODZISK MAZOWIECKI-JORDANOWICE, dawna ziemia sochaczewska woj. rawskie (ob. stolica powiatu grodzkiego, woj. mazowieckie)

Dwór Mokronowskich (Mokronoskich) / Skarbków – Szkoła Muzyczna I st. im. **Tadeusza Bairda**, wczesnoklasycystyczna polichromia na ścianach i suficie wnętrza paradnego – Salonu w trakcie ogrodowym (północno-wschodnim)

Datowanie (z fazami)

1782-1783? lub po 1790, odświeżenie i konserwacja z częściową rekonstrukcją 1999-2002

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Andrzej (Jędrzej) Mokronowski / Mokronoski h. Bogoria

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Jan Bogumił Plersz (Johann Gottlieb Plersch) (atryb.), kons. wyk. Anna D. Potocka, Anna Bogusz-Gazda, Tytus Sawicki

Historia powstania

Murowany dwór wzniesiony w 1. poł. XVII w. z inicjatywy rodziny Mokronowskich / Mokronoskich h. Bogoria, otoczony rozległym założeniem ogrodowo-parkowym wg projektu sławnego architekta paryskiego Charles-Pierre Coustou (1721-1797) z 1761 r., 1780-1781 rozbudowany do obecnej dwuskrzydłowej formy przez Andrzeja (Jędrzeja) Mokronowskiego / Mokronoskiego (daty życia: 1713-1784), wojewodę mazowieckiego i generała-lejtnanta wojsk koronnych, żonatego z siostrą króla Stanisława II Augusta Poniatowskiego – Izabellą (1730-1808), wdową po hetmanie wielkim koronnym Janie Klemensie Branickim (1689-1771). Architektem mógł być mjr Józef Sękowski z Białegostoku. Od 1869 r. własność hr. Henryka Skarbka, po czym parcelacja majątku, od 1911 Józefa Jemiołkowskiego, po 1920 Pawła Smoleńskiego. W latach 1950-1951 zabezpieczenie malowideł, wyk. kons. Konecki, 1953 nacjonalizacja majątku i ulokowanie Dyrekcji Okręgowej Szkolnictwa Zawodowego z przeznaczeniem kolejno na Technikum Mechaniczne i Żeńską Szkołę Krawiecką, do 1956 r. gruntowny remont i restauracja architektury, wystroju i polichromii, w związku z planami utworzenia Muzeum Okręgowego Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego (łącznie z siedzibą hufca ZHP, biblioteką i ogniskiem plastycznym, czynne do lat 90. XX w.), kier. Feliks Dzierżanowski, malarstwo 1952-1953, kier. Bohdan Marconi, wyk. PP PKZ, 1972-1974 kolejny remont i konserwacja wnętrza. Po 1990 r. sprzedany właścicielowi prywatnemu, zaniedbany, 1992 zabezpieczenie polichromii, wyk. kons. Z. Majcherowicz, 1999 remont generalny połączony (do 2002) z konserwacją i częściową restauracją polichromii w Gabinecie i Salonie, kier. zespołu Anna D. Potocka. Od 2004 siedziba Szkoły Muzycznej I st. im. **Tadeusza Bairda**. Zabytkowe wnętrza udostępniane okazjonalnie do zwiedzania. Oryginalne elementy malowideł w typie wczesnoklasycystycznym, zachowały się w dwóch pokojach w trakcie południowo-zachodnim (ogrodowym): ośmiobocznym Gabinecie na osi korpusu (kompletny wystrój *panneaux* ściennych i ukrytych szaf oraz sufitu) i sąsiednim Salonie (ob. sala koncertowa, podziały ramowe i zdobienia na ścianie północno-wschodniej).

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Zakres prac remontowych w XIX i 1. poł. XX w., w nieustalonym czasie zamalowane, 1999-2002 odświeżenie dzieła, kompleksowa konserwacja i restauracja (w ograniczonym zakresie), kier. zespołu Anna D. Potocka.

Kompozycja / układ

Salon prostokątny, polichromia ocalała tylko na ścianie północno-wschodniej, której całą powierzchnię obwiedziono pasem bordiury z czarnymi listwami i fryzem *all'antica* wzorowanym na starożytnym greckim malarstwie wazowym (czarnofiguralnym), zachowanym tylko przy dolnym lewym narożniku, w listwie poziomej z plecionką roślinną z motywami par antytetycznych ptaków i orłów w pędach i pąkach wici akantu, w listwie pionowej z ornamentem kandelabrowym z wazą i ptakami między pędami plecionki (silnie przetarte i zachowane częściowo); tło obramienia – jaskrawo niebieskie.

Ikonografia

Dekoracja architektoniczno-ornamentalna, reprezentująca bardzo uproszczone i skromne motywy *all'antica* w typie czarnofiguralnego malarstwa wazowego; wobec niezachowania się centralnej części przedstawienia (scena figuralna lub pejzaż, ewentualnie martwa natura?) tematyka bordiury, skoncentrowana na ptakach, pozwala ostrożnie skojarzyć program z osobą i kultem bóstwa Zeusa / Jupitera.

Analiza formalno-stylistyczna

Wybór kolorystyki i źródła inspiracji (klasyczne starożytne malarstwo greckie typ czarnofiguralny) wskazuje na duże rozeznanie autora (Jana Bogumiła Plerscha?) w dostępnych *modi* genetycznych malarstwa *all'antica* przełomu rokoka i klasycyzmu. Dekoracje w takim typie, zwiastujące już stylistykę fazy *empire*, pojawiły się w Warszawie dopiero w latach 90. XVIII w. (Rybieńko Stare, Radziejowice), z tego powodu możliwe jest przesunięcie datowania tej partii dekoracji w Grodzisku dopiero na lata 90. XVIII w. W takim wypadku należy rozważyć alternatywne atrybucje – Franciszkowi Smuglewiczowi lub Robertowi Stankiewiczowi, Szymonowi Mańkowskiemu lub Adamowi Byczkowskiemu.

Źródła i literatura przedmiotu

K. Bąkała, *Tradycja Mazowska: powiat grodziski. Przewodnik subiektywny*, Warszawa 2011, s. 49-50; E. Kordzikowski, *Dekoracja malarska Gabinetu dworu Mokronowskich w Jordanowicach z lat 1782 - 1783. Repertuar form i motywów antycznych na przykładzie pozostałej twórczości Jana Bogumiła Plerscha*, praca licencjacka w IHS UW, promotor: M. Wardzyński, Warszawa 2013, Archiwum UW, mpis; M. Petsch, *Dwór w Jordanowicach. Dokumentacja naukowo-historyczna*, PPKZ Grodzisk 1999, mpis (Warszawa, Archiwum NID); A.D. Potocka, *Peintures des arabesques J. B. Plerscha we dworze Mokronowskich w Jordanowicach – historia, technika wykonania i problemy konserwatorskie*, „Ochrona Zabytków”, 2001 nr 4, s. 358-371; Z. Walkiewicz, J.Z. Łoziński, *Dworek Skarbków w Grodzisku Mazowieckim. Opracowanie historyczne*, SARP, mpis, Warszawa 1983.

Fotografie:

Grodzisk Mazowiecki-Jordanowice, dwór Mokronowskich / Mokronoskich, trakt ogrodowy, Salon, widok ogólny w kierunku północno-wschodnim, 1782-1783? lub po 1790, proj. i wyk. Jan Bogumił Plesz (Johann Gottlieb Plesch) (atryb.) albo inny, fot. MW, 2017.

Grodzisk Mazowiecki-Jordanowice, dwór Mokronowskich / Mokronoskich, trakt ogrodowy, Salon, ściana północno-wschodnia, fragment pasa poziomego z dekoracją groteskową, 1782-1783? lub po 1790, proj. i wyk. Jan Bogumił Plesz (Johann Gottlieb Plesch) (atryb.) albo inny, fot. MW, 2017.

Grodzisk Mazowiecki-Jordanowice, dwór Mokronowskich / Mokronoskich, trakt ogrodowy, Salon, ściana północno-wschodnia, fragment pasa pionowego z dekoracją kandelabrowo-groteskową, 1782-1783? lub po 1790, proj. i wyk. Jan Bogumił Plesz (Johann Gottlieb Plesch) (atryb.) albo inny, fot. MW, 2017.

JABŁONNA, PAŁAC

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

JABŁONNA, dawne woj. mazowieckie (ob. powiat legionowski, woj. mazowieckie)

PAŁAC - dawna Willa biskupa płockiego Michała Jerzego Poniatowskiego, korpus główny, *Sala terrena*, wczesnoklasycystyczna iluzjonistyczna polichromia ścian, filara centralnego i sklepień

Datowanie (z fazami)

26 V 1776-5 II 1777, restauracja XIX w., 1965-1966, kier. zespołu Maria Orthwein, 1970 i 1993, wszystkie wyk. PPKZ, po 2000

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Michał Jerzy Poniatowski, biskup płocki

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

proj. Domenico Merlini lub Simon Gottlieb Zugk (?), wyk. Antonio Tavelli *vel* Tavellino (kontrakt), kons. wyk.

Historia powstania

Wieś Jabłonowo założona 1418 na prawie niemieckim przez biskupa płockiego Jana z Korzkwi, włączona do dóbr stołowych biskupstwa, odtąd jedna z rezydencji infulatów z drewnianym dworem, 1509 murator Jerzy z Warszawy wybudował na zlecenie bpa Erazma Ciołka piwnice i podmurówki do nowy drewniany budynek rezydencji, w nieustalonym czasie przed 1646 wzniesienie nowego murowanego budynku, uzupełnionego wtedy z inicjatywy bpa Karola Ferdynanda Wazy o okazałą murowaną kaplicę. W 1774 r. bp Michał Jerzy Poniatowski, najmłodszy brat króla Stanisława II Augusta, wykupił posiadłość i rezydencję z myślą utworzenia tutaj własnej rezydencji podwarszawskiej. 1774-1779 królewski architekt Domenico Merlini zbudował nowoczesną półtorakondygnacyjową willę z *Salą terreną*, centralną Salą Balową powyżej i kilkoma innymi salami, udekorowanymi 1776-1777 m.in. polichromiami ścian, sklepień i sufitów przez artystów nadwornych: Włocha Antonia Tavelliego *vel* Tavelliniego (kontrakt 26 V 1776, rozliczenie do 5 II 1777) oraz Szymona Mańkowskiego. W 1794 r. po śmierci Poniatowskiego, jako prymasa Rzeczypospolitej, arcybiskupa gnieźnieńskiego i biskupa krakowskiego, rezydencja przejęta i użytkowana do 1806 przez bratanka ks. Józefa Poniatowskiego, 1812 przekazana siostrze Marii Teresie Tyszkiewiczowej, od 1822 własność Anny z Tyszkiewiczów Dunin Wąsowiczowej. 1834-1843 rozbudowa willi wg proj. Enrico Marconiego z częściową zmianą wystroju i dekoracji malarskiej głównych wnętrz, od 1867 do 1945 własność rodziny Potockich. Willa spalona 1944 przez wojska niemieckie, odbudowany od 1946 pod kier. arch. Mieczysława Kuzmy, wyk. PPKZ, w zakresie zadań malarskich kier. Maria Orthwein, od 1953 ośrodek konferencyjno-wypoczynkowy Polskiej Akademii Nauk (ob. Dom Zjazdów i Konferencji Polskiej Akademii Nauk), remontowany od 1983 i po 2000. Oryginalne, konserwowane i restaurowane polichromie z początku 4. ćw. XVIII w. zachowane w *Sali terrenie* i Pokoju Jadalnym (ob. Sala Mauretańska), pozostałe zniszczone.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Zakres prac remontowych w XIX i 1. poł. XX w. nieznany, 1965-1966 konserwacja połączona z częściową rekonstrukcją ubytków malatury, kier. zespołu Maria Orthwein, wyk. PPKZ, 1970 i 1993 wyk. PPKZ, po 2000

Kompozycja / układ

Pomieszczenie w suterenie, trójdzielne, usytuowane pod Salą Balową (część centralna z masywnym kolistym filarem pośrodku) oraz Salami Jadalną i Marmurową / Turecką (ob. Mauretańską, obie kwadratowe), w dolnej części ścian z imitacją ruin i murów kamiennych w wątku cyklopowym z dwoma rzędami bloków, miejscami nadkruszone i poprzerastane trawą i drobnymi roślinami, w przejściach, wnękach i ściankach ze świetlikami bloki wymalowane w arkadach; powyżej ujęte kulisami skał, grot i wzgórz panoramiczne pejzaże z umieszczonymi na pierwszym planie, nieregularnie, kępy roślinności z

krzewami i pojedynczymi lub pogrupowanymi w kępy drzewami liściastymi lub iglastymi (m.in. palmy), część z nich powalona lub uszkodzona, w tle z jeziorami, antycznymi ruinami i budynkami wiejskimi ze zwierzętami gospodarskimi (kozy i in.), z jednolitym blado żółtawym tłem; na filarze scena mitologiczna o dynamicznej kompozycji – faun odkrywający w gęstym trzcinowisku nad wodą dwie nagie nimfy i próbujący zatrzymać jedną z nich chwytając ją gwałtownie za rękę, dalej ukazany brodzący w wodzie bocian biały, w tle inne ptactwo wodne.

Ikonografia

Program ideowo-treściowy typowy dla analogicznych *Sala terrena* / *Grotte*: ukazania natury w ujęciu sentymentalnym, odwołującym się do filozofii i literatury antycznej, przede wszystkim *Metamorfoz* Owidiusza, w powiązaniu z kostiumem włoskim, obfitującym w malownicze pejzaże wodno-wyżynne z ruinami starożytnymi i wątkami wiejskimi, bukolicznymi (prymitywne zabudowania miejskie, grotty, źródła itp.). Powiązano je tutaj z mitem grecko-rzymskim o napastliwym w swym erotyzmie faunie Panie i niewinnej nimfie Syrinks, odwołującym się do dzikości i uczuciowości istot naturalnych, ich miłosnych pragnień, niespełnienia i boskich interwencji wobec występków namiętności, w obronie cnoty.

Analiza formalno-stylistyczna

Freski wielokrotnie konserwowane i restaurowane, miejscami całkowicie przemalowane, narażone na silne uszkodzenia w związku z czasowo ustabilizowanym zawilgoceniem murów i tynków oraz współczesnym przeznaczeniem użytkowym *Sali terrena* na restaurację i bar. Z uwagi na brak zachowanych innych dzieł Antonia Tavelli *vel* Tavellino (notowany kolejno we Lwowie i stolicy 1770-1777) w Warszawie i okolicach analiza porównawcza indywidualnej manieri malarskiej artysty jest bardzo utrudniona. Według Aleksandry Bernatowicz freski grotty willi w Jabłonnej wskazują na znajomość malarza tradycji XVIII-wiecznego malarstwa północnowłoskiego, a za najbliższe analogie mogą posłużyć freski o tematyce mitologicznej pędzla Giuseppe Ignazio Appianiego (daty życia: 1706-1785) z lat 50. i 60. XVIII w. w zamku Seehof w Bambergu i Neuses Schloss w Meerseburgu nad Jeziorem Bodeńskim. Badaczka zidentyfikowała też wzór graficzny grupy fauna Pana i nimf – jest to redukcja wielofigurowa sceny z ilustracji *Metamorfoz* Owidiusza, wydanych w Paryżu w 1767 r. Wydanie to znajdowało się w prywatnej bibliotece brata biskupa – króla Stanisława II Augusta Poniatowskiego.

Źródła i literatura przedmiotu

Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 10: *Dawne województwo warszawskie*, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 10: *Nowy Dwór Mazowiecki i okolice*, oprac. autorskie I. Galicka, H. Sygietyńska, C. Głuszek i A. Gruszecki oraz D. Kaczmarzyk, Warszawa 1987, s. XV, 5-6, 8, 13, fig. 48, 97-101; A. Bernatowicz, *Antonio Tavelli i dekoracja ścienna grotty pałacowej w Jabłonnej*, w: *Arx Felicitatis*. Księga ku czci profesora Andrzeja Rottermunda w sześćdziesiątą rocznicę urodzin od przyjaciół, kolegów i współpracowników, red. J.A. Chrościcki i in., Warszawa 2001, s. 273-278, il. 1-5a; K. Guttmejer, *Jak powstał jak wyglądał zespół pałacowy biskupa Michała Poniatowskiego w Jabłonnej*, „Mazowsze. Dziedzictwo kulturowe”, X: 2002, nr 15, s. 25, 28-29, il. 7.

Fotografie:

Jabłonna, willa bpa Michała Jerzego Poniatowskiego, podziemia, trakt ogrodowy, *Sala terrena*, widok ogólny części centralnej, freski ścian, filara i sklepień, 1776, technika *al fresco*, proj. Domenico Merlini, wyk. Antonio Tavelli *vel* Tavellino, fot. MW, 2016.

Jabłonna, willa bpa Michała Jerzego Poniatowskiego, podziemia, trakt ogrodowy, *Sala terrena*, widok ogólny części bocznej (północnej), freski ścian i sklepienia, 1776, technika *al fresco*, proj. Domenico Merlini, wyk. Antonio Tavelli *vel* Tavellino, fot. MW, 2016.

- Jabłonna, willa bpa Michała Jerzego Poniatowskiego, podziemia, trakt ogrodowy, *Sala terrena*, część centralna, filar, freski ścian i splotów sklepienia, scena z faunem Panem i nimfami, 1776, technika *al fresco*, proj. Domenico Merlini, wyk. Antonio Tavelli *vel* Tavellino, fot. MW, 2016.
- Jabłonna, willa bpa Michała Jerzego Poniatowskiego, podziemia, trakt ogrodowy, *Sala terrena*, część centralna, filar, freski ścian i splotów sklepienia, fragment panoramy sitowia z bocianem, 1776, technika *al fresco*, proj. Domenico Merlini, wyk. Antonio Tavelli *vel* Tavellino, fot. MW, 2016.
- Jabłonna, willa bpa Michała Jerzego Poniatowskiego, podziemia, trakt ogrodowy, *Sala terrena*, część centralna, wnęka, freski ścian i arkady, pejzaż bukoliczny, 1776, technika *al fresco*, proj. Domenico Merlini, wyk. Antonio Tavelli *vel* Tavellino, fot. MW, 2016.
- Jabłonna, willa bpa Michała Jerzego Poniatowskiego, podziemia, trakt ogrodowy, *Sala terrena*, część boczna (północna), freski ścian i arkady, pejzaże sentymentalne, 1776, technika *al fresco*, proj. Domenico Merlini, wyk. Antonio Tavelli *vel* Tavellino, fot. MW, 2016.

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

JABŁONNA, dawne woj. mazowieckie (ob. powiat legionowski, woj. mazowieckie)

PAŁAC - dawna WILLA BISKUPA PŁOCKIEGO MICHAŁA JERZEGO PONIATOWSKIEGO, korpus główny, parter, Sala Marmurowa / Turecka (ob. Sala Mauretańska), ściana północna, rokokowo-wczesnoklasycystyczna polichromia iluzjonistyczna dwóch wnęk

Datowanie (z fazami)

1776-1777, restauracja XIX w., częściowa rekonstrukcja po pożarze 1955-1956, kier. zespołu Maria Orthwein, 1970 i 1993, wszystkie wyk. PPKZ, po 2000

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Michał Jerzy Poniatowski, biskup płocki

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

proj. Domenico Merlini lub Simon Gottlieb Zugk (?), wyk. Szymon Mańkowski (rachunki), Konstanty i Endres (?), kons. wyk.

Historia powstania

Wieś Jabłonowo założona 1418 na prawie niemieckim przez biskupa płockiego Jana z Korzkwi, włączona do dóbr stołowych biskupstwa, odtąd jedna z rezydencji infulatów z drewnianym dworem, 1509 murator Jerzy z Warszawy wybudował na zlecenie bpa Erazma Ciołka piwnice i podmurówki do nowy drewniany budynek rezydencji, w nieustalonym czasie przed 1646 wzniesienie nowego murowanego budynku, uzupełnionego wtedy z inicjatywy bpa Karola Ferdynanda Wazy o okazałą murowaną kaplicę. W 1774 r. bp Michał Jerzy Poniatowski, najmłodszy brat króla Stanisława II Augusta, wykupił posiadłość i rezydencję z myślą utworzenia tutaj własnej rezydencji podwarszawskiej. 1774-1779 królewski architekt Domenico Merlini zbudował nowoczesną półtorakondygnacyjową willę m.in. z Salą Marmurową zw. Turecka (ob. Sala Mauretańska), udekorowaną 1776-1777 polichromiami ścian, sklepień i sufitów przez artystów nadwornych: Szymona Mańkowskiego oraz Konstantego i Endresa (?). W 1794 r. po śmierci Poniatowskiego, jako prymasa Rzeczypospolitej, arcybiskupa gnieźnieńskiego i biskupa krakowskiego, rezydencja przejęta i użytkowana do 1806 przez bratanek ks. Józefa Poniatowskiego, 1812 przekazana siostrze Marii Teresie Tyszkiewiczowej, od 1822 własność Anny z Tyszkiewiczów Dunin Wąsowiczowej. 1834-1843 rozbudowa willi wg proj. Enrico Marconiego z częściową zmianą wystroju i dekoracji malarskiej głównych wnętrz w tym omawianej sali, od 1867 do 1945 własność rodziny Potockich. Willa spalona 1944 przez wojska niemieckie, odbudowany od 1946 pod kier. arch. Mieczysława Kuzmy, wyk. PP PKZ, w zakresie zadań malarskich kier. Maria Orthwein, od 1953 ośrodek konferencyjno-wypoczynkowy Polskiej Akademii Nauk (ob. Dom Zjazdów i Konferencji Polskiej Akademii Nauk), remontowany od 1983 i po 2000.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Zakres prac remontowych w XIX i 1. poł. XX w. nieznanym, 1965-1966 konserwacja połączona z częściową rekonstrukcją ubytków malatury, kier. zespołu Maria Orthwein, wyk. PP PKZ, po 1983 wyk. PP PKZ, po 2000

Kompozycja / układ

Pomieszczenie na parterze, na planie prostokąta, usytuowane obok centralnej Sali Balowej, od strony południowej; polichromia zachowana na ścianie północnej w umieszczonych przy narożnikach dwóch zamkniętych koszowo płytkich wnękach, flankujących portal przejścia. Kompozycje pejzażowe: lewa z grupami wysokich, poruszonych wiatrem topoli wokół niewielkiej polany, w tle grupy drzew liściastych innych gatunków, niebo rozświetlone zamglonym, złotawo-różowym światłem poranka lub zmierzchu; prawa – ujęta z boków grupami topoli i innych drzew liściastych, z lekko wyniesioną w głębi trawiastą łąką z wiodącą po łuku w prawo ścieżką, w tle za kępą wysokich krzewów ponakrywane pulpitowymi dachami budynki starej włoskiej farmy z wieżą i fragmentem akweduktu lub wysokiego muru wspartego na łączonych arkadami filarach, w tle grupa topoli.

Ikonografia

Kompozycje pejzażowe typu kulisowego w stylistyce sentymentalno-bukolicznej, typowej dla malarstwa zachodnio- i środkowoeuropejskiego 3. ćw. XVIII w. w architekturze rezydencji podmiejskich i pawilonów ogrodowo-parkowych. Wg rachunków z 1776-1777 r. z Mańkowskim oraz późniejszych opisów zagranicznych podróżników: Anglika Williama Coxa (1778) i Niemca Ernsta von Lehndorf (1781) ściany Sali z marmoryzowanymi podziałami autorstwa stiukatora Antonia Bianchiego wypełniał iluzjonistyczny *treillage* / trejaż z dębowych listewek, podtrzymujący gałązki i listowie, a na suficie artysta wymalował niewielką wedutę Stambułu. Pawilony z podobną dekoracją (Domki Tureckie, Pawilony Orientalne / Kawowe) istniały w tym okresie przy rezydencjach królewskich i magnackich w Warszawie (m.in. Łazienki, Mokotów). Dekoracje te w większości usunięto lub zatynkowano w trakcie redekacji Sali po 1834 r. wg projektu Enrico Marconiego, zastępując malarstwo żeliwnymi i gipsowymi elementami architektonicznej artykulacji.

Analiza formalno-stylistyczna

Freski wielokrotnie konserwowane i restaurowane, 1955-1956 w większości całkowicie przemalowane, W świetle opinii Izabelli Galickiej, Hanny Sygietyńskiej, Zuzanny Prószyńskiej i Karola Guttmejera pozostałości malatur w Sali Marmurowej / Tureckiej nawiązują do teł przedstawień pejzażowych w pokoju (Sypialni lub Gabinetu) na piętrze południowego pawilonu mieszkalnego – Oficyny Królewskiej, potwierdzonego źródłowo dzieła Szymona Mańkowskiego z 1778 r. Zamówienia te stanowią niewielką część niezachowanego dotąd zespołu malowideł artysty w innych głównych pomieszczeniach willi, Oficynie oraz kilku pawilonach i obiektach ogrodowych (m.in. grotta), które zrealizował na zlecenie bpa Poniatowskiego w latach 1777-1782. Mańkowski (ur. ok. 1724-zm. po 1793) był uczniem w stołecznej Szkole malarskiej Szymona Czechowicza i Łukasza Smuglewicza, a po odbyciu samodzielnej podróży do Italii wyspecjalizował się jako malarz-dekorator tematów świeckich – obok Jana Bogumiła Plersza i Franciszka Smuglewicza – w kreacji kompozycji groteskowych, bukolicznych i orientalnych. Zatrudniany od początku lat 70. XVIII w. stworzył grupę analogicznych dekoracji dla króla Stanisława II Augusta Poniatowskiego, rodziny i krewnych monarchy oraz kilkorga magnatów, m.in. książąt Czartoryskich i Potockich w Wilanowie, Puławach i Olesinie, czy Radziwiłłów w Nieborowie. Z uwagi na zniszczenie większości stołecznych i podwarszawskich dzieł Mańkowskiego za najbliższą analogię winny posłużyć wymienione freski pejzażowe w pokoju Oficyny Królewskiej w Jabłonce.

Źródła i literatura przedmiotu

B. Bieniewska, *Zakres i problematyka prac konserwatorskich (1945-1958)*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Warszawskiego”, 1958, s. 21, 22, il. 17, 18; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 10: *Dawne województwo warszawskie*, red. I. Galicka i H.; Sygietyńska, z. 10: *Nowy Dwór Mazowiecki i okolice*, oprac. autorskie I. Galicka, H. Sygietyńska, C. Głuszek i A. Gruszecki oraz D. Kaczmarzyk, Warszawa 1987, s. XV, 13, fig. 44, 94; Z. Prószyńska, *Mańkowski Szymon*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. V, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 338-340; K. Guttmejer, *Jak powstawał jak wyglądał zespół pałacowy biskupa Michała Poniatowskiego w Jabłonce*, „Mazowsze. Dziedzictwo kulturowe”, X: 2002, nr 15, s. 24-25, 27, il. 6.

Fotografie:

Jabłonna, willa bpa Michała Jerzego Poniatowskiego, parter, trakt ogrodowy, Sala Marmurowa / Turecka (ob. Sala Mauretańska), ściana północna, widok ogólny freski w parze wnek, 1776-1777, technika *al fresco*, proj. Domenico Merlini, wyk. Szymon Mańkowski, fot. MW, 2016.

Jabłonna, willa bpa Michała Jerzego Poniatowskiego, parter, trakt ogrodowy, Sala Marmurowa / Turecka (ob. Sala Mauretańska), ściana północna, wnęka lewa, pejzaż z polaną, 1776-1777, technika *al fresco*, proj. Domenico Merlini, wyk. Szymon Mańkowski, fot. MW, 2016.

Jabłonna, willa bpa Michała Jerzego Poniatowskiego, parter, trakt ogrodowy, Sala Marmurowa / Turecka (ob. Sala Mauretańska), ściana północna, wnęka prawa, pejzaż z farmą włoską, 1776-1777, technika *al fresco*, proj. Domenico Merlini, wyk. Szymon Mańkowski, fot. MW, 2016.

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

JABŁONNA, dawne woj. mazowieckie (ob. powiat legionowski, woj. mazowieckie)

PAŁAC - OFICyna – PAWILON KRÓLEWSKI Z KUCHNIĄ, parter, Pokój łazienkowy, ściany, polichromia teł w płycinach

Datowanie (z fazami)

ok. 1778, restauracja po 2000

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Michał Jerzy Poniatowski, biskup płocki

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Szymon Mańkowski, kons. wyk.

Historia powstania

Pawilon – dom gościnny z kuchnią, w założeniu rezydencjonalno-ogrodowym biskupa płockiego Michała Jerzego Poniatowskiego, najmłodszego brata króla Stanisława II Augusta, wniesiono wg projektu architekta nadwornego Domenica Merliniego w latach 1774-1777, jako podpiwniczoną, dwu- i półkondygnacyjną budowlę z pomieszczeniami paradnymi na parterze i 1. piętrze: odpowiednio z Pokojem łazienkowym oraz z Salonem, Sypialnią (lub Gabinetem) i klatką schodową, wyposażonymi luksusowo w dekoracje malarskie oraz stiukatorskie i snycerskie, wyk. m.in. malarz Szymon Mańkowski oraz stiukator Antonio Bianchi, kamieniarz Josef Högl (Hegel).

Przekształcenia, remonty, konserwacje

W przeciwieństwie do willi oficyna i jej wczesnoklasycystyczny wystrój nie były gruntownie przekształcane w XIX i 1. poł. XX w. – w Pokoju łazienkowym usunięcie pierwotnej podłogi kamiennej lub marmurowej i usunięcie wanny z instalacją wodną, 1955-1956 wykonanie kopii oryginalnych kafli holenderskich z kilku oryginalnych, do wyłożenia ich na ścianach, wtedy położenie nowej posadzki z marmuru dolnośląskiego (Sławniowice lub Przeworno), ostatnia konserwacja po 2000 (w dwóch płycinach pozostawione świadki konserwatorskie ukazujące stan polichromii przed uzupełnieniem ubytków i punktowaniem).

Kompozycja / układ

Pokój na planie zbliżonym do kwadratu, z otworami na osiach ścian: w północnej i wschodniej drzwi do Westybulu i dalszych pokoi, w południowej i zachodniej okna – *porte-fenêtres*, przy narożnikach prostokątne płyciny z zawieszonymi na stiukowych guzkach i szarfach pod ich górną krawędzią takimiż gipsowymi owalnymi medalionami z wypukłorzeźbionymi przedstawieniami puttów i zefirków, ujętych z profilu w różnych pozach, wyk. Antonio Bianchi. Tła płycin gładkie, wymalowane w kolorze szmaragdowo-zielone.

Ikonografia

Brak, tła podziałów architektonicznych wnętrza. Kolor ogólnie nawiązuje do wody i pierwotnego, łazienkowego przeznaczenia tego pokoju.

Analiza formalno-stylistyczna

Brak podstaw, obiegowy element malarskiego wystroju ściennego.

Źródła i literatura przedmiotu

Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 10: *Dawne województwo warszawskie*, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 10: *Nowy Dwór Mazowiecki i okolice*, oprac. autorskie I. Galicka, H. Sygietyńska, C. Głuszek i A. Gruszecki oraz D. Kaczmarzyk, Warszawa 1987, s. XV, 18, fig. 45, 153; Z. Prószyńska, *Mańkowski Szymon*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. V, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 338-340; K. Guttmejer, *Jak powstał i jak wyglądał zespół pałacowy biskupa Michała Poniatowskiego w Jabłonce*, „Mazowsze. Dziedzictwo kulturowe”, X: 2002, nr 15, s. 34-35, il. 13.

Fotografie:

Jabłonna, rezydencja podmiejska Michała Jerzego Poniatowskiego, Pawilon – Oficyna Królewska z kuchnią, parter, Pokój łazienkowy, widok ogólny wnętrza w kierunku północno-wschodnim, dekoracje stiukatorskie i malarskie, ok. 1778, proj. Domenico Merlini, wyk. Antonio Bianchi i Szymon Mańkowski z warsztatem, fot. MW, 2016.

Jabłonna, rezydencja podmiejska Michała Jerzego Poniatowskiego, Pawilon – Oficyna Królewska z kuchnią, parter, Pokój łazienkowy, widok ogólny wnętrza w kierunku północno-zachodnim, dekoracje stiukatorskie i malarskie, ok. 1778, proj. Domenico Merlini, wyk. Antonio Bianchi i Szymon Mańkowski z warsztatem, fot. MW, 2016.

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

JABŁONNA, dawne woj. mazowieckie (ob. powiat legionowski, woj. mazowieckie)

PAŁAC - dawna OFICYNA – PAWILON KRÓLEWSKI Z KUCHNIĄ, 1. piętro, Pokój (Sypialnia lub Gabinet), ściany i sufit, kompletna polichromia iluzjonistyczna wnętrza: podziały architektoniczne i ornamenty oraz zespół sześciu przedstawień pejzażowych

Datowanie (z fazami)

ok. 1778, restauracja po

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Michał Jerzy Poniatowski, biskup płocki

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Szymon Mańkowski, kons. wyk.

Historia powstania

Pawilon – dom gościnny z kuchnią, w założeniu rezydencjonalno-ogrodowym biskupa płockiego Michała Jerzego Poniatowskiego, najmłodszego brata króla Stanisława II Augusta, wniesiono wg projektu architekta nadwornego Domenica Merliniego w latach 1774-1777, jako podpiwniczoną, dwu- i półkondygnacyjną budowlę z pomieszczeniami paradnymi na parterze i piętrze: odpowiednio Pokojem łazienkowym oraz Salonem, Sypialnią (lub Gabinetem) i klatką schodową, wyposażonymi luksusowo w dekoracje malarskie oraz stiukatorskie i snycerskie, wyk. m.in. malarz Szymon Mańkowski oraz stiukator Antonio Bianchi, kamieniarz Josef Högl (Hegel).

Przekształcenia, remonty, konserwacje

W odróżnieniu od willi oficyna i jej wczesnoklasycystyczny wystrój nie były gruntownie przekształcane w XIX i 1. poł. XX w. – w Pokoju (Sypialni lub Gabinetecie) w apartamencie paradnym na piętrze usunięcie pierwotnej podłogi i wymiana stolarki okiennej, naprawa drzwi i partii stolarskich, poprowadzenie instalacji elektrycznej w ścianach i na suficie, ostatnia konserwacja po , wyk. .

Kompozycja / układ

Pokój na planie prostokąta, ze ściętymi narożami od wschodu, z otworami na osiach ścian: w południowej i wschodniej drzwi do Salonu i dalszych pokoi, w zachodniej okno – *porte-fenêtre*, iluzjonistyczna, wczesnoklasycystyczna dekoracja malarska na ścianach i suficie z profilowaną fasetą. W ścianach proste podziały wątku kamiennego *en camaïeu* (w tonacji szarawo-żółtawej, imitacja piaskowca), z pasową rustyką i prostokątnymi prześwitami z niskimi, prostymi balustradami żelaznymi, przy górnych narożach obramień architektoniczne konsolki wolutowe z podwieszonymi w górnych ślimacznicach i dopiętymi w stykach ścian dębowymi girlandami, zwieńczone pasem obiegowym z meandrem wolutkowo-roślinnym (czołganką); w prześwitach sentymentalno-bukoliczne szerokie panoramy w typie włoskim, z grupami topoli i innych drzew liściastych, rzekami i jeziorami, pagórkami i ze złotawo-błękitnym, lekko zachmurzonym niebem, odpowiednio na ścianach: północnej – pejzaż nadmorski, z lewą niską kulisą z dwiema rosochatymi topolami o skrzyżowanych pniach, z rozwieszonymi na najniższych gałęziach sieciami rybackimi z ciężarkami, po prawej w dalszym planie wysoki cypel skarpy z ruiną wysokiej kamiennej latarni (lub wiatraka?) z niższą drewnianą przybudówką, wśród drzew, głębiej po prawej budynek częściowo zrujnowanej willi lub farmy z kwadratową wieżą, otoczony drzewami; głębiej otwarta szeroko w lewą stronę zatoka morza lub jeziora, ograniczona na horyzoncie pasem wysokich, fioletowo-niebiskich wzgórz u stóp których po prawej miasto obwiedzione murami z bramą portową i licznymi kopulastymi budowlami, na wodzie namalowane szkicowo łódź rybacka w trakcie połowu, głębiej większe łódzie i statki na redzie; na wschodniej – pejzaż z ruinami starożytnymi lub nowożytnymi, na pierwszy planie z wymalowaną w ciemnobrunatnych pąsach krawędzią skarpy z wykarczowanymi, poprzewracanymi drzewami i krzewami i jedną młodą topolą w centrum, dalej rzeka lub kanał, na drugim planie w ujęciu kulisowym pagórkowata wyspa lub półwysep z budowlami, po lewej niższa, łagodna skarpa z ruiną porośniętej roślinnością willi lub świątyni antycznej z portykiem z dwiema czerwonymi kolumnami porfirowymi lub marmurowymi, po lewej zawalone wnętrza z arkadą, cokolwiek steli z porfirową urną i położona ukośnie płyta z wypukłorzeźbą figuralną, głębiej na skalistym wzgórzu farma z wieżą, w otoczeniu wysokich

drzew, m.in. pinii, w tle lustro wody, linia horyzontu przesłonięta linią łagodnych, zalesionych wzgórz; na południowej dwie sceny – lewa, bardzo wąska, na pierwszym planie z fragmentem lewego stoku brzegu u ujścia rzeki lub zatoki z dwiema smukłymi topolami o pniach porośniętych bluszczem, za pasem wody drugi brzeg ze wzgórzem, na szczycie którego zarys zabudowań farmy, w tafli wody odbicie pagórka; prawa – w zbliżonym układzie, kulisowy widok na jezioro lub zatokę, na pierwszym planie po prawej kępa krzewów z rosochatą topolą i drzewkiem liściastym o skrzyżowanych pniach, niżej po lewej fragment wybrzeża z pasem zieleni, dalej linia wody, w tle widoczna uskokowa linia brzegowa z trzema wzgórzami, brzeg i stok pierwszego przedzielony ogrodzeniami z dyli, w głębi wioska z trzema niskimi drewnianymi chałupami i pasem drzew, na szczycie drugiego pięć niskich cylindrycznych budowli; na ścianie zachodniej przy narożniku północnym wąska scena, ukazująca brzeg jeziora lub rzeki, na pierwszym planie wąski ciemny pas zieleni z pojedynczym podsychającym drzewkiem liściastym po prawej, w tle wygięty łukiem brzeg z widoczną krawędzią lasu mieszanego. Nad drzwiami i niszą na piec kaflowy w narożniku południowo-wschodnim supraporty o identycznej kompozycji: na płaskiej, ujętej od góry uskokiem ściance prostokątne uskokowe obramienie z pasem perełkowania, z wycięciami w górnych narożach, w których rozetki, w centrum, na niskim dwustopniowym cokółku, podwieszane na szarfie z podwójną kokardą medaliony: owalne w narożnikach, prostokątne na ścianie południowej, w których imitacje wypukłorzeźbionych scen *all'antica* z nagimi geniuszami / erotami, odpowiednio: trzy geniusze bawiący się psem, trzymające klucze i chusty, dwa putta z portretem / medalionem (?), sześć erotów obłaskawiających lwa i trzymających rogi obfitości. Dekoracje sufitu *en camaïeu*: faseta – dolny profil z motywem sznurowym (?), w skłonie wiś roślinna z wątlami pędami i pąkami oraz pasami koralików, górny profil wielodzielny, z pasem perełkowania; rozeta centralna, kolistą, w centrum z kwiatonem obwiedzionymi palmetkami, w następnych uskokach obramienia pasowego meander przeplatany, perełkowanie i szerszy, płaski pas z profilem obwodowym.

Ikonografia

Tematyka pejzaży nawiązuje do nurtu dekoracyjnego ściennego malarstwa sentymentalno-bukolicznego, na przełomie faz rokoka i wczesnego klasycyzmu, spopularyzowanego w Rzeczypospolitej dzięki grafice reprodukcyjnej i recepcji europejskiej tradycji akademickiej, i jest nawiązaniem do tradycji XVII- i XVIII-wiecznych pejzaży arkadyjskich z ruinami antycznymi i budownictwem wiejskim. Podziały i detale architektoniczne oraz kompozycje płaskorzeźb w medalionach należą do późnonowoczesnej tradycji *all'antica* w typie rokokowym, i są zapewne zależne od wzorów graficznych lub projektów rysunkowych dekoracji wnętrz, poddanych przez zawodowych architektów (Domenico Merlini, Simon Gottlieb Zugk, Ephraim Schröger, Johann Chrisitan Kamsetzer i in.).

Analiza formalno-stylistyczna

Dekoracja malarska Pokoju, pierwotnie Sypialni lub Gabinetu w apartamencie królewskim w Jabłonie, reprezentuje wszystkie typowe cechy podobnych wnętrz w Warszawie i okolicach stolicy Rzeczypospolitej w latach 70.-90. XVIII w., w kręgu mecenatu Stanisława II Augusta Poniatowskiego. Modę na tego typu eklektyczne dekoracje wnętrz paradnych i prywatnych, łączące iluzjonistyczne podziały architektoniczne wnętrza z nowożytnymi detalami *all'antica* i nawiązaniem do sztuki starożytnej (głównie rzymskiej) z wedytami sentymentalno-bukolicznymi w typie włoskim, zapoczątkowała w 1. poł. lat 60. XVIII w. moda na wczesny klasycyzm w odmianie francuskiej stylu Ludwika XVI, zw. *le Transition*. Za jej rozpropagowanie byli odpowiedzialni architekci francuscy zapraszani do Warszawy (Charles-Pierre Coustou, Victor Louis), architekci i projektanci stołeczni zaznajomieni z autopsji ze sztuką Francji, Paryża i Wersalu, przedstawiciele i wpływy środowiska akademickiego, wreszcie grafika zachodnioeuropejska – wzornikowa, ornamentalna i reprodukcyjna. Wykształcony w Italii, zaznajomiony ze starożytnymi zabytkami Rzymu, Neapolu i Pompejów Szymon Mańkowski wykonał analogiczne dekoracje w latach 1777-1782 w kilku salach willi i pawilonach założenia ogrodowego w Jabłonie (panoramy bukoliczne zachowane dzisiaj wyłącznie w dwóch niszach w dawnej Sali Marmurowej / Tureckiej [ob. Sala Mauretańska]) czy w Pałacu Myślewickim w Łazienkach Królewskich, ponadto w niezachowanych acz znanych z opisów z epoki wnętrza rezydencji

i willi z lat 70.-90. XVIII w. Obok Mańkowskiego specjalistami w tej dziedzinie byli inni wybitni malarze-dekoratorzy warszawscy, z kręgu królewskiego, stypendyści zagraniczni i uczniowie stołecznej Szkoły malarskiej Szymona Czechowicza i Łukasza Smuglewicza: Jan Bogumił Płersz, Franciszek Smuglewicz, Robert Stankiewicz, czy Adam Byczkowski.

Źródła i literatura przedmiotu

Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 10: *Dawne województwo warszawskie*, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 10: *Nowy Dwór Mazowiecki i okolice*, oprac. autorskie I. Galicka, H. Sygietyńska, C. Głuszek i A. Gruszecki oraz D. Kaczmarzyk, Warszawa 1987, s. XIV, 18-19, fig. 47, 95, 96; Z. Prószyńska, *Mańkowski Szymon*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. V, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 338-340; K. Guttmejer, *Jak powstawał jak wyglądał zespół pałacowy biskupa Michała Poniatowskiego w Jabłonnie*, „Mazowsze. Dziedzictwo kulturowe”, X: 2002, nr 15, s. 34-35, il. 14-15.

Fotografie:

Jabłonna, rezydencja podmiejska Michała Jerzego Poniatowskiego, Pawilon – Oficyna Królewska z kuchnią, 1. piętro, Pokój (Sypialnia lub Gabinet), widok ogólny wnętrza w kierunku wschodnim, iluzjonistyczne dekoracje malarskie, ok. 1778, proj. Domenico Merlini, wyk. Szymon Mańkowski z warsztatem, fot. MW, 2016.

Jabłonna, rezydencja podmiejska Michała Jerzego Poniatowskiego, Pawilon – Oficyna Królewska z kuchnią, 1. piętro, Pokój (Sypialnia lub Gabinet), ściana północna, scena pejzażowa, ok. 1778, proj. Domenico Merlini, wyk. Szymon Mańkowski z warsztatem, fot. MW, 2016.

Jabłonna, rezydencja podmiejska Michała Jerzego Poniatowskiego, Pawilon – Oficyna Królewska z kuchnią, 1. piętro, Pokój (Sypialnia lub Gabinet), ściana wschodnia, scena pejzażowa, ok. 1778, proj. Domenico Merlini, wyk. Szymon Mańkowski z warsztatem, fot. MW, 2016.

Jabłonna, rezydencja podmiejska Michała Jerzego Poniatowskiego, Pawilon – Oficyna Królewska z kuchnią, 1. piętro, Pokój (Sypialnia lub Gabinet), narożnik północno-wschodni, supraporta z medalionem *all'antica*, ok. 1778, proj. Domenico Merlini, wyk. Szymon Mańkowski z warsztatem, fot. MW, 2016.

Jabłonna, rezydencja podmiejska Michała Jerzego Poniatowskiego, Pawilon – Oficyna Królewska z kuchnią, 1. piętro, Pokój (Sypialnia lub Gabinet), narożnik południowo-wschodni, supraporta z medalionem *all'antica*, ok. 1778, proj. Domenico Merlini, wyk. Szymon Mańkowski z warsztatem, fot. MW, 2016.

Jabłonna, rezydencja podmiejska Michała Jerzego Poniatowskiego, Pawilon – Oficyna Królewska z kuchnią, 1. piętro, Pokój (Sypialnia lub Gabinet), ściana południowa, supraporta z imitacją reliefu *all'antica*, ok. 1778, proj. Domenico Merlini, wyk. Szymon Mańkowski z warsztatem, fot. MW, 2016.

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

JABŁONNA, dawne woj. mazowieckie (ob. powiat legionowski, woj. mazowieckie) / dawny dekanat błoński archidiecezji czersko-warszawskiego diecezji poznańskiej (ob. siedziba dekanatu Grodzisk archidiecezji warszawskiej)

PAŁAC - dawna OFICYNA – PAWILON KRÓLEWSKI Z KUCHNIĄ, 1. piętro, Salon, stolarska okładzina ścian i narożnik ściany, cztery supraporty nad portalami, *panneaux* malarskie z wczesnoklasycyzującą dekoracją ornamentalną

Datowanie (z fazami)

ok. 1778, restauracja po

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Michał Jerzy Poniatowski, biskup płocki

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Szymon Mańkowski, kons. wyk.

Historia powstania

Pawilon – dom gościnny z kuchnią, w założeniu rezydencjonalno-ogrodowym biskupa płockiego Michała Jerzego Poniatowskiego, najmłodszego brata króla Stanisława II Augusta, wniesiono wg projektu architekta nadwornego Domenica Merliniego w latach 1774-1777, jako podpiwniczona, dwu- i półkondygnacyjna budowla z pomieszczeniami paradnymi na parterze i piętrze: odpowiednio Pokojem łazienkowym oraz Salonem, Sypialnią (lub Gabinetem) oraz klatką schodową, wyposażonymi luksusowo w dekoracje malarskie oraz stiukatorskie i snycerskie, wyk. m.in. malarz Szymon Mańkowski oraz stiukator Antonio Bianchi, kamieniarz Josef Högl (Hegel).

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Oficina i jej oryginalny wczesnoklasycystyczny wystrój nie były gruntownie przekształcane w XIX i 1. poł. XX w. – 1955-1956 w Salonie naprawiono drzwi oraz wymieniono parkiet i stolarkę, ostatnia konserwacja boazerii i malatur po.

Kompozycja / układ

Pokój na planie prostokąta, z otworami na osiach ścian: w północnej i południowej oraz w narożniku południowo-wschodnim drzwi do klatki schodowej i dalszych pokoi, w zachodniej okno – *porte-fenêtre*. Supraporty o identycznym kształcie: prostokątne, ujęte profilowaną ramką, malatura *en camaïeu* (w tonacji szarawo-żółtawej, imitacja piaskowca) – obwiedziona ciemniejszym pasem z uskokiem, z imitacją wypukłorzeźbionej kompozycji ornamentalnej *all'antica*, z walorem konturu obwiedzionym cieniem: na ścianie północnej dwie, po lewej – z maczugą Herkulesa i owiniętymi wokół niej dwoma ustawionymi antytetycznie skrzydlatymi węzami-smokami, ziejącymi ogniem, leżącymi pyskami na cęgowo-wstęgowych plecionkach, z wykwitami akantu i roślin, po prawej analogiczny układ, z dwoma delfinami ze splecionymi w pionie korpusami i ogonami, z fontannami wody z nozdrzy; na ścianie wschodniej, nad wejściem do drugiego Salonu – analogiczna kompozycja z plecionką i wąskimi girlandami, na szczycie lira z wieńcem laurowym, po bokach dwa tańczące geniusze, ujęte z profilu w układzie antytetycznym, lewy z trąbą i draperią, prawy ujmujący oburącz lirę; w narożniku południowo-zachodnim namalowana na tynku – węższa, z występem w górnej krawędzi, obwiedziona uskokowym obramieniem, z kompozycją ornamentalną z wazą antyczną, stojącą na dwóch zestawionych antytetycznie ceownicowych wolutkach akantowych z młodymi pędami, pąkami, gałązkami lauru i pasem koralików.

Ikonografia

Motywy dekoratorskie, typowe dla wystroju wnętrz paradnych i prywatnych w rezydencjach Warszawy i okolic w 3. Tercji XVIII w., jako przykład związanej z elitarnym kręgiem dworskim i arystokracji (magnaterii i najwyższego duchowieństwa) recepcji wzorów wczesnoklasycystycznych *all'antica* w redakcji francuskiej stylu *le Transition* Ludwika XVI. Geneza graficzna lub zaczerpnięta z wydawnictw wzornikowych lub projektów zawodowych architektów-projektantów. Obiegowe motywy antykizujące – akant, laur, pasy perełek, uzupełnione o motywy związane z mitologią starożytną, przede wszystkim

atrybuty identyfikujące bóstwa grecko-rzymskie: maczuga Herkulesa, delfiny Neptuna lub Amfitryty, lira Apollina.

Analiza formalno-stylistyczna

Obiegowe elementy malarskiego wystroju ściennego z epoki, w typie imitacji detalu kamiennego *all'antica*, związanego z recepcją kulturowo-artystyczną antyku rzymskiego (starożytności Italii) w stołecznym środowisku artystycznym czasów Stanisława II Augusta Poniatowskiego. Analogiczne zdobienia występują w malarstwie iluzjonistycznym oraz stiukaturach i detalach snycerskich wystrojów wnętrz paradnych i prywatnych w rezydencjach Warszawy i okolic w 3. tercji XVIII w. Poza Szymonem Mańkowskim stosowali je równolegle inni zatrudniani w kręgu królewskim i magnackim malarze-dekoratorzy, m.in. Łukasz Smuglewicz, Robert Stankiewicz i Adam Byszkowski.

Źródła i literatura przedmiotu

Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 10: *Dawne województwo warszawskie*, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 10: *Nowy Dwór Mazowiecki i okolice*, oprac. autorskie I. Galicka, H. Sygietyńska, C. Głuszek i A. Gruszecki oraz D. Kaczmarzyk, Warszawa 1987, s. XIV, 18-19, fig. 46; Z. Prószyńska, *Mańkowski Szymon*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. V, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 338-340; K. Guttmejer, *Jak powstał jak wyglądał zespół pałacowy biskupa Michała Poniatowskiego w Jabłonie*, „Mazowsze. Dziedzictwo kulturowe”, X: 2002, nr 15, s. 35.

Fotografie:

- Jabłonna, rezydencja podmiejska Michała Jerzego Poniatowskiego, Pawilon – Oficyna Królewska z kuchnią, 1. piętro, Salon, widok ogólny wnętrza w kierunku północnym, dekoracje stolarsko-snycerskie i malarskie, ok. 1778, proj. Domenico Merlini, wyk. Szymon Mańkowski z warsztatem, fot. MW, 2016.
- Jabłonna, rezydencja podmiejska Michała Jerzego Poniatowskiego, Pawilon – Oficyna Królewska z kuchnią, 1. piętro, Salon, ściana północna, supraporta nad lewym portalem, ok. 1778, proj. Domenico Merlini, wyk. Antonio Bianchi i Szymon Mańkowski z warsztatem, fot. MW, 2016.
- Jabłonna, rezydencja podmiejska Michała Jerzego Poniatowskiego, Pawilon – Oficyna Królewska z kuchnią, 1. piętro, Salon, ściana północna, supraporta nad prawym portalem, ok. 1778, proj. Domenico Merlini, wyk. Antonio Bianchi i Szymon Mańkowski z warsztatem, fot. MW, 2016.
- Jabłonna, rezydencja podmiejska Michała Jerzego Poniatowskiego, Pawilon – Oficyna Królewska z kuchnią, 1. piętro, Salon, ściana wschodnia, supraporta, ok. 1778, proj. Domenico Merlini, wyk. Antonio Bianchi i Szymon Mańkowski z warsztatem, fot. MW, 2016.
- Jabłonna, rezydencja podmiejska Michała Jerzego Poniatowskiego, Pawilon – Oficyna Królewska z kuchnią, 1. piętro, Salon, narożnik południowo-zachodni, supraporta, ok. 1778, proj. Domenico Merlini, wyk. Antonio Bianchi i Szymon Mańkowski z warsztatem, fot. MW, 2016.

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

JABŁONNA, dawne woj. mazowieckie (ob. powiat legionowski, woj. mazowieckie) / dawny dekanat błoński archidiecezji czersko-warszawskiego diecezji poznańskiej (ob. siedziba dekanatu Grodzisk archidiecezji warszawskiej)

PAŁAC - DAWNA OFICYNA – PAWILON KRÓLEWSKI Z KUCHNIĄ, parter-piętro, główna klatka schodowa, dekoracja architektoniczno-ornamentalna ścian i sufitów

Datowanie (z fazami)

ok. 1778, restauracja po 2000

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Michał Jerzy Poniatowski, biskup płocki

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Szymon Mańkowski, kons. wyk.

Historia powstania

Pawilon – dom gościnny z kuchnią, w założeniu rezydencjonalno-ogrodowym biskupa płockiego Michała Jerzego Poniatowskiego, najmłodszego brata króla Stanisława II Augusta, wniesiono wg projektu architekta nadwornego Domenica Merliniego w latach 1774-1777, jako podpiwniczona, dwu- i półkondygnacyjowa budowla z pomieszczeniami paradnymi na parterze i piętrze: odpowiednio Pokojem łazienkowym oraz Salonem, Sypialnią (lub Gabinetem) oraz klatką schodową, wyposażonymi luksusowo w dekoracje malarskie oraz stiukatorskie i snycerskie, wyk. m.in. malarz Szymon Mańkowski oraz stiukator Antonio Bianchi, kamieniarz Josef Högl (Hegel).

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Wczesnoklasycystyczny wystrój malarski głównej klatki schodowej nie były gruntownie przekształcane w XIX i 1. poł. XX w., 1955-1956 w ramach generalnego remontu zapewne odnowienie malatury, ostatnia restauracja po 2000 (całkowite przemalowanie / odnowienie polichromii).

Kompozycja / układ

Główna klatka schodowa umieszczona w północno-zachodnim narożu budynku, dwubiegowa z prostokątnym w planie filarem środkowym i z zaokrąglonymi narożami ścian (i filara), z prostokątnymi oknami w głębokich gładkach, sklepiona koszowo. Ściany na parterze dzielone *en camaïeu* pasowo, z wąskimi opaskami wokół okien i drzwi, od półpiętra do 1. piętra gładkie z imitacją pilastrów toskańskich, między którymi różnego formatu iluzjonistyczne płyciny z podwieszonymi w dwóch lub trzech punktach na guzkach girlandami laurowych i festonów, wyżej pasowe z takimiż opaskami i płycinami.

Ikonografia

Brak, iluzjonistyczne podziały architektoniczne wnętrza typowe dla francusko-saskiego wczesnego klasycyzmu faza *le Transition* Ludwika XVI, ze skromnymi zdobieniami w tradycji *all'antica* (girlandy, guzki). Kolor ogólnie nawiązuje do kamieniarskiego wystroju budowli francuskich (zachodnioeuropejskich).

Analiza formalno-stylistyczna

Brak podstaw, obiegowy element malarskiego wystroju ściennego z 3. tercji XVIII w. w całej Europie Środkowej i Rzeczypospolitej. Analogiczny wystrój malarski ścian oficjalnej klatki schodowej zachował się m.in. we wznoszonym równolegle Pałacu Myślewickim w Łazienkach Królewskich w Warszawie (1777-1779, mal. Antoni Herliczka i Szymon Mańkowski?).

Źródła i literatura przedmiotu

Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 10: *Dawne województwo warszawskie*, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 10: *Nowy Dwór Mazowiecki i okolice*, oprac. autorskie I. Galicka, H. Sygietyńska, C. Głuszek i A. Gruszecki oraz D. Kaczmarzyk, Warszawa 1987, s. 18; Z. Prószyńska, *Mańkowski Szymon*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. V, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 338-340; K. Guttmejer, *Jak powstał i jak wyglądał zespół pałacowy*

biskupa Michała Poniatońskiego w Jabłonie, „Mazowsze. Dziedzictwo kulturowe”, X: 2002, nr 15, s. 35.

Fotografie:

Jabłonna, rezydencja podmiejska Michała Jerzego Poniatońskiego, Pawilon – Oficyna Królewska z kuchnią, parter, główna klatka schodowa, widok ogólny biegu w kierunku zachodnim, iluzjonistyczne podziały i dekoracje malarskie ścian, ok. 1778, proj. Domenico Merlini, wyk. Szymon Mańkowski z warsztatem, fot. MW, 2016.

Jabłonna, rezydencja podmiejska Michała Jerzego Poniatońskiego, Pawilon – Oficyna Królewska z kuchnią, 1. piętro, główna klatka schodowa, widok biegu na *mezzanino* w kierunku zachodnim, podziały i dekoracje malarskie ścian, ok. 1778, proj. Domenico Merlini, wyk. Szymon Mańkowski z warsztatem, fot. MW, 2016.

KOBYŁKA

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

KOBYŁKA, dawny powiat warszawski woj. mazowieckiego (ob. powiat wołomiński, woj. mazowieckie) / dekanat Stanisławów archidiakonatu czersko-warszawskiego diecezji poznańskiej (ob. siedziba dekanatu diecezji warszawsko-praskiej)

KOŚCIÓŁ PARAFIALNY JEZUITÓW PW. TRÓJCY ŚW., kompleksowa późnobarokowa polichromia iluzjonistyczna wnętrza: prezbiterium i nawy

Datowanie (z fazami)

1744-po 1748, restauracje: 1959, 1999-2000

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Marcin Załuski, jezuita, biskup-sufragan płocki

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Grzegorz Łodziński, Jakub Kwiatkiewicz z Warszawy, kons. wyk. A. Tejler, Konstanty Tiunin i Władysława Kamińska-Tiunin, Manuela Kornecka

Historia powstania

Parafia założona w 1415 r. we wsi o wcześniejszej nazwie Targowa Wola lub Załuszczyn, obecny monumentalny kościół murowany wystawiony w latach 1736-1740 do 1743 (konsekracja 1741 w stanie surowym) z fundacji biskupa sufragana płockiego, jezuitę Marcina Załuskiego (1700-1768), młodszego brata biskupów: krakowskiego (wcześniej kanclerza wielkiego koronnego) Andrzeja Stanisława Kostki (1695-1758) i biskupa kijowskiego Józefa Andrzeja (1702-1774), współuczestniczących w tej fundacji, w centrum wsi, na miejscu poprzednich, zwrócony prezbiterium na południe i podporządkowany układowi wytyczonego wtedy założenia kalwaryjskiego. Budowla późnobarokowa ze zdobieniami rokokowymi, przeznaczona na misję jezuicką z domem rekolekcyjnym dla gości z kręgu magnaterii i wyższego duchowieństwa, o wieloelementowej, skomplikowanej strukturze podporządkowanej różnym funkcjom: kultowej (parafialnej i zakonnej), pielgrzymkowej i rekolekcyjnej. Według pierwotnej koncepcji projektanta – arch. Guida Antonia Longhiego z Viggiú pod Varese (północna Lombardia) – składała się z jednonawowego kościoła z centralizującym prezbiterium nakrytym ślepa kopuła, poprzedzonego obszerną kruchtą z monumentalną parawanową fasadą z dwiema odstawionymi wieżami, dwudzielnego obejścia (z łącznikiem pod chórem muzycznym), założonej osiowo za ołtarzem głównym zakrystii z bocznymi aneksami dla zakonników i pomieszczeniami mieszkalnymi na dwóch kondygnacjach, dostępnymi od kościoła i z zewnątrz, oraz zaprojektowaną we wgłębny portyku w fasadzie tylnej obszerną, otwartą na zewnątrz arkadami kaplicą Golgoty – Ukrzyżowania i Grobu Pańskiego. Dekoracja malarska wykonana w dwóch etapach: 1744-po 1748 w kościele, zakrystii i kaplicy Ukrzyżowania, w przejściowym stylu późnej regencji i rokoka, wyk. Grzegorz Łodziński z Warszawy z pomocnikami, m.in. Jakubem Kwiatkowskim, 1754-1762 w obejściu i na elewacjach bocznych oraz obu fasadach, rokokowa, wyk. zakonnik-malarz jezuicki Ignazio Doretti z Czech, sprowadzony z Wilna.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

W latach 1822-1823 zamknięcie okien nad ołtarzami bocznymi i ponad przejściami między prezbiterium i nawą a oboma ciągami obejścia, 1854-1855 pod kierunkiem budowniczego guberni warszawskiej Ludwika Bethiera zamknięcie bocznych, wtórnych wejść do kaplicy Ukrzyżowania-Grobu Pańskiego, w następnych latach wymalowane w technice olejnej nowe uzupełnienia oryginalnej malatury. W 1902 r. poważne przekształcenie wnętrza przez przebicie sześciu przejść między nawą i oboma częściami obejścia, z likwidacją iluzjonistycznych nastaw bocznych, malarz A. Tejler wykonał wtedy nieudolną konserwację fresków w prezbiterium i nawie, pozostały zakres prac remontowych przy malaturach od końca XVIII do 1. połowy XX w. nieznanymi, 1948 podjęte na krótko prace przy sklepieniach, 1959 kompleksowa restauracja fresków (ujawniono miejscowo nawet 3-4 warstwy malarskie) z licznymi przemalowaniami, wyk. Konstanty Tiunin i Władysława Kamińska-Tiunin, po 1971-

1977 ratunkowo konserwacja okopconych po pożarze ołtarza głównego fresków w prezbiterium, 1991 profesjonalne odnowienie fresków w kaplicy Ukrzyżowania-Grobu Pańskiego, 1999-2001 odkrywki i konserwacja z częściową restauracją fresków na elewacjach bocznych i obu fasadach, równoległe nieudane prace restauracyjne (z licznymi poważnymi przemalówkami wypaczającymi formę, styl i pierwotną kompozycję scen figuralnych i detali zdobniczych) w obu częściach dawnego obejścia, wyk. art. kons. Manuela Kornecka.

Kompozycja / układ

Partie malarskie powiązane ściśle z detalami wymodelowanymi w zaprawie (detale architektoniczne) i stiuku złożonym oraz marmoryzowanym (ornamenty i zdobienia).

Prezbiterium: w absydzie, z wysokim marmoryzowanym cokołem i flankowanej wiązkami marmoryzowano-stiukowych podpór monumentalna, dwustrefowa scena figuralna Pokłonu Pasterzy. Po bokach wejścia do zakrystii dwie kompozycje z wyolbrzymionych grzebieni *rocailles*, w dolnej strefie scenarii betlejemskiej zrujnowanej stajni z lewej, z dwiema ułamanymi kolumnami o kanelowanych trzonach, i szerokiego wzgórzystego pejzażu z prawej strony, z umieszczoną centralnie na szczycie dwóch półkolistych schodków grupą św. Rodziny z leżącym w żłóbku na sianie Dzieciątkiem Jezus, odkrywany z białej tkaniny przez nachylającą się nad Nim od lewej Marię ubraną w czerwona szatę spodnią i obszerny niebieski płaszcz oraz białe maforium, nieco niżej po bokach dwie ubrane w podobny sposób kobiety wrócone ku Nim, lewa w dojrzałym wieku (św. Anna?) na kolanach prawej, młodej, ujęty z profilu w lewo chłopiec bawiący się białym gołąbkim (św. Jan Chrzciciel?), drugi ptak leżący na schodkach. W drugim kręgu za postaciami mężczyźni zwróceniu ku Jezusowi, od lewej starzec (św. Joachim), nieco głębiej św. Józef z lilią w dłoni, po prawej czterej pasterze w różnym wieku, trzeci z opuszczonymi dudami, skrajny z prawej z barankiem w rękach, przy żłóbku od prawej dwaj klęczący, przyglądający się Dzieciątku aniołowie; powyżej sceny dwie uskrzydłone główki anielskie, ponad nimi para ulatujących aniołków, lewy z falującą banderolą z inskrypcją – cytatem z hymnu Większej doksjologii, zapisanym majuskułą humanistyczną: „GLORIA IN ALTISSIMIS DEO ET IN TERRA PAX HOMINIBUS BONAE VOLUNTATIS”, prawy z rozhuśtaną kadzielnicą. Wyżej koliste, szeroko rozglifione zagłębienie okolone złotawą glorią promienistą z rozłożonymi dość regularnie uskrzydłonymi główkami anielskimi różnej wielkości, w konsze wyobrażenie Trójcy Świętej na obłokach w otoczeniu aniołków i uskrzydłonych główek anielskich, po lewej półnagi, muskularny Jezus, w czerwonej szacie, z trzymany ukośnie w prawej ręce krzyżem, po prawej Bóg Ojciec jako starzec w białej szacie i błękitnym płaszczu, unoszący lewą rękę w geście błogostawieństwa, oparty bokiem i prawą ręką ze złotym berłem na błękitnym globie ziemskim, unoszonym przez anioła i trzy mniejsze geniusze, wyżej na osi gołąbica Ducha Św. w białawej glorii promienistej. W dolnej partii ścian bocznych przęsła prezbiterium, wymalowanych na bladorożowo, malatury wypełniające zamknięte koszowo wnęki – w polach ponad ujętymi iluzjonistycznymi opaskami profilowymi wykrojowymi świetlikami do obejścia, sceny figuralne w bujnych, białawych obramieniach *rocaille*owych: we wschodniej (za schodkami ambony) św. Jana Chrzciciela na pustkowiu, w zachodniej św. Jana ewangelisty na wyspie Patmos, wokół wnęk nieregularne obramienia ze złotawych *rocailles*, z błękitnymi polami.

Owalna ślepa kopuła na pendentywach z gurtami, w jej podniebiu otok skłębionych chmur i obłoków, na nich w ujęciu typu panorama postaci muzykujących aniołów (koncert anielski) oraz aniołków i zgrupowanych główek uskrzydłonych, w pendentywach kłęby obłoków z siedzącymi postaciami czterech ewangelistów (górne części głów poza obrysem gzymsu, na podmurówce gipsowo-tynkowej) z ich symbolami, od strony południowej (ołtarza) św. św. Marek i Łukasz, od północnej (nawy) św. św. Jan i Mateusz. Gurty z imitacją piaskowo-wiśniowej marmoryzacji, z ograniczonymi bocznymi listwami polami, w których obwiedzione białymi listewkami koliste i owalne pola z błękitnym, marmoryzowanym piaskowo-złotawo tłem (w tych pierwszych złotawe rozety), ujęte złotawymi ornamentami roślinnymi, w gurcie arkady konchy tonacja marmoryzacji jaśniejsza, białawo-wiśniowa, kompozycje i zdobienia w typie regencyjnych plecionek cęgowo-wstęgowych wymalowane *en grisaille*: w owalnym polu centralnym obłok z uskrzydłonymi główkami anielskimi, dalej po bokach kolejno ornamenty i pojedyncze postaci ulatujących aniołków, u nasady łuku plecionki. W ścianach bocznych

iluzjonistyczne wykrojowe, profilowane obramienia okien z motywami wolutowymi i złotawymi kartuszami roślinnymi w kluczach.

Nawa: czteroprzęsłowa z wydzieleniem ostatniego przęsła przyfasadowego z balkonem chóru muzycznego, sklepiona kolebkowo z wyciętymi wykrojowo oknami bocznymi (przęsło ostatnie wydzielone gurtem). Na ścianach bocznych przęsła płytkie wnęki ujęte arkadami z iluzjonistycznymi kanelowanymi pilasterkami (szaro błękitne) z aplikowanymi w 2/3 wysokości uskrzydłonymi główkami anielskimi, podpierającymi zielonkawe wazoniki z kwiatami, w podniebiach arkad ujęte wolutowo podłużne płyciny z różowawym tłem, w nich kompozycje z ujętymi w półfigurze lub jako główki postaciami aniołków wśród obłoków (w arkadach malatury wtórne, ramowe), wyżej iluzjonistyczne podziały fragmentów ścian wokół wykrojowych, głęboko rozglifionych okien dawnych empor (wtórnie zamurwane), z ujętymi profilowymi listewkami wykrojowymi płycinami z bladuróżowym tłem i zabarwionymi na szaro kontrpłycinami z narożami ujętymi złotawymi (ugrowymi) plecionkami *rocailles*, w glicyfach otworów analogicznie zdobione płyciny z błękitnym tłem.

Sklepienie: 1-3 przęsła o scalonej kompozycji typu *quadratura* i wielką sceną figuralną Niebiańskiego Jeruzalem. W najniższych partiach ścian i okien bocznych iluzjonistyczne podziały architektoniczne w formie wysokiego ogzysmowanego cokołu, z bladuróżowawymi obramieniami głęboko rozglifionych okien (w glicyfach płyciny z wyciętymi łukiem narożami, w nich kontrpłyciny), z aplikowanymi u nasady łuków wnęk złotawymi wolutkami, na osiach okien odcinkowe wybrzuszenia gzymsu z występem i małym niebieskim kamieniem (turkus lub lapis lazuli?) *en cabochon* w złotawym wolutowym obramieniu, na osiach filarów nawy, w ściankach zwężających się ku górze pseudocokolików płyciny ze złotawymi zwisami, wyżej niebiesko-złotawe wazy flankowane przez postaci siedzących dzieci *en grisaille*, z zagłębionymi, między cokolikami i oknami nieregularne w obrysie pola obwiedzione białawymi opaskami, różowawymi tłami. Konstrukcja ramy architektonicznej utworzona z wiązek pilastrów na osiach podpór nawy, udekorowanych złotawymi konsolkami w miejscu kapiteli, dźwigających belkowanie z pasem ząbków (na osiach ścian południowej i północnej szersze z występem, oraz w 2. przęsle odcinkowe węższe, wyłamania z widocznymi od spodu płycinami przedzielonymi trzema złotawymi rozetkami, z sercowatymi kartuszami w kluczu łuku), między nimi fantazyjne białawe wsporniki wolutowe z obustronnie zdwojonymi wystęпами, w narożach nawy duże kaboszony kamieni półszlachetnych w bogatych ramach, flankowane przez putta.

Scena środkowa w typie wielostrefowej panoramy, w górnej części w złotawej aurze rozłożone wokół ram *quadratury* grupy obłoków z licznymi, siedzącymi lub ulatującymi w dynamicznych pozach postaciami aniołów i uskrzydłonych główek, w środku większa chmura z prostym stołem ofiarnym nakrytym białą tkaniną, z ustawionym na nim kielichem z hostią w glorii i unoszącym się powyżej na obłoku Chrystusem Zmartwychwstałym w białej szacie, okolonym wielką białawą glorią promienistą. Na stole po lewej leżącym krzyż z koroną cierniową i czerwoną szatą, po prawej martwy baranek, mensa otoczona w narożach przez *zodia* – zwierzęta apokaliptyczne (symbole świętych ewangelistów), od lewej: wołu i orła, lwa i anioła, u stóp mensy para gołąbków (?) i wyplatany kosz z owocami i dzbankiem, poniżej po prawej na oddzielnym obłoku klęcząca ze złożonymi na sercu rękami, zwrócona w ¾ ku Chrystusowi Marya w czerwonej szacie i dynamicznie udrapowanym błękitnym płaszczu oraz białym maforium. Poniżej i od prawej, na trzech odrębnych kłębach obłoków grupy adorujących tę scenę, skierowanych ku niej postaci, kolejno od lewej: świętych z rodziny Maryi i Jezusa, centralna z Janem Chrzcicielem i apostołami, krewne kobiety, w tym męczennice, i dwie niezidentyfikowane zakonnice karmelitańskie; poniżej, w trzeciej strefie grono świętych Starego i Nowego Zakonu: najniżej prorocy i patriarchowie Izraela, od lewej m.in. Elias, Dawid, Abraham i Izaak, Mojżesz, Jakub, wyżej w centrum Ojcowie i Doktorzy Kościoła, po lewej patroni zakonni i kościelni, po prawej patroni Rzeczypospolitej Obojga Narodów.

W przęsle przyfasadowym na sklepieniu grupa obłoków z siedzącymi w dynamicznych pozach i ubranych w różnobarwne szaty postaciami muzykujących aniołów z różnymi instrumentami i śpiewającymi wg nut (koncert anielski); gurt między prezbiterium a 1. przęsłem nawy malowany białawo, z trzema oprofilowanymi wolutkowo płycinami o wiśniowym tle, z postaciami aniołków *en grisaille* trzymającymi owalne i koliste zwierciadła w złotych roślinnych ramach, gurt między 3. i 4.

Przesłem o analogicznych podziałach, z ulatującymi aniołkami trzymającymi różne instrumenty muzyczne, w kluczu złotawa egreta rocaillowa.

Ikonografia

Prezbiterium i nawa: program ikonograficzny oraz ideowo-treściowy wnętrza kościoła doczekał się w 1998 r. kompleksowego omówienia Karola Guttmejera, wg którego na sklepieniu nawy ukazano monumentalną wizję opisanego w *Apokalipsie* św. Jana Niebieskiego Jeruzalem, zapowiedź wiekistej uczyty / Wieczerzy Pańskiej zbawionych w niebiosach. Okalająca główną scenę *quadratura* z otwartymi portykami i niebieskimi kamieniami w cennych oprawach mają symbolizować cudowne, szlachetne podstawy tej pozaziemskiej struktury miasta Boga. Przedstawienia na ścianach bocznych prezbiterium odwołują się do wizji ostatecznych obu świętych proroków: Jana Chrzciciela i Jana Ewangelisty, a ukoronowaniem programu jest scena Bożego Narodzenia nad ołtarzem głównym, przywołująca moment Wcielenia Jezusa na ziemi i początek Dzieła Odkupienia, którego kulminacją jest Niebieskie Jeruzalem, zaś współodkupicielką i wstawienniczką ludzkości – Marya (jej obraz w tondzie znajduje się w okulusie konchy). Chwałę Trójcy Św. głoszą czterej święci ewangelisci w pendentywach kopuły, wypełnionej przez idealny, niebiański koncert anielski, któremu odpowiada analogiczna scena na sklepieniu przęśła przyfasadowego (chórowego). Program wnętrza kościoła należy rozpatrywać w szerszym kontekście generalnego programu ideowo-treściowego w obu traktach obejścia i na elewacjach, związanego z kultem kalwaryjskim (zachowany częściowo).

Analiza formalno-stylistyczna

Zespół malowideł iluzjonistycznych z dekoracjami podziałów architektonicznych typu *quadratura*, z zastosowaniem rozwiązania *panoramy* w kompozycjach figuralnych oraz z elementami *la pittura tridimensionale* (malarstwo trójwymiarowe na podłożu gipsowo-tynkowym) w scenach figuralnych i późno regencyjno-rokokowymi motywami ornamentalnymi, płynnie powiązany z elementami trójwymiarowymi artykulacji i wystroju wnętrza (marmoryzowanymi i stiukowymi), jako część składowa kompleksowego programu *bel composto / l'unita delle arti visive*, stworzonego wg koncepcji architekta – Guida Antonia Longhiego. W poszczególnych elementach kompozycji Grzegorz Łodziński, którego inne prace w Małopolsce, Warszawie i na Mazowszu nie zachowały się albo nie zostały dotąd zidentyfikowane, bazują na grafice południowoniemieckiej, zwłaszcza augsburskiej. Według Zbigniewa Michalczyka malarz wykorzystał w kreacji głównych scen na sklepieniu i w konsze absydy rycin autorstwa wybitnych przedstawicieli rzymskiego baroku 2. poł. XVII i 1. ćw. XVIII w. Carla Maratty i Sebastiano Concha (w redakcji rycin Johanna Jakoba Freya i Roberta van Audenaerde) oraz Rafaela Santiego. Z kolei Marianna Banacka zwróciła uwagę na biegłość artysty w komponowaniu scen oraz na jego potwierdzone źródłowo wykształcenie na polu malarstwa sztalugowego i portretowego, dzięki któremu z pełną swobodą operował efektami świetlnymi, kolorem i imitacjami faktur materiałów oraz tworzył pejzaże i weduty. Równocześnie nieobca była mu wprowadzona w końcu XVII w. w Krakowie przez przybyłych ze Śląska i Górnych Moraw freskantów z kręgu Baltazara Fontany: Karla Dankwarta, Pietro Innocente Montiego z Bolonii i Paola Paganiego z Valsoldy, perspektywa *da sotto di su* (żabia, w Warszawie obecna od początku lat 80. XVII w. za sprawą Michele Arcangela Palloniego, Jerzego Eleutera Szymonowica Siemiginowskiego i Jana Reisnera), skróty perspektywiczne oraz podmurówki dla fresku mające uwypuklić ematywne wartości malatury. W zgodnej opinii badaczy na szczególne podkreślenie zasługuje w Kobyłce fakt bardzo wczesnej (2. poł. lat 40. XVIII w.) recepcji motywów *rocailles* o fantazyjnej genezie graficznej z Francji i Augsburga. Wszystkie przedstawione argumenty pozwalają uznać dzieło Grzegorza Łodzińskiego w Kobyłce w rzędzie najważniejszych realizacji monumentalnego malarstwa ściennego na Mazowszu i w historycznej prowincji wielkopolskiej Korony około połowy XVIII w., obok znakomitych dzieł Georga Wilhelma Neunhertza z Wrocławia i Pragi czeskiej oraz przedstawicieli szkoły morawskiej: Josefa Meyera i Sebastiana Ecksteina.

Źródła i literatura przedmiotu

B. Bieniewska, *Zakres i problematyka prac konserwatorskich (1945-1958)*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Warszawskiego”, 1958, s. 26, fot. 22; M. Banacka, *Łodziński (Łoziński) Grzegorz*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających: Malarze – Rzeźbiarze – Graficy*, t. V, pod red. J. Derwojeda, Warszawa 1993, s. 173-174; M. Banacka,

Grzegorz Łodziński. *Autor polichromii w Kobyłce*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 55: 1993, nr 2-3, s. 257-266; P. Bohdziewicz, *Kościół jezuitowski w Kobyłce pod Warszawą i jego dekoracja malarska*, w: tenże, *Studia z dziejów sztuki polskiej w okresie baroku i rokoka*, Lublin 1973, s. 85-135; K. Guttmejer, *Kościół p.w. Św. Trójcy w Kobyłce koło Warszawy. Nowe przekazy i nowa analiza*, „Przegląd Dokumentacji Zabytków”, 1990, z. 1, s. 4-64; K. Guttmejer, *Kobyłka. Perła baroku na Mazowszu*, Kobyłka 1998, s. 16-17, 19-20, 22-23, 32, 34-35, 38, 44, 49-51, il. 9, 18, 19; K. Guttmejer, *Guido Antonio Longhi. Działalność architektoniczna w Polsce*, Warszawa 2006, s. 25, 60, il. VIII-XII, XV-XVI; Z. Michalczyk, *Malowidła Grzegorza Łodzińskiego w kościele w Kobyłce – kompilacja włoskich wzorów*, w: *Poza Warszawą*, t. 1: *Arcydzieła plastyki dawnej XII-XVIII wieku w świątyniach i rezydencjach Mazowsza*, red. M. Wardzyński, Warszawa 2018, s. 208-211; K. Guttmejer, *Dar braci Załuskich dla Kobyłki. Spod Alp, Wiednia i Pragi między mazowieckie piachy*, w: *Poza Warszawą*, t. 3: *Arcydzieła plastyki dawnej XII-XVIII wieku w świątyniach i rezydencjach Mazowsza*, red. M. Wardzyński, Warszawa 2018, s. 230-233.

Fotografie:

- Kobyłka, kościół parafialny (d. jezuitów, pielgrzymkowo-rekolekcyjny) pw. Św. Trójcy, widok ogólny wnętrza ku prezbiterium, malarskie dekoracje ścienne, 1744-po 1748, proj. i wyk. Grzegorz Łodziński z Warszawy z pracownią, m.in. Jakubem Kwiatkowskim, fot. MW, 2018.
- Kobyłka, kościół parafialny (d. jezuitów, pielgrzymkowo-rekolekcyjny) pw. Św. Trójcy, prezbiterium, ściana ołtarzowa z malarską kompozycją *Boże Narodzenie*, 1744-po 1748, proj. i wyk. Grzegorz Łodziński z Warszawy z pracownią, m.in. Jakubem Kwiatkowskim, fot. MW, 2018.
- Kobyłka, kościół parafialny (d. jezuitów, pielgrzymkowo-rekolekcyjny) pw. Św. Trójcy, prezbiterium, ściana ołtarzowa z malarską kompozycją *Boże Narodzenie*, fragment kompozycji z grupą Św. Rodziny i pasterzy, 1744-po 1748, proj. i wyk. Grzegorz Łodziński z Warszawy z pracownią, m.in. Jakubem Kwiatkowskim, fot. MW, 2018.
- Kobyłka, kościół parafialny (d. jezuitów, pielgrzymkowo-rekolekcyjny) pw. Św. Trójcy, prezbiterium, koncha ściana ołtarzowa z malarską kompozycją *Trójca Św.*, 1744-po 1748, proj. i wyk. Grzegorz Łodziński z Warszawy z pracownią, m.in. Jakubem Kwiatkowskim, fot. MW, 2018.
- Kobyłka, kościół parafialny (d. jezuitów, pielgrzymkowo-rekolekcyjny) pw. Św. Trójcy, prezbiterium, boczna ściana z portalem do obejścia, dekoracja malarska, 1744-po 1748, proj. i wyk. Grzegorz Łodziński z Warszawy z pracownią, m.in. Jakubem Kwiatkowskim, fot. MW, 2018.
- Kobyłka, kościół parafialny (d. jezuitów, pielgrzymkowo-rekolekcyjny) pw. Św. Trójcy, prezbiterium, ślepa kopułka, widok ogólny kompozycji malarskiej pendentywów, gurtów i podniebia, 1744-po 1748, proj. i wyk. Grzegorz Łodziński z Warszawy z pracownią, m.in. Jakubem Kwiatkowskim, fot. MW, 2018.
- Kobyłka, kościół parafialny (d. jezuitów, pielgrzymkowo-rekolekcyjny) pw. Św. Trójcy, prezbiterium, pendentyw ślepej kopułki, przedstawienie św. Łukasza ewangelisty, 1744-po 1748, proj. i wyk. Grzegorz Łodziński z Warszawy z pracownią, m.in. Jakubem Kwiatkowskim, fot. MW, 2018.
- Kobyłka, kościół parafialny (d. jezuitów, pielgrzymkowo-rekolekcyjny) pw. Św. Trójcy, prezbiterium, boczna ściana z oknem, 1744-po 1748, proj. i wyk. Grzegorz Łodziński z Warszawy z pracownią, m.in. Jakubem Kwiatkowskim, fot. MW, 2018.
- Kobyłka, kościół parafialny (d. jezuitów, pielgrzymkowo-rekolekcyjny) pw. Św. Trójcy, prezbiterium, gurt sklepienia, dekoracja malarska, 1744-po 1748, proj. i wyk. Grzegorz Łodziński z Warszawy z pracownią, m.in. Jakubem Kwiatkowskim, fot. MW, 2018.
- Kobyłka, kościół parafialny (d. jezuitów, pielgrzymkowo-rekolekcyjny) pw. Św. Trójcy, nawa, widok ogólny sklepienia, malarska dekoracja ścienna, 1744-po 1748, proj. i wyk. Grzegorz Łodziński z Warszawy z pracownią, m.in. Jakubem Kwiatkowskim, fot. MW, 2018.
- Kobyłka, kościół parafialny (d. jezuitów, pielgrzymkowo-rekolekcyjny) pw. Św. Trójcy, nawa, scena centralna *Niebiańskie Jeruzalem*, 1744-po 1748, proj. i wyk. Grzegorz Łodziński z Warszawy z pracownią, m.in. Jakubem Kwiatkowskim, fot. MW, 2018.
- Kobyłka, kościół parafialny (d. jezuitów, pielgrzymkowo-rekolekcyjny) pw. Św. Trójcy, nawa, fragment scena centralnej *Niebiańskie Jeruzalem* z postacią Jezusa jako Baranka ofiarnego, 1744-po 1748,

- proj. i wyk. Grzegorz Łodziński z Warszawy z pracownią, m.in. Jakubem Kwiatkowskim, fot. MW, 2018.
- Kobyłka, kościół parafialny (d. jezuitów, pielgrzymkowo-rekolekcyjny) pw. Św. Trójcy, nawa, fragment scena centralnej *Niebiańskie Jeruzalem* z grupą św.św. apostołów i proroków, 1744-po 1748, proj. i wyk. Grzegorz Łodziński z Warszawy z pracownią, m.in. Jakubem Kwiatkowskim, fot. MW, 2018.
- Kobyłka, kościół parafialny (d. jezuitów, pielgrzymkowo-rekolekcyjny) pw. Św. Trójcy, nawa, fragment scena centralnej *Niebiańskie Jeruzalem* z grupą św.św. Ojców, Doktorów Kościoła i patronów Rzeczypospolitej oraz proroków i patriarchów Starego Testamentu, 1744-po 1748, proj. i wyk. Grzegorz Łodziński z Warszawy z pracownią, m.in. Jakubem Kwiatkowskim, fot. MW, 2018.
- Kobyłka, kościół parafialny (d. jezuitów, pielgrzymkowo-rekolekcyjny) pw. Św. Trójcy, nawa, fragment iluzjonistycznej oprawy architektonicznej sceny głównej, 1744-po 1748, proj. i wyk. Grzegorz Łodziński z Warszawy z pracownią, m.in. Jakubem Kwiatkowskim, fot. MW, 2018.
- Kobyłka, kościół parafialny (d. jezuitów, pielgrzymkowo-rekolekcyjny) pw. Św. Trójcy, nawa, 2. przęsło, iluzjonistyczna oprawa architektoniczna okna bocznego, 1744-po 1748, proj. i wyk. Grzegorz Łodziński z Warszawy z pracownią, m.in. Jakubem Kwiatkowskim, fot. MW, 2018.

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

KOBYŁKA, dawny powiat warszawski woj. mazowieckiego (ob. powiat wołomiński, woj. mazowieckie) / dekanat Stanisławów archidiaconatu czersko-warszawskiego diecezji poznańskiej (ob. siedziba dekanatu diecezji warszawsko-praskiej)

KOŚCIÓŁ PARAFIALNY JEZUITÓW PW. TRÓJCY ŚW., kompleksowa rokokowa polichromia iluzjonistyczna wnętrza: obejście, części północna, wschodnia i zachodnia (ob. nawy boczne) oraz zakrystia

Datowanie (z fazami)

1754-1762, restauracje: po 1855, 1948, 1959, 1999-2000

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Marcin Załuski, jezuita, biskup-sufragan płocki

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

ks. Ignazio Doretti SJ, kons. wyk. Konstanty Tiunin i Władysława Kamińska-Tiunin, Manuela Kornecka

Historia powstania

Parafia założona w 1415 r. we wsi o wcześniejszej nazwie Targowa Wola lub Załuszczyn, obecny monumentalny kościół murowany wystawiony w latach 1736-1740 do 1973 (konsekracja 1741 w stanie surowym) z fundacji biskupa sufragana płockiego, jezuita Marcina Załuskiego (1700-1768), młodszego brata biskupów: krakowskiego (wcześniej kanclerza wielkiego koronnego) Andrzeja Stanisława Kostki (1695-1758) i biskupa kijowskiego Józefa Andrzeja (1702-1774), współuczestniczących w tej fundacji, w centrum wsi, na miejscu poprzednich, zwrócony prezbiterium na południe i podporządkowany układowi wytyczonego wtedy założenia kalwaryjskiego. Budowla późnobarokowa ze zdobieniami rokokowymi, przeznaczona na misję jezuitką z domem rekolekcyjnym dla gości z kręgu magnaterii i wyższego duchowieństwa, o wieloelementowej, skomplikowanej strukturze podporządkowanej rozlicznym funkcjom: kultowej (parafialnej i zakonnej), pielgrzymkowej i rekolekcyjnej. Według pierwotnej koncepcji projektanta – arch. Guida Antonia Longhiego z Viggiù pod Varese (północna Lombardia) – składała się z jednonawowego kościoła z centralizującym prezbiterium nakrytym ślepą kopułą, poprzedzonego obszerną kruchtą z monumentalną parawanową fasadą z dwiema odstawionymi wieżami, dwudzielnego obejścia (z łącznikiem pod chórem muzycznym), założonej osiowo za ołtarzem głównym zakrystii z bocznymi aneksami dla zakonników i pomieszczeniami mieszkalnymi na dwóch kondygnacjach, dostępnymi od kościoła i z zewnątrz, oraz zaprojektowaną we wgłębny portyku w fasadzie tylnej obszerną, otwartą na zewnątrz arkadami kaplicą Golgoty – Ukrzyżowania i Grobu Pańskiego. Dekoracja malarska wykonana w dwóch etapach: 1744-po 1748 w kościele, zakrystii i kaplicy Ukrzyżowania, w przejściowym stylu późnej regencji i rokoka, wyk. Grzegorz Łodziński z Warszawy z pomocnikami, m.in. Jakubem Kwiatkowskim, 1754-1762 w obejściu, zakrystii i na elewacjach bocznych oraz obu fasadach, rokokowa, wyk. brat zakonny-malarz Ignazio Doretti z Czech, sprowadzony z Wilna.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

W latach 1822-1823 zamurowanie okien nad ołtarzami bocznymi i ponad przejściami między prezbiterium i nawą a oboma ciągami obejścia, 1854-1855 pod kierunkiem budowniczego guberni warszawskiej Ludwika Bethiera zamurowanie bocznych, wtórnych wejść do kaplicy Ukrzyżowania-Grobu Pańskiego, w następnych latach wymalowane w technice olejnej nowe uzupełnienia oryginalnej malatury. W 1902 r. poważne przekształcenie wnętrza przez przebicie sześciu przejść między nawą i obiema częściami obejścia, z likwidacją iluzjonistycznych nastaw bocznych, pozostały zakres prac remontowych przy malaturach od końca XVIII do 1. połowy XX w. nieznanymi, 1948 podjęte na krótko prace przy sklepieniach, 1959 kompleksowa restauracja fresków (ujawniono miejscowo nawet 3-4 warstwy malarskie) z licznymi przemalowaniami, wyk. Konstanty Tiunin i Władysława Kamińska-Tiunin, 1991 konserwacja malatury w kaplicy Ukrzyżowania i Grobu Pańskiego, 1999-2001 odkrywkę i konserwacja z częściową restauracją fresków na elewacjach bocznych i obu fasadach, równoległe nieudane prace restauracyjne (z licznymi poważnymi przemalówkami wypaczającymi formę, styl i

pierwotną kompozycję scen figuralnych i detali zdobniczych) w obu częściach dawnego obejścia, wyk. art. kons. Manuela Kornecka.

Kompozycja / układ

Obejście: złożone z trzech traktów: wschodniego i zachodniego oraz łącznika północnego, w przęśle przyfasadowym nawy kościoła; ciągi boczne siedmioprzęślowe, artykułowane parami toskańskich pilastrów dźwigającymi odcinki belkowania i nakryte stropami na fasacie, dzielonymi szerokimi pasami gurtów, w przęsłach ścian bocznych i szczytowych płytkie, zamknięte koszowo wnęki z głęboko rozglifionymi, wykrojowymi oknami. Kompleksowa dekoracja ścienna pokrywająca podziały artykułacyjne, sceny figuralne i detale ornamentalne w typie *rocailles*.

Części zachodnia i wschodnia: o identycznym układzie dekoracji architektoniczno-ornamentalnej i scen figuralnych, tło ścian różowawe, elementy artykulacji z imitacją marmoryzacji, w następujących tonacjach: kanelowane trzony pilastrów niebieskawe, w górnej części z białymi plecionkami rocaillowymi, bazy i kapitele jasnobrązowe, ciemnożyłkowane, cokoły, architrawy i gzymsy belkowania ciemniejsze, fryz ciemnopiaskowy, pasy sklepienne żółtawe z trzema płycinami o wyciętych łukiem narożach i różowawym tle, w przęsłach stropów wykrojowe płyciny w listwowych obramieniach i błękitnych tłach; malatury w niszach o identycznej kompozycji – w dole pas cokołu z prostokątną płyciną o ciemniejszym tle i kontrpłyciną, wyżej iluzjonistyczne obramienia opaskowe wykrojowych okien z żelaznymi kratkami, po bokach i powyżej sceny figuralne należące do liczącego 28 scen cyklu życia, nauk i cudów Jezusa i uczniów (w dolnych pasach obramień ww. okien cyfry rzymskie z numeracją od I do XXIV, w górnych cytaty z Ewangelii, zapisane majuskułą humanistyczną, z adresem biblijnym), ze scenami (sześć usuniętych po przebiciu przejść między nawą i oboma ciągami obejścia) uporządkowanymi od Kazania w Galilei (nr IV) po Uwolnienie jawnogrzeźniczki (nr XXV, obecnie brak nr I-III oraz XXVI-XXVIII), w obecnym stanie zachowania w przeważającej części całkowicie przemalowanymi, o czytelnej wielofigurowej kompozycji w pejzażu lub aktualizowanych wnętrzach późnonowożytnych, w górnej strefie wykrojowe okna o dekoracji analogicznej z otworami empor w nawie, pod arkadą rozpięte szeroko czerwone draperie; w pachach łuków malowane *en camaïeu* postaci siedzących lub ulatujących aniołków. W ścianach południowych, w analogicznych wnękach o błękitnych tłach iluzjonistyczne ołtarze architektoniczne w formie edikul z przystawionymi drewnianymi mensami, o wiązkach podpór z marmoryzowanymi cokołami i trzonami oraz wymalowanymi na murze obrazami kultowymi, wyżej na osi ślepe okulusy ze szprosami i w opaskach, wokół trzy małe obłoczki z uskrzydłonymi główkami anielskimi; w ścianach szczytowych północnych wykrojowe przejścia boczne: w ciągu zachodnim ujęte ciemnoróżowymi pseudopilastrami z dostawionymi od frontu, spiętymi czterema żółtawymi taśmami z błękitnymi boniami diamentowymi zielonkawymi obeliskami, zwieńczonymi muszlami *rocaille*, nad wykrojowym zamknięciem ornamenty roślinne (partie całkowicie przemalowane); w ciągu wschodnim dzbanuszkowe cokoły na których wyolbrzymione falujące esownice przedzielone dwiema błękitnymi taśmami, zwieńczone muszlami, w ściankach obu przejść na różowawym tle prostokątne, błękitne w tłach płyciny z ciemniejszymi plecionkami rocaillowymi; powyżej przejść koliste wnęki, w pachach łuku analogicznie upozowane aniołki.

Łącznik w przęśle przyfasadowym: na ścianie północnej, po bokach wejścia głównego dwie sceny iluzjonistyczne w typie *quadratury*, ujętych pseudopilastrami i bogatym zwieńczeniem wolutowo-rzeźbiarski z motywami *rocailles*, uzupełnionym o podwieszoną czerwoną draperię: lewa z widokiem perspektywicznym barokowego, artykułowanego pilastrami i nakrytego sklepieniem z gurtami wnętrza, z posadzką marmurową i fragmentem stołu (?) z blatem w szachownicę, prawa z drugą częścią tego samego wnętrza i sceną cudu Jezusa uzdrawiającego klęczącego przed nim chromego, w otoczeniu uczniów i dzieci.

Zakrystia: prostokątne w planie wnętrze z kompletną iluzjonistyczną dekoracją malarską ścian i sklepienia kolebkowego, rozdzielonych profilowanym gipsowym gzymsiem. Na ścianach szczytowej (południowej) i bocznych kolor bladoróżowy tła, podziały ramowe ze złotawymi motywami roślinnymi późnoregencyjno-rokokowymi, w polach tła bladożółte, obramienia i zdobienia okna i dwóch świetlików do pomieszczeń bocznych analogiczne z dawnymi otworami empor w nawie kościoła.

Na sklepieniu scena figuralna w typie panoramy z wyobrażeniem Łaski Eucharystii: tło złotawe, w centrum na obłoczkach, w otoczeniu czterech uskrzydłych główek anielskich kielich z Hostią, wokół której wielka biała gloria promienista, po bokach mniejsze grupy chmur i aniołków. W dolnej części kompozycji, od wejścia w ścianie północnej, na ciemniejszym tle stromy skalisty pagórek, na którego szczycie klęczy na obłoku zwrócony w $\frac{3}{4}$ w prawo mężczyzna w otoczeniu dwóch podtrzymujących go aniołów, lewy prawą ręką wskazuje na Hostię, przy ustach człowieka ukazano Hostię w promienistej glorii; poniżej, po prawej widoczna otchłań piekieł z wysokimi językami płomieni, z ukazanymi w półpostaciach, zwróceniu w $\frac{3}{4}$ w lewo: ciemnoczerwony Szatan z błoniastymi skrzydłami, kobieta-dusza czyścicowa wyciągająca rękę ku klęczącemu w geście zawierzenia Bogu mężczyźnie, ujmująca go za przedramię, powyżej modlącego się widoczny wychodzący od kielicha promień z Hostią okoloną promyczkami.

Ikonografia

Obejście: według Karola Guttmejera monumentalny, 28-częściowy cykl Życia, Nauk i Cudów Jezusa z uczniami stanowił trzecią po równie okazałym programie kalwaryjskim na elewacjach i dekoracjach malarskich fasady północnej część wielkiego programu ideowo-treściowego sanktuarium i miał zadanie edukacyjne – wskazywania pielgrzymom jako współczesnym uczestnikom nowotestamentowych wydarzeń nauk i wzorów do naśladowania w życiu, aby mogli oni dostąpić zbawienia i wejść do Niebieskiego Jeruzalem. Poprzedzał kulminację treści zawartych w prezbiterium i na sklepieniu nawy świątyni w Kobyłce.

Zakrystia: program nieomówiony w literaturze, na sklepieniu skoncentrowany wokół idei zbawczej mocy sakramentu Eucharystii / Ciała Chrystusa w Hostii, której chwałę ukazuje przykład dusz umierających w otoczeniu aniołów, tych oczekujących na czyściec lub tych potępionych.

Analiza formalno-stylistyczna

Zespół malowideł iluzjonistycznych z dekoracjami podziałów architektonicznych typu *quadratura* (ołtarze iluzjonistyczne i portale) i rokokowymi motywami ornamentalnymi, płynnie powiązany z elementami trójwymiarowymi artykulacji i wystroju wnętrza (marmoryzowanymi i stiukowymi), jako część składowa kompleksowego programu *bel composto / l'unita delle arti visive*, stworzonego wg koncepcji architekta – Guida Antonia Longhiego, tu jako jego kontynuacja. W odróżnieniu od Grzegorza Łodzińskiego związanego początkowo z Krakowem i Małopolską Ignazio Doretti (lata życia: 1703-1768) pochodził z Pragi czeskiej i tam kształcił się w trakcie studiów zakonnych na malarza-freskanta, pracując wcześniej od 1736 r. w kolegiach Towarzystwa Jezusowego w Wilnie (dom św. Ignacego), Łomży, Mińsku i Pińsku, a po pobycie w Kobyłce także w Połocku (1763-1768) – wszystkie te prace nie zachowały się lub nie zostały jeszcze zidentyfikowane (obrazy sztalugowe). Zważywszy na pewną powtarzalność schematów kompozycyjnych scen z cyklu można założyć posiłkowanie się przez artystę grafiką, zapewne południowoniemieckiego (augsburskiego) pochodzenia, podobnie rzecz ma się z doбором typów struktur architektonicznych ołtarzy i elementów ornamentalnych. W nielicznych partiach oryginalnych, nieprzemalowanych 1999-2000 i później przez Manuellę Kornecką widać predylekcję malarza do szkicowego oddawania powtarzalnych ujęć, skrótów i rysów twarzy, sposobu malowania włosów i zarostu oraz do uwysmuklania proporcji figur oraz stosunkowo dużego upraszczania rzutów draperii i duktów fałd szat i strojów. Inne prace tego artysty zakonnego na historycznym Mazowszu i w Warszawie nie są znane.

Źródła i literatura przedmiotu

J. Poplatek, J. Paszcenda, *Słownik jezuitów artystów*, Kraków 1972, s. 106-107; K. Guttmejer, *Kobyłka. Perła baroku na Mazowszu*, Kobyłka 1998, s. 16-17, 19-20, 22-23, 32, 34-35, 38, 44, 49-51, il. 9, 18, 19; K. Guttmejer, *Dar braci Załuskich dla Kobyłki. Spod Alp, Wiednia i Pragi między mazowieckie piachy*, w: *Poza Warszawą*, t. 3: *Arcydzieła plastyki dawnej XII-XVIII wieku w świątyniach i rezydencjach Mazowsza*, red. M. Wardzyński, Warszawa 2018, s. 230-233.

Fotografie:

- Kobyłka, kościół parafialny (d. jezuitów, pielgrzymkowo-rekolekcyjny) pw. Św. Trójcy, obejście, ciąg zachodni, widok ogólny na południe, iluzjonistyczna polichromia ścian i stropów, 1754-1762, proj. i wyk. jezuita-malarz ks. Ignazio Doretti z Pragi czeskiej, fot. MW, 2018.
- Kobyłka, kościół parafialny (d. jezuitów, pielgrzymkowo-rekolekcyjny) pw. Św. Trójcy, obejście, ciąg zachodni, widok ogólny ku północy, iluzjonistyczna polichromia ścian i stropów, 1754-1762, proj. i wyk. jezuita-malarz ks. Ignazio Doretti z Pragi czeskiej, fot. MW, 2018.
- Kobyłka, kościół parafialny (d. jezuitów, pielgrzymkowo-rekolekcyjny) pw. Św. Trójcy, obejście, ciąg wschodni, ściana zachodnia, para pilastrów z dekoracją malarską z imitacją marmoryzacji, 1754-1762, proj. i wyk. jezuita-malarz ks. Ignazio Doretti z Pragi czeskiej, fot. MW, 2018.
- Kobyłka, kościół parafialny (d. jezuitów, pielgrzymkowo-rekolekcyjny) pw. Św. Trójcy, obejście, ciąg zachodni, 4. przęsło, ściana wschodnia, iluzjonistyczna polichromia wnęki z przedstawieniem Kazania w Galilei (scena nr IV), 1754-1762, proj. i wyk. jezuita-malarz ks. Ignazio Doretti z Pragi czeskiej, fot. MW, 2018.
- Kobyłka, kościół parafialny (d. jezuitów, pielgrzymkowo-rekolekcyjny) pw. Św. Trójcy, obejście, ciąg zachodni, 7. przęsło, ściana północna, iluzjonistyczna oprawa przejścia do portalu bocznego, 1754-1762, proj. i wyk. jezuita-malarz ks. Ignazio Doretti z Pragi czeskiej, fot. MW, 2018.
- Kobyłka, kościół parafialny (d. jezuitów, pielgrzymkowo-rekolekcyjny) pw. Św. Trójcy, obejście, ciąg wschodni, 1. przęsło, ściana zachodnia, iluzjonistyczna polichromia wnęki z przedstawieniem Mowy pożegnalnej Jezusa do uczniów (scena nr XXII), 1754-1762, proj. i wyk. jezuita-malarz ks. Ignazio Doretti z Pragi czeskiej, fot. MW, 2018.
- Kobyłka, kościół parafialny (d. jezuitów, pielgrzymkowo-rekolekcyjny) pw. Św. Trójcy, obejście, ciąg wschodni, 7. przęsło, ściana północna, iluzjonistyczna oprawa przejścia do portalu bocznego, 1754-1762, proj. i wyk. jezuita-malarz ks. Ignazio Doretti z Pragi czeskiej, fot. MW, 2018.
- Kobyłka, kościół parafialny (d. jezuitów, pielgrzymkowo-rekolekcyjny) pw. Św. Trójcy, nawa, 4. przęsło, iluzjonistyczna oprawa arkady przejścia między nawą i obejściem, 1744-po 1748, proj. i wyk. Grzegorz Łodziński z Warszawy z pracownią, m.in. Jakubem Kwiatkowskim, fot. MW, 2018.
- Kobyłka, kościół parafialny (d. jezuitów, pielgrzymkowo-rekolekcyjny) pw. Św. Trójcy, nawa, 4. przęsło, iluzjonistyczna oprawa arkady przejścia między nawą i obejściem, 1744-po 1748, proj. i wyk. Grzegorz Łodziński z Warszawy z pracownią, m.in. Jakubem Kwiatkowskim, fot. MW, 2018.

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

KOBYŁKA, dawny powiat warszawski woj. mazowieckiego (ob. powiat wołomiński, woj. mazowieckie) / dekanat Stanisławów archidiaconatu czersko-warszawskiego diecezji poznańskiej (ob. siedziba dekanatu diecezji warszawsko-praskiej)

KOŚCIÓŁ PARAFIALNY JEZUITÓW PW. TRÓJCY ŚW., kompleksowa rokokowa polichromia iluzjonistyczna elewacji bocznych, obu fasad i zewnętrznej kaplicy Ukrzyżowania i Grobu Pańskiego

Datowanie (z fazami)

1754-1762, restauracja 1991 (kaplica), 1999-2001 (elewacje boczne)

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Marcin Załuski, jezuita, biskup-sufragan płocki

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

jezuita-malarz ks. Ignazio Doretti z Pragi czeskiej, kons. wyk. Manuela Kornecka z Warszawy

Historia powstania

Parafia założona w 1415 r. we wsi o wcześniejszej nazwie Targowa Wola lub Załuszczyn, obecny monumentalny kościół murowany wystawiony w latach 1736-1740 do 1973 (konsekracja 1741 w stanie surowym) z fundacji biskupa sufragana płockiego, jezuita Marcina Załuskiego (1700-1768), młodszego brata biskupów: krakowskiego (wcześniej kanclerza wielkiego koronnego) Andrzeja Stanisława Kostki (1695-1758) i biskupa kijowskiego Józefa Andrzeja (1702-1774), współuczestniczących w tej fundacji, w centrum wsi, na miejscu poprzednich, zwrócony prezbiterium na południe i podporządkowany układowi wytyczonego wtedy założenia kalwaryjskiego. Budowla późnobarokowa ze zdobieniami rokokowymi, przeznaczona na misję jezuitką z domem rekolekcyjnym dla gości z kręgu magnaterii i wyższego duchowieństwa, o wieloelementowej, skomplikowanej strukturze podporządkowanej różnym funkcjom: kultowej (parafialnej i zakonnej), pielgrzymkowej i rekolekcyjnej. Według pierwotnej koncepcji projektanta – arch. Guida Antonia Longhiego z Viggiù pod Varese (północna Lombardia) – składała się z jednonawowego kościoła z centralizującym prezbiterium nakrytym ślepią kopułą, poprzedzonego obszerną kruchtą z monumentalną parawanową fasadą z dwiema odstawionymi wieżami, dwudzielnego obejścia (z łącznikiem pod chórem muzycznym), założonej osiowo za ołtarzem głównym zakrystii z bocznymi aneksami dla zakonników i pomieszczeniami mieszkalnymi na dwóch kondygnacjach, dostępnymi od kościoła i z zewnątrz, oraz zaprojektowaną we wgłębny portyku w fasadzie tylnej obszerną, otwartą na zewnątrz arkadami kaplicą Golgoty – Ukrzyżowania i Grobu Pańskiego. Dekoracja malarska wykonana w dwóch etapach: 1744-po 1748 w kościele, zakrystii i kaplicy Ukrzyżowania, w przejściowym stylu późnej regencji i rokoka, wyk. Grzegorz Łodziński z Warszawy z pomocnikami, m.in. Jakubem Kwiatkowskim, 1754-1762 w obejściu, zakrystii i na elewacjach bocznych oraz obu fasadach, rokokowa, wyk. brat zakonny-malarz Ignazio Doretti z Czech, sprowadzony z Wilna.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

W latach 1854-1855 pod kierunkiem budowniczego guberni warszawskiej Ludwika Bethiera zamurowanie bocznych, wtórnych wejść do kaplicy Ukrzyżowania-Grobu Pańskiego, w następnych latach wymalowane w technice olejnej nowe uzupełnienia oryginalnej malatury. Pozostały zakres prac remontowych przy malaturach od końca XVIII do 1. połowy XX w. nieznanymi, 1959 kompleksowa restauracja fresków (ujawniono miejscowo nawet 3-4 warstwy malarskie) z licznymi przemalowaniami, wyk. Konstanty Tiunin i Władysława Kamińska-Tiunin, 1991 konserwacja malatury w kaplicy Ukrzyżowania i Grobu Pańskiego, 1999-2001 odkrywkę i konserwację z częściową restauracją fresków na elewacjach bocznych i obu fasadach, równolegle nieudane prace restauracyjne (z licznymi poważnymi przemalówkami wypaczającymi formę, styl i pierwotną kompozycję scen figuralnych i detali zdobniczych) w obu częściach dawnego obejścia, wyk. art. kons. Manuela Kornecka.

Źródła i literatura przedmiotu

KzsP; J. Poplatek, J. Paszenda, *Słownik jezuitów artystów*, Kraków 1972, s. 106-107; K. Guttmejer, *Kobyłka. Perła baroku na Mazowszu*, Kobyłka 1998, s. 16-17, 19-20, 22-23, 32, 34-35, 38, 44, 49-51, il. 9, 18, 19; K. Guttmejer, *Dar braci Załuskich dla Kobyłki. Spod Alp, Wiednia i Pragi między mazowieckie piachy*, w: *Poza Warszawą*, t. 3: *Arcydzieła plastyki dawnej XII-XVIII wieku w świątyniach i rezydencjach Mazowsza*, red. M. Wardzyński, Warszawa 2018, s. 230-233.

Fotografie:

Kobyłka, willa Michała Jerzego Poniatowskiego, trakt ogrodowy, Salon, widok ogólny w kierunku północno-wschodnim, zespół drewnianych *panneaux* ściennych i polichromia sufitu, 1782-1783, proj. i wyk. Jan Bogumił Plersz (Johann Gottlieb Plersch), fot. MW, 2017.

PIASECZNO

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

PIASECZNO, dawny powiat warszawski woj. mazowieckiego (ob. stolica powiatu, woj. mazowieckie) / siedziba dekanatu archidiaconatu czersko-warszawskiego diecezji poznańskiej (ob. siedziba dekanatu Piaseczno archidiecezji warszawskiej)

KOŚCIÓŁ PARAFIALNY PW. WSZYSTKICH ŚWIĘTYCH (OB. ŚW. ANNY),

prezbiterium, późnorenesansowa polichromia wnek na ścianach: wschodniej (ołtarzowej) i północnej

Datowanie (z fazami)

1555, odsłonięcie i konserwacja 1958-1960

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

miejscowy proboszcz, dziekan piaseczyński

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

NN warsztat malarski z Warszawy (?)

Historia powstania

Kościół murowany pw. Wszystkich Świętych (obecnie św. Anny) parafii w Piasecznie wzniesiono ok. 1550 w formie jednonawowej świątyni z narożnymi skarpami cylindrycznymi i niezrealizowaną wieżą zachodnią, ze ścianami dzielonymi licznymi wnękami i blendami. Odnotowany jako całkowicie ukończony 1565, remontowany po 1603 (konsekracja 1630), następnie kompleksowo przebudowany ok. 1736 z fundacji Józefa Aleksandra Sułkowskiego, pierwszego ministra króla Augusta III Sasa wg proj. arch. Karla Friedricha Pöppelmanna – wtedy zapewne zamurowanie wnek i zatynkowanie polichromii, w XIX w. i 1950 r. umocniony w murach i regotyzowany, 1958-1960 kompleksowy remont z usunięciem nawarstwień neostylowych, wtedy odsłonięcie wnek w prezbiterium i oryginalnych polichromii w dwóch z nich (ściany wschodnia i północna), konserwacja, po 2000 kolejny remont połączony z pracami konserwatorskimi przy malaturach.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Zakres prac remontowych od 2. poł. XVI do poł. XX w. niezmany, 1958-1960 malatury odsłonięte i zakonserwowane przez PPKZ (?)

Kompozycja / układ

Malowidła w dwóch wąskich wnękach zamkniętych łukiem półkolistym: w ścianie wschodniej (ołtarzowej, ob. niedostępna) i północnej (częściowo przesłonięta przez strukturę bramki bocznej ołtarza głównego). Kompozycja na ścianie wschodniej przedstawia Baranka eucharystycznego i zawiera datę: „1555”, ta na ścianie północnej jest dwustrefowa – w dolnej scena Drogi Krzyżowej z Jezusem upozowany w prawo, upadającym pod ciężarem brązowego krzyża i głową skierowaną w $\frac{3}{4}$ w lewo, ubranym szarawą szatę, z umieszczonym w dolnym lewym rogu Szymonem z Cyreny w brązowawej szacie do kolan i spodniach, niosącym w skrzyżowanych rękach dolną belkę, oraz umieszczonym głębiej żołnierzem rzymskim w zaktualizowanej zbroi renesansowej typu maksymiliańskiego, z hełmem-przyłbicą, skierowanego w $\frac{3}{4}$ w prawo i ujętego w kontrapoście, z podniesioną głową, z rudawym zarostem, i z lewą ręką uniesioną z biczem; w górnej – Jezus Frasobliwy siedzący na pieńku pod krzyżem, ujęty w $\frac{3}{4}$ w lewo, w koronie cierniowej na skroniach, w otoczeniu narzędzi Męki Pańskiej: od lewej szaty (lub worek z kośćmi?) i ustawiona ukośnie w prawo drabina, od prawej gwoździe z młotkiem, włócznia, tyczka z gąbką i kolumną. Sceny obramione dwoma pasami: czerwonym i żółtawym (ugrowym), przedzielonymi pasem motywu sznurowego (?), przedzielone poziomym pasem z naszkicowaną kredowo na czerwonym tle uproszczoną plecionką wolutową.

Ikongrafia

Przedstawienie na ścianie wschodniej, ołtarzowej, odnosi się do Najśw. Sakramentu, ofiary eucharystycznej podczas Mszy św., i miejsca przechowywania Hostii w umieszczonym obok *sacrarium*; sceny na ścianie północnej nawiązują do rozpowszechnionych w Kościele łacińskim doby późnego średniowiecza kultów Pasji Chrystusa, w ujęciu dolozystyczno-dewocyjnym.

Analiza formalno-stylistyczna

Polichromie w typie rysunkowym, z wyraźnie zaznaczonym konturem i liniami kompozycji, wypełnionymi kolorami bez rozbudowanego modelunku. Z uwagi na wymalowanie scen bezpośrednio na cienkiej warstwie tynku na ceglach i silne przetarcie partii odsłoniętych dopiero w latach 1958-1960 bardziej pogłębiona analiza, także z powodu braku odpowiednich analogii w okolicy, jest obecnie niemożliwa. Podobnie rzecz ma się z analizą atrybucyjną.

Źródła i literatura przedmiotu

Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 10: *Województwo warszawskie*, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 14: *Powiat piaseczyński*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska, D. Kaczmarzyk, Warszawa 1962, s. 23-24; G. Kalwarczyk, *Powiat piaseczyński w archidiecezji warszawskiej*, Warszawa 2001, s. 52; R.M. Kunkel, *Architektura gotycka na Mazowszu*, Warszawa 2006, s. 283-284; J. Łukaszewicz, *Krótki opis historyczny kościołów parochialnych w dawnej diecezji poznańskiej*, t. 3: *Archidiakoniat warszawski*, Poznań 1863, s. 315-316.

Fotografie:

Piaseczno, kościół parafialny pw. św. Anny, prezbiterium, ściana wschodnia (ołtarzowa), wnęka z polichromią z przedstawieniem Baranka Eucharystycznego, 1555, wyk. NN malarz lokalny (atryb.), fot. NID.

Piaseczno, kościół parafialny pw. św. Anny, prezbiterium, ściana północna, wnęka z polichromią z dwustrefowym przedstawieniem: Drogi Krzyżowej i Jezusa Frasobliwego, 1555, wyk. NN malarz lokalny (atryb.), fot. MW, 2016.

Piaseczno, kościół parafialny pw. św. Anny, prezbiterium, ściana północna, wnęka z polichromią z dwustrefowym przedstawieniem: Drogi Krzyżowej i Jezusa Frasobliwego, scena Drogi Krzyżowej, 1555, wyk. NN malarz lokalny (atryb.), fot. MW, 2016.

SKUŁY

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

SKUŁY, dawny powiat mszczonowski woj. rawskiego (ob. powiat grodziski, woj. mazowieckie) / dekanat mszczonowski archidiaconatu czersko-warszawskiego diecezji poznańskiej (ob. dekanat Mszczonów diecezji łowickiej)

KOŚCIÓŁ PARAFIALNY MISJONARZY PW. ŚW.ŚW. PIOTRA I PAWŁA, prezbiterium, późnobarokowo-wczesnoklasycystyczna polichromia ścian trójbocznego zamknięcia

Datowanie (z fazami)

ok. 1774-1775, restauracja 1895-1900 (?),

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

ks. Mikołaj Smoleński, misjonarz

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

NN warsztat z Warszawy (?), kons. wyk.

Historia powstania

Wieś z parafią założone w 1. poł. XIV w., w XVII-XVIII w. należała do rodzin Skulskich herbu Rola i Nadarzyńskich. W 1676 i 1787 r. scalona własnościowo przez Zgromadzenie księży św. Wincentego à Paulo (lazarystów) ze stołecznego klasztoru św. Krzyża. Kolejne świątynie drewniane wzniesione z fundacji kolatorów w 2. poł. XIV i XVI w., po spaleniu przez Szwedów w 1656 r. nowy w 1678 r. wspólnie przez Seweryna Skulskiego i zakonników misjonarskich, rozbudowany 1774-1775 z inicjatywy proboszcza, ks. misjonarza Mikołaja Smoleńskiego z dodaniem zakrystii i wybicciem wnętrza płótnem, konsekrowany 1808.

Polichromia olejna na płótnie jest elementem dwustrefowego, późnorokokowo-wczesnoklasycystycznego ołtarza głównego i tworzy iluzjonistyczną oprawę tła architektoniczno-malarskiego dla wolnostojącej, stolarskiej mensy z architektonicznym tabernakulum, ujętej parawanowymi ściankami z ramowymi bramkami bocznymi. Obraz w polu głównym powiązany ikonograficznie i treściowo, ze sceną *Ukrzyżowania*, ujęty wtórnie (?) stolarską złożoną ramą. Na ścianach bocznych prezbiterium, łuku tęczowego, nawy i niewielkie odkrywki w miejscach iluzjonistycznych podziałów architektonicznych i zacheuszków.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Zakres prac remontowych w do końca XIX nieznany, 1895-1896 najprawdopodobniej konserwowane sumptem ks. prob. Ludwika Ułasiewicza, misjonarza, kolejno przez Józefa Rutkowskiego i Józefa Spornego z Nieszawy, w związku z ich pracami malarskimi na ścianach bocznych i suficie prezbiterium oraz w nawie, ostatnia konserwacja wyk.

Kompozycja / układ

Oryginalna malatura z przełomu 3. i 4. ćw. XVIII w. wypełnia trójboczne zamknięcie prezbiterium i dzieli się na dwie części. W centrum, ponad prostokątnym obramieniem ciesielskim wejścia do zakrystii, umieszczono iluzjonistyczną strukturę architektoniczną ołtarza głównego, w formie kolumnowej edikuli we wzbogaconym porządku jońskim, o cechach późnobarokowych, z wklęsłym polem głównym i ustawionymi pod kątem kolumnami z ustawionymi za nimi pilastrami oraz parą bocznych, ustawionych prosto odcinków ścianek ujętych po bokach splotami wolutowymi, wymalowane *en grisaille* (bazy i kapitele złotawe, imitujące spiż). W zwieńczeniu z grupą obłoków z półleżącą na nich postacią Boga Ojca w $\frac{3}{4}$ w lewo, odzianego w białawą szatę i niebieski płaszcz z brązowym podbiciem, z uniesionymi w geście błogostawieństwa rękami, otoczonymi umieszczonymi w rozproszeniu na chmurkach uskrzydłonymi główkami anielskimi, w tle niebo. W górnych narożnikach plastyczne konsolki *en grisaille*.

Partie boczne o identycznym układzie: płaskie ścianki *en grisaille* z pasowym cokolikiem i wieńczącym gzymsem z meandrem greckim, na osi z zamkniętą półkoliście niszą w profilowanej opasce, z czerwonym tłem, w niej graniasty cokół pod figurę: z lewej św. Piotra, z prawej – św. Pawła,

ujętych ku sobie w kontrapoście w $\frac{3}{4}$ ku ołtarzowi, ubranych w długie, szarawe szaty i przewieszone przez plecy i jedno z ramion, okrywające nogi płaszcze (odpowiednio czerwony i ugrowy) – św. Piotr jako starszy siwy mężczyzna ze skrzyżowanymi kluczami w uniesionej prawej ręce, w lewej, opuszczonej przy boku księga, św. Paweł z głową odchyloną do tyłu i w bok, z ciemnymi włosami i dłuższym zarostem, w wpatrzony w Jezusa na krzyżu, z lewą ręką podniesioną w geście przemowy, prawa opuszczona do pasa podtrzymuje otwartą, zapisaną księgę. Powyżej płyciny i mniejsze kontrpłyciny z wyciętym łukiem dolnym brzegiem powtarzającym linię zamknięcia nisz, w ich dolnej części tonda w prostych białawych opaskach malarskie przedstawienia popiersiowe *all'antica* Maryi Bolesnej i św. Jana ewangelisty, ujętych z profilu i zwróconych ku ołtarzowi – Maria lekko pochylona do przodu, w czerwonej szacie i błękitnym maforium, którego skraje opadają na ramiona i pierś; św. Jan jako młodzieniec o klasycznych rysach, w udrapowanym swobodnie czerwonym płaszczu.

Odkrywki w ścianach bocznych prezbiterium, polichromia *en grisaille*: na liscach imitacja profili podziałów architektonicznych, kroksztyny łuku tęczowego z bonią rustyki i ornamentem roślinnym, zacheuszki w formie krzyża maltańskiego z dyskiem w centrum.

Ikonografia

Program ikonograficzny i ideowo-treściowy podporządkowany idei udziału patronów świątyni – św. św. Piotra i Pawła, pierwszych apostołów – w dziele Odkupienia, jako pierwszego i bardzo ważnego ucznia Jezusa, z podkreśleniem kulminacyjnego momentu misji Jezusa na ziemi – Ofiary na Krzyżu, z udziałem Maryi i św. Jana ewangelisty, obecnych przy Jego śmierci na Golgocie.

Analiza formalno-stylistyczna

Dzieło okresu przejściowego między późnym barokiem (przestrzenny typ struktury architektonicznej nastawy głównej, stylistyka obrazu *Ukrzyżowania* i upozowanie postaci Boga Ojca i św. św. Piotra i Pawła) i wczesnym klasycyzmem wg form francuskich (kompozycja ścianek bocznych, tonda *all'antica*), typowe dla ewolucyjnego rozwoju stylowego środowiska warszawskiego w 3. tercji XVIII w. Wskazanie konkretnego artysty czy źródła inspiracji z uwagi na niedostateczne rozpoznanie materiału zabytkowego jest obecnie niemożliwe.

Źródła i literatura przedmiotu

Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 10: *Województwo warszawskie*, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 4: *Powiat grodziski*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska, D. Kaczmarzyk, Warszawa 1973, s. 32-33; I. Galicka, H. Sygietyńska, *Zabytki Grodziska Mazowieckiego i okolic*, w: *Dzieje Grodziska Mazowieckiego*, pod red. J. Kazimierskiego, Warszawa 1989, s. ; M. Cabanowski, *Opowieści o kościołach dawnego dekanatu grodziskiego*, Grodzisk Mazowiecki 1996, s. 159; H. Sienkiewicz, *Z zapachem starego drewna. Peregrynacje do drewnianych kościołów Mazowsza*, Warszawa 2011, s. 188-189, il. nlb. na s. 190; K. Bąkała, *Tradycja Mazowsza: powiat grodziski. Przewodnik subiektywny*, Warszawa 2011, s. 108-109; J.A. Wiśniewski, *Kościoły drewniane Mazowsza. Przewodnik*, wys.2 popr. i rozszerz., Pruszków 2016, s. 295-296, il. nlb.

Fotografie:

Skuły, kościół parafialny misjonarzy pw. św. św. Piotra i Pawła, prezbiterium, widok ogólny trójboczny zamknięcia, polichromia ścian, 1774-1775, olej na płótnie, wyk. NN warsztat z Warszawy (?), fot. MW, 2017.

Skuły, kościół parafialny misjonarzy pw. św. św. Piotra i Pawła, prezbiterium, struktura iluzjonistycznego ołtarza głównego, 1774-1775, olej na płótnie, wyk. NN warsztat z Warszawy (?), fot. MW, 2017

Skuły, kościół parafialny misjonarzy pw. św. św. Piotra i Pawła, prezbiterium, partia lewa z niszą z postacią św. Piotra i tondem z przedstawieniem popiersiowym Maryi Bolesnej, 1774-1775, olej na płótnie, wyk. NN warsztat z Warszawy (?), fot. MW, 2017.

- Skuły, kościół parafialny misjonarzy pw. św.św. Piotra i Pawła, prezbiterium, partia prawa z niszą z postacią św. Pawła i tondem z przedstawieniem popiersiowym św. Jana ewangelisty, 1774-1775, olej na płótnie, wyk. NN warsztat z Warszawy (?), fot. MW, 2017.
- Skuły, kościół parafialny misjonarzy pw. św.św. Piotra i Pawła, prezbiterium, ściana południowa, lisica, odkrywka pasów profili, 1774-1775, olej na płótnie, wyk. NN warsztat z Warszawy (?), fot. MW, 2017.
- Skuły, kościół parafialny misjonarzy pw. św.św. Piotra i Pawła, prezbiterium, ściana południowa, lisica, odkrywka zacheuszka, 1774-1775, olej na płótnie, wyk. NN warsztat z Warszawy (?), fot. MW, 2017.
- Skuły, kościół parafialny misjonarzy pw. św.św. Piotra i Pawła, prezbiterium, ściana południowa, kroksztyń łuku tęczowego, podziały architektoniczne, 1774-1775, olej na płótnie, wyk. NN warsztat z Warszawy (?), fot. MW, 2017.

Obiekty niezachowane:

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

PUSZCZA KORABIEWSKA (ob. MARIAŃSKA), dawny powiat mszczonowski woj. rawskiego (ob. powiat żyrardowski, woj. mazowieckie) / dekanat mszczonowski archidiakonatu czersko-warszawskiego diecezji poznańskiej (ob. dekanat Wiskitki diecezji łowickiej)

KAPLICA-PUSTELNIA MARIANÓW PW. MICHAŁA ARCHANIOŁA, późnorokokowa polichromia ścian i sufitu oraz para iluzjonistycznych ołtarzy bocznych św. Dominika i św. Franciszka Serafickiego

Datowanie (z fazami)

1782-1783, restauracja 2000-2001

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Andrzej (Jędrzej) Mokronowski / Mokronoski h. Bogoria

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Jan Bogumił Plersz (Johann Gottlieb Plersch), kons. wyk. Anna D. Potocka

Historia powstania

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Zakres prac remontowych w XIX i 1. poł. XX w. nieznanymi, 1956, 1972-1974 odrestaurowane z rekonstrukcją licznych ubytków przez PPKZ, wyk. osobiście Marek Kwiatkowski

Kompozycja / układ

Gabinet (Westybul?):

Salon: zespół pięciu supraport należących do pierwotnego wystroju wnętrza, okolone białą bordiurą, w kształcie prostokątnych pól z wyciętymi ćwierćkolistymi narożnikami (kolor szaro-zielony), w polach na białym tle kompozycje ornamentalne z uproszczonych motywów roślinnych o barwie zielonkawej

Gabinety: we wszystkich oryginalne stropy belkowe, z belkami dekorowanymi szarawymi, zaznaczonymi czarno i białym w cieniach i światłach wiciami akantu, w czterech pasach desek późno regencyjne motywy cęgowo-wstęgowe, z romboidalnymi polami obwiedzionymi taśmą, z uproszczonymi lambrekinami przy pętlach w narożach – jeden centralnie, połowy dwóch przy ścianach bocznych

Ikonografia

Gabinet (Westybul?):

Salon: Dekoracja architektoniczno-ornamentalna, reprezentująca bardzo uproszczone i skromne motywy późnobarokowe

Analiza formalno-stylistyczna

Gabinet (Westybul?):

Salon:

Brak odpowiednich analogii na Mazowszu i Podlasiu raz duży stopień prac rekonstrukcyjnych sprzed 1993 r. wyklucza możliwość identyfikacji warsztatu.

Źródła i literatura przedmiotu

Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 10: *Województwo warszawskie*, red. I. Galicka i H. Sygietyńska, z. 24: *Powiat grodziski*, oprac. I. Galicka, H. Sygietyńska, D. Kaczmarzyk, Warszawa 1973, s. , fig. .

Fotografie:

Puszcza Korabiewska (ob. Mariańska), kaplica-pustelnia pw. Michała Archanioła, widok ogólny wnętrza w kierunku północno-zachodnim (ku ołtarzowi głównemu), zespół drewnianych *panneaux*

ściennych i polichromia sufitu, 1782-1783, proj. i wyk. Jan Bogumił Płersz (Johann Gottlieb Płersch), fot. MW, 2017.

VIII. Miejscowości należące do historycznego Mazowsza, dawna Delegatura Skierniewice

ARKADIA, pawilon Świątyni Diany, Panteon

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

ARKADIA, dawny powiat sochaczewski województwa rawskiego (ob. powiat łowicki, województwo łódzkie), założenie ogrodowe, **PAWILON ŚWIĄTYNIA DIANY, PANTEON** – Sala Główna, plafon w ślepej kopułce, scena *Jutrzenka*

Datowanie (z fazami)

ok. 1785

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Helena z Przeździeckich księżna Radziwiłłowa z Nieborowa (ur. 1753–zm. 1821), wojewodzina wileńska, dama dworu carycy Katarzyny II

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Jean-Pierre Norblin de la Gourdain z Misy-Faut-Yonne we Francji (ur. 1745–zm. 1830), działający w Warszawie, Puławach i Arkadii oraz Paryżu, przy udziale Aleksandra Orłowskiego, Michała Płońskiego i Grzegorza Wakulewicza

Historia powstania

Malarska dekoracja podniebia ślepej kopułki w Panteonie – Sali Głównej pawilonu Świątyni Diany w sentymentalnym ogrodzie w Arkadii powstał pod koniec prac budowlanych prowadzonych przez znanego warszawskiego architekta Simona Gottlieba Zugka (Szymona Bogumiła Zuga), najprawdopodobniej w sezonie 1785.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Założenie sprzedane w 1869 r. przez ks. Zygmunta Radziwiłła przedsiębiorcy Karolowi Hoffmanowi, Świątynia Diany zdewastowana przez wojska niemieckie w latach 1914-1915 i 1939-1944. Renowacja budynku i dekoracji w latach 1950-1952 w ramach prac rewitalizacyjnych całego założenia, pod kierunkiem prof. Gerarda Ciołka. W 1974 r. plafon poddany kompleksowej konserwacji i restauracji przez zespół Teresy Rutkowskiej w składzie: Kazimierz Wojciechowski, Elwira Szubarga, Ivanka Nuneva.

Kompozycja / układ

Malowidło koliste, w typie panoramy, z główną grupą figuralną umieszczoną w południowo-wschodniej części otoku pseudokopułki, od strony ściany wewnętrznej z wejściami do Gabinetu Etruskiego i Rotundy / Sypialni. Zakomponowane z wielką swobodą, w kompozycji otwartej i dynamicznej, na pierwszym planie ze ulatującą na obłokach postacią bogini – tytaniczki Eos / Aurory, uskrzydłonej i ubranej w zwiewną, półprzeźroczystą i stylizowaną na antyczny grecki chiton szatę ze złotym kameryzowanym paskiem i rozwianą czerwoną chustą w pasie, ujmującą za wodze cztery (trzy z lewej i jeden z prawej strony) białe, ujęte w cwale konie przynależące do słonecznego rydwanu Apollina, w prawej, lekko uniesionej dłoni brązowa pochodnia. Po lewej stronie para aniołków odślania ciemnoniebieską kotarę symbolizującą noc, zza której roztacza się w tle obejmująca centrum sceny różowawa poświata świtu, z prawej strony, na linii horyzontu chmur i mgieł żółtawo-złotawa linia brzasku słońca. Na tle nieba widoczne oddane szkicowo szybujące ptaki. Tony pastelowe, z licznymi rozjaśnieniami bielą, rysunek tworzony szybkimi, nerwowymi ruchami pędzla, z predylekcją autora do precyzyjnego oddawania niektórych detali, np. ogłowi końskich.

Ikonografia

Scena wyobraża świt w świecie antycznym: Eos wyprowadza z Olimpu konie, które zostaną o świcie zaprzęgnięte do słonecznego rydwanu Apollina, przemierzającego niebo jako boski opiekun słońca i dnia. W interpretacji świątyni Diany (patronki Księżycy i natury) i całego założenia arkadyjskiego jako świątyni natury to symbol przesilenia i świtu / budzenia się do życia całego świata; w interpretacji

wolnomularskiej / masońskiej – znak oświecenia i osiągnięcia przez adepta / adeptkę Łoży Adopcyjnej (której członkinią była fundatorka) samoświadomości i odpowiedniego poziomu wtajemniczenia w misteria.

Analiza formalno-stylistyczna

Malatura Norblina przynależy do nurtu późnorokokowego w stołecznym malarstwie doby panowania króla Stanisława Augusta Poniatowskiego (1764-1795) i jego w powszechnej opinii historyków kultury i sztuki uznawana za najwybitniejszy przykład kompozycji ściennej we fresku mokrym. Z uwagi na przechowanie się do dnia obecnego głównie rysunkowej, graficznej i sztalugowej spuściznie Norblina dzieło to zajmuje w jego *oeuvre* miejsce wyjątkowe, acz osobne. W świetle badań Zygmunta Batowskiego i Alicji Kępińskiej Norblin przygotowując kompozycję sceny i upozowanie postaci i koni wykorzystał własne bogate doświadczenia z francuskiej szkoły batalistycznej w akademii École Royale – Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w Paryżu oraz bezpośredniego nauczyciela – Włocha Francesca Casanovy (1727-1803). Malarz dowodzi tutaj znakomitej umiejętności obserwacji i kreacji zjawisk meteorologicznych, zwłaszcza tych z udziałem światła i pary wodnej / obłoków, w czym nawiązuje – także we własnej twórczości dekoratorskich *panneaux* do boazerii pałacowych, głównie dla głównych dysponentów twórcy, książąt Czartoryskich – do „klasycznych” tematów *fêtes galantes* i *champêtres* w malarstwie paryskim i francuskim XVIII w. Zwiastunem zmian oświecenia i admiracji antykiem jest sam wybór samego tematu i chiton, grecka szata Jutrzenki, bogate w nowe znaczenia są też konteksty interpretacyjne dzieła – ten odwołujący się do sentymentalizmu zachodnioeuropejskiego i kultu Natury, i ten masoński, o wyraźnym panteistycznym zabarwieniu.

Źródła i literatura przedmiotu

Z. Batowski, *Norblin*, Lwów 1911 (= Nauka i sztuka, t. XIII), s. 82-89, il. nlb; W. Dobrowolski, *Świątynia Diany w Arkadii koło Nieborowa Świątynią Natury*, „Rocznik Historii Sztuki”, 41: 2016, s. 87-90, 94, 100, 103-106, 120-122, il. 13; *Et in Arcadia ego. Muzeum księżnej Heleny Radziwiłłowej*. Katalog wystawy w Świątyni Diany w Arkadii, maj-wrzesień 2001, pod red. T. Mikockiego i W. Piwkowskiego, Warszawa 2001, s. 20-22, 47; T. Grzybkowska, *Ogród Armady arkadyjskiej – Heleny Radziwiłłowej*, „Rocznik Historii Sztuki”, 35: 2010, s. 22-23, il. 22; P. Ignaczak, *Norblin (Norblin de la Gourdain) Jan Pierre (Jan Piotr)*, [w:] *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, hg. A. Beyer, B. Savoy, W. Tegethoff, Bd. 92, Berlin-Boston 2016, s. 529-531; A. Kępińska, *Jan Piotr Norblin*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978, s. 40-46, il. 84; M. Kwiatkowski, *Szymon Bogumił Zug, architekt polskiego oświecenia*, Warszawa 1971, s. 251; J. Z. Lichański, *Arkadia koło Nieborowa: homagium dla romantyzmu*, „Rocznik Historii Sztuki”, 34: 2009, s. 86-88; W. Piwkowski, *Et in Arcadia ego: program Arkadii nieborowskiej na przełomie XVIII/XIX wieku i dzisiaj*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 31: 1987, s. 95-160; W. Piwkowski, *Arkadia. Ogród romantyczny Heleny Radziwiłłowej*, Warszawa 1995, s. nlb.; W. Piwkowski, *Arcadia Restituta*, „Ochrona Zabytków”, 48: 1995, nr 3-4 (100-101), s. 260, 259-265; W. Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej. Studium historyczne*, Warszawa 1998 (= Ogrody 5 (11), Ośrodek Ochrony Zabytkowego Krajobrazu), s. 42-47, il. 163a-b; W. Piwkowski, *Nieborów: mazowiecka rezydencja Radziwiłłów*, Warszawa 2005, s. 306, il. 287; (H. Radziwiłłowa), *Guide d'Arcadie*, Berlin 1800.

Fotografie:

Arkadia, pawilon Świątynia Diany, Panteon-Sala Główna, widok ogólny wnętrza z sufitem z powieszoną pseudokopułką ze sceną *Jutrzenka*, al fresco-al secco, 1785, proj. i wyk. Jean-Pierre Norblin de la Gourdain, fot. MW, 2016.

Arkadia, pawilon Świątynia Diany, Panteon-Sala Główna, widok ogólny sufitu z powieszoną pseudokopułką ze sceną *Jutrzenka*, al fresco-al secco, 1785, proj. i wyk. Jean-Pierre Norblin de la Gourdain, fot. MW, 2016.

Arkadia, pawilon Świątynia Diany, Panteon-Sala Główna, scena *Jutrzenka*, grupa figuralna *Jutrzenka* z końmi z rydwanu Apollina, fot. MW, 2016.

Arkadia, pawilon Świątynia Diany, Panteon-Sala Główna, scena *Jutrzenka*, para aniołków unosząca kotarę nocy, fot. MW, 2016.

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

ARKADIA, dawny powiat sochaczewski województwa rawskiego (ob. powiat łowicki, województwo łódzkie), założenie ogrodowe, **PAWILON ŚWIĄTYNIA DIANY**, Sypialnia, ściany boczne ze scenami założenia ogrodowego książąt Czartoryskich na Powązkach pod Warszawą (niezachowane) i plafon w ślepej kopułce, panorama chmur na niebie

Datowanie (z fazami)

1785

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Helena z Przeździeckich księżna Radziwiłłowa z Nieborowa (ur. 1753–zm. 1821), wojewodzina wileńska, dama dworu carycy Katarzyny II

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Jean-Pierre Norblin de la Gourdain z Misy-Faut-Yonne we Francji (ur. 1745–zm. 1830), działający w Warszawie, Puławach i Arkadii oraz Paryżu, przy udziale Aleksandra Orłowskiego, Michała Płońskiego i Grzegorza Wakulewicza

Historia powstania

Malarska dekoracja na ścianach i w podniebiu ślepej kopułki Sypialni w pawilonie Świątyni Diany w sentymentalnym ogrodzie w Arkadii powstała pod koniec prac budowlanych prowadzonych przez znanego warszawskiego architekta Simona Gottlieba Zuga (Szymona Bogumiła Zuga), w sezonie 1785.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Założenie sprzedane w 1869 r. przez ks. Zygmunta Radziwiłła przedsiębiorcy Karolowi Hoffmanowi, freski na ścianach zatarte pod koniec XIX w., niezachowane. Świątynia Diany zdewastowana przez wojska niemieckie w latach 1914-1915 i 1939-1944. Renowacja budynku i dekoracji w kopułce w latach 1950-1952 w ramach prac rewitalizacyjnych całego założenia, pod kierunkiem prof. Gerarda Ciołka. Po 1971 r. plafon poddany kompleksowej konserwacji i restauracji przez zespół Teresy Rutkowskiej w składzie: Kazimierz Wojciechowski, Elwira Szubarga, Ivanka Nuneva.

Kompozycja / układ

Malowidło koliste, w typie panoramy. Na tle nieba widoczne oddane szkicowo spiętrzone w dwóch kolumnach chmury. Tony pastelowe, z licznymi rozjaśnieniami bielą, rysunek tworzony szybkimi, nerwowymi ruchami pędzla.

Ikografia

Pejzaż pochmurnego nieba.

Analiza formalno-stylistyczna

Zachowany fragment malatury pejzażowej Norblina przynależy do nurtu późnorokokowego w stołecznym malarstwie doby panowania króla Stanisława Augusta Poniatowskiego (1764-1795) i ma ścisły związek formalno-stylistyczny z freskiem Jutrzenki / Eos-Aurory w sąsiednim pomieszczeniu Panteonu-Sali Główniej.

Źródła i literatura przedmiotu

T. Grzybkowska, *Ogród Armidy arkadyjskiej – Heleny Radziwiłłowej*, „Rocznik Historii Sztuki”, 35: 2010, s. 25; P. Ignaczak, *Norblin (Norblin de la Gourdain) Jan Pierre (Jan Piotr)*, [w:] *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, hg. A. Beyer, B. Savoy, W. Tegethoff, Bd. 92, Berlin-Boston 2016, s. 529-531; A. Kępińska, *Jan Piotr Norblin*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978, s. 45-46; M. Kwiatkowski, *Szymon Bogumił Zug, architekt polskiego oświecenia*, Warszawa 1971, s. 248; W. Piwkowski, *Arkadia. Ogród romantyczny Heleny Radziwiłłowej*, Warszawa 1995, s. nlb.; W. Piwkowski, *Arcadia Restituta*, „Ochrona Zabytków”, 48: 1995, nr 3-4 (100-101), s. 263-265; W. Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej. Studium historyczne*, Warszawa 1998 (= *Ogrody 5* (11), Ośrodek Ochrony Zabytkowego Krajobrazu), s. 46-47; W. Piwkowski, *Nieborów: mazowiecka rezydencja Radziwiłłów*, Warszawa 2005, s. 306; (H. Radziwiłłowa), *Guide d'Arcadie*, Berlin 1800;

Marian Rożej, *Prace konserwatorskie w województwie skierniewickim w latach 1992-1994*, „Ochrona Zabytków. Kwartalnik”, XLIX: 1996, nr 2 (193), s. 216.

Fotografie:

Arkadia, pawilon Świątynia Diany, Sypialnia, widok ogólny wnętrza z sufitem z powieszoną pseudokopułą, al fresco-al secco, 1785, proj. i wyk. Jean-Pierre Norblin de la Gourdain, fot. MW, 2016.

Arkadia, pawilon Świątynia Diany, Panteon-Sala Główna, widok ogólny sufitu z powieszoną pseudokopułą, al fresco-al secco, 1785, proj. i wyk. Jean-Pierre Norblin de la Gourdain, fot. MW, 2016.

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

ARKADIA, dawny powiat sochaczewski województwa rawskiego (ob. powiat łowicki, województwo łódzkie), założenie ogrodowe, **PAWILON ŚWIĄTYNIA DIANY**, Gabinet Etruski, dekoracje ścian i sufitu

Datowanie (z fazami)

ok. 1785 lub przed 1800

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Helena z Przeździeckich księżna Radziwiłłowa z Nieborowa (ur. 1753–zm. 1821), wojewodzina wileńska, dama dworu carycy Katarzyny II

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Aleksander Orłowski (1777-1832), Michał Płoński (1778-1812) i Grzegorz Wakulewicz, współpracownicy Jean-Pierre Norblin de la Gourdain z Misy-Faut-Yonne we Francji (ur. 1745-zm. 1830), działającego w Warszawie, Puławach i Arkadii oraz Paryżu – atrybucja

Historia powstania

Malarska dekoracja ścian i sufitu w Gabinetecie Etruskim / Muzeum pawilonu Świątyni Diany w sentymentalnym ogrodzie w Arkadii powstała pod koniec prac budowlanych prowadzonych przez znanego warszawskiego architekta Simona Gottlieba Zugka (Szymona Bogumiła Zuga), najprawdopodobniej w sezonie 1785. Alternatywna hipoteza mówi o ich wykonaniu na krótko przed 1800 r.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Założenie sprzedane w 1869 r. przez ks. Zygmunta Radziwiłła przedsiębiorcy Karolowi Hoffmanowi, Świątynia Diany zdewastowana przez wojska niemieckie w latach 1914-1915 i 1939-1944. Renowacja budynku i częściowa dekoracji w latach 1950-1952 w ramach prac rewitalizacyjnych całego założenia, pod kierunkiem prof. Gerarda Ciołka. W latach 1990-1994 kompleksowa renowacja malowideł na ścianach i suficie według projektu Marii Zborowskiej i Krystyny Kulczyńskiej, nadzór i wyk. Ewa Świętka.

Kompozycja / układ

Pomieszczenie na planie nieregularnego sześcioboku.

Malowidło na ścianach obejmuje narożniki pasy pionowe, zgrupowane po trzy, w narożnikach ścian wewnętrznych budynku (od strony południowo-zachodniej), w narożniku zachodnim – podwójne, na ścianie zewnętrznej z oknem (północno-wschodniej) – pojedyncze. W układzie potrójnym pasy środkowe oraz w pojedynczym – na białym tle trzy pasy ciemnobrązowych pól romboidalnych (skrajne - trójkątne), które są plaketami *all' antica* z iluzjonistyczną imitacją wypuklorzeźbionych w białawym kamieniu, stiuku albo gipsie (*en camaieu*) przedstawieniami scen lub pojedynczych figur, głów bóstw i stworzeń lub przedmiotów kultowych. W układzie potrójnym pasy skrajne i w układzie podwójnym pasy białe, z siedmioma piętrami kamiennych półeczek z inspirowanymi greką inskrypcjami, na których ceramiczne i brązowe imitacje waz, lamp i naczyń antycznych, w najwyższym, oddzielnym brązowym pasem, półki w formie graniastych cokołów z trzema rzędami tekstu i większymi lampami oliwnymi. Sufit sześcioboczny, w centrum z kolistym polem z błękitnym tłem i białawymi (*en camaieu*) postaciami ulatujących, zwróconych ku sobie i trzymających się w objęciach Psyche i Amora, ujętym kolejnymi większymi otokami oraz znacznie większym, kwadratowym szerokim białym pasem ornamentalnym ułożonych naprzemiennie brązowych palmet i masek faunów; w pachach wycięte ćwierćkolistie pola z imitacją szaro-brązowej marmoryzacji, między nimi dziecięce główki *anemoi* – wiatrów antycznych, kardynalnych lub interkardynalnych. Część środkowa ujęta sześcioboczną bordiurą powtarzającą linię ścian od strony południowo-zachodniej, z kontynuacją od strony północno-wschodniej (wolne pola po bokach z białym tłem, wypełnione regularną siatką oliwkowo-szarych pól romboidalnych i trójkątnych przy krawędziach, w których analogiczne imitacje reliefów kamiennych lub gipsowych *en camaieu*), z białym tłem i ciemnobrązowymi motywami groteski: głowami Gorgony i faunów, smoków i pegazów, dzikich mężów z maczugami i nalewającymi wino z dzbanów na tace; w obu narożach od wschodu trójkątne pola z imitacją antycznego wazowego malarstwa czerwono- i czarnofigurowego, z umieszczonymi centralnie prostokątnymi scenami figuralnymi ofiar bóstwom: ognia i z wołu, po

bokach i u dołu z ceglastym tłem, z wypełnionymi dekoratorskim czarnym nakrapianiem trójkątnymi polami z postaciami z antycznego bestiariusza, u dołu z rozbudowaną palmetą.

Ikonografia

Wnętrza, zaprojektowane przez fundatorkę specjalnie jako przestrzeń muzealna poświęcona kulturze i sztuce antyku, miejsce przechowywania jej prywatnej kolekcji zakupionych w Italii i Europie Zachodniej dzieł starożytnych, zyskało wystrój luksusowego gabinetu z bejcowaną dębową boazerią i niewielkimi partiami ścian w iluzjonistyczny sposób naśladowującymi ekspozycję. Wszystkie obiekty naśladowują modne wtedy wśród kolekcjonerów drobne przedmioty antyczne, wydobywane na masową skalę w wykopaliskach w całym świecie śródziemnomorskim. Dekorujące półki i cokoliki inskrypcje nie przedstawiają konkretnych treści, a potraktowano je wyłącznie jako ornament. W ich kreacji autorzy posłużyli się znanymi rycinami Francuza Pierre-François Hugues d'Hancarville'a (1719-1805), wydanych w latach 1767-1776 w Neapolu w czterech tomach p.t. *Antiquités Etrusques, Grecques Et Romains, Tires Du Cabinet De M. Hamilton...* na podstawie obiektów ze sławnej tamtejszej kolekcji rodu Procinari, zakupionych kolejno przed 1767 r. przez ambasadora Williama Hamiltona, i w 1772 r. do British Museum w Londynie. Imitacje plakiert ceramicznych / gliptyki odnajdują analogie w kopiujących wymienione ryciny wyrobach angielskiej manufaktury Josiaha Wedgwooda. Puryzm przedstawień oraz redukcja elementów groteskowych wskazują na późniejsze postanie tej dekoracji, która nawiązuje już do dzieł z kręgu Franciszka Smuglewicza i Antonia Tavelliego z końca XVIII w., m.in. w pałacach w Rybieniu Starym i Radziejowicach. Na stropie znalazły się przedstawienia należące do cyklu Amora i Psyche. Całość ma odnosić się do idei starożytnej wiedzy i tajemnic natury, powiązanych z Egiptem i masońskich wzorem boskiego ideału – strukturą Świątyni Salomona mistrza Hiram.

Analiza formalno-stylistyczna

Z uwagi na wcześniejszy zły stan zachowania i szeroki zakres ingerencji konserwatorskich wyniki takiej analizy mogą być tylko połowiczne, co więcej linearyzm przedstawień wzorowanych na malarstwie wazowym dowodzi jedynie biegłości w naśladowaniu lub kompilacji różnych motywów z rycin d'Hancarville'a. Z uwagi na jedynie pośrednie potwierdzenie autorstwa Orłowskiego, Płońskiego i Wakulewicza, działających w ostatnich latach przy pracach dekoratorskich we wnętrzach pałacu w Nieborowie, niemożliwe jest na obecnym, wstępnym etapie badań nad twórczością wymienionych twórców w dziedzinie malarstwa monumentalnego, rozdzielenie na poszczególne ręce odpowiednich fragmentów malatury.

Źródła i literatura przedmiotu

A. Bernatowicz, *Niepodobne do rzeczywistości. Malowana groteska w rezydencjach Warszawy i Mazowsza 1777-1820*, Warszawa 2006, s. 124; W. Dobrowolski, *Świątynia Diany w Arkadii koło Nieborowa Świątynią Natury*, „Rocznik Historii Sztuki”, 41: 2016, s. 94, 100, 120-121, il. 9, 12; *Et in Arcadia ego. Muzeum księżnej Heleny Radziwiłłowej*. Katalog wystawy w Świątyni Diany w Arkadii, maj-wrzesień 2001, pod red. T. Mikockiego i W. Piwkowskiego, Warszawa 2001, s. 21-22, 47; T. Grzybkowska, *Ogród Armidy arkadyjskiej – Heleny Radziwiłłowej*, „Rocznik Historii Sztuki”, 35: 2010, s. 22; M. Kwiatkowski, *Szymon Bogumił Zug, architekt polskiego oświecenia*, Warszawa 1971, s. 248; J. Z. Lichański, *Arkadia koło Nieborowa: homagium dla romantyzmu*, „Rocznik Historii Sztuki”, 34: 2009, s. 86-88; W. Piwkowski, *Et in Arcadia ego: program Arkadii nieborowskiej na przełomie XVIII/XIX wieku i dzisiaj*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 31: 1987, s. 95-160; W. Piwkowski, *Arcadia Restituta*, „Ochrona Zabytków”, 48: 1995, nr 3-4 (100-101), s. 260, 263-264; W. Piwkowski, *Arcadia. Ogród romantyczny Heleny Radziwiłłowej*, Warszawa 1995, s. nlb.; W. Piwkowski, *Arcadia Heleny Radziwiłłowej. Studium historyczne*, Warszawa 1998 (= Ogrody 5 (11), Ośrodek Ochrony Zabytkowego Krajobrazu), s. 45-47, il. 20-25, 164-168b; W. Piwkowski, *Nieborów: mazowiecka rezydencja Radziwiłłów*, Warszawa 2005, s. 313, il. 16, 295-297, 299; (H. Radziwiłłowa), *Guide d'Arcadie*, Berlin 1800.

Fotografie:

Arkadia, pawilon Świątynia Diany, Gabinet Etruski, widok ogólny wnętrza w kierunku południowym, *al fresco-al secco*, 1785 lub przed 1800, proj. i wyk. Aleksander Orłowski, Michał Płoński i Grzegorz Wakulewicz (atryb.), fot. MW, 2016.

Arkadia, pawilon Świątynia Diany, Gabinet Etruski, widok ogólny ściany południowo-wschodniej z kominkiem, boazerią i dekoracjami malarskimi ścian, fot. MW, 2016.

Arkadia, pawilon Świątynia Diany, Gabinet Etruski, sufit z plafonem Psyche i Amor, fot. MW, 2016.

Arkadia, pawilon Świątynia Diany, Gabinet Etruski, scena *Jutrzenka*, para aniołków unosząca kotarę nocy, fot. MW, 2016.

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

ARKADIA, dawny powiat sochaczewski województwa rawskiego (ob. powiat łowicki, województwo łódzkie), założenie ogrodowe, **PAWILON ŚWIĄTYNIA DIANY**, Lawatorium – pomieszczenie z antycznym ołtarzem ofiarnym między Panteonem, Gabinetem Etruskim i Rotundą / Sypialnią, dekoracje malarskie ścian i sześciobocznego sklepienia

Datowanie

przed 1800

Fundatorka

Helena z Przeździeckich księżna Radziwiłłowa z Nieborowa (ur. 1753–zm. 1821), wojewodzina wileńska, dama dworu carycy Katarzyny II

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny)

Aleksander Orłowski (1777-1832), Michał Płoński (1778-1812) i Grzegorz Wakulewicz, współpracownicy Jean-Pierre Norblin de la Gourdain z Misy-Faut-Yonne we Francji (ur. 1745-zm. 1830), działającego w Warszawie, Puławach i Arkadii oraz Paryżu – atrybucja

Historia powstania

Malarska dekoracja ścian i sklepienia w lawatorium z antycznym ołtarzem ofiarnym, usytuowanym w niewielkiej trójkątnej przestrzeni między głównymi pokojami pawilonu Świątyni Diany w sentymentalnym ogrodzie w Arkadii powstała zapewne na krótko przed 1800 r., w trakcie modernizacji wystroju w duchu *all'antica* i historyzującym (neogotyckim).

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Założenie sprzedane w 1869 r. przez ks. Zygmunta Radziwiłła przedsiębiorcy Karolowi Hoffmanowi, Świątynia Diany zdewastowana przez wojska niemieckie w latach 1914-1915 i 1939-1944. Renowacja budynku i częściowa dekoracji w latach 1950-1952 w ramach prac rewitalizacyjnych całego założenia, pod kierunkiem prof. Gerarda Ciołka. W latach 1990-1994 kompleksowa renowacja malowideł według projektu Marii Zborowskiej i Krystyny Kulczyńskiej, nadzór i wyk. Ewa Świąćka.

Kompozycja / układ

Małe pomieszczenie usytuowane między salami Panteonu (od północnego zachodu), Gabinetu Etruskiego (od północnego wschodu) i Rotundy / Sypialni (od południowego zachodu) ma plan zbliżony do trójkąta i jest skomunikowane z Gabinetem Etruskim; zostało podzielone w planie na dwie części: wąski, ukośny korytarzyk wejściowy z wysoką półkolistą wnęką, nakryty kolebką, i salkę na planie nieregularnego sześcioboku z płytką stelą ołtarzową przy ścianie południowej, nakrytą wielobocznym sklepieniem pseudokopułowym. Iluzjonistyczna malatura architektoniczno-rzeźbiarska obejmuje ściany i sklepienie.

W korytarzyku imitacja bloków kamiennych, z iluzjonistycznymi kłińcami z wyobrażeniami głów lwich *en grisaille*, w konsze niszy walcharzowa muszla; w salce płytki, graniasty występ z wymalowaną węższą, ogzysmowaną stelą ołtarza ofiarnego, z inskrypcją na ścianie frontowej: „KTÓRE TRACKI MARS WYZUŁ / Z OYCZYSTEY POSADY / BŁEDNE W DOM SWOI HELENA / PRZYJEŁA ARKADY”, z dwudzielną girlandą dębową i kolistym meandrem wiązonym w gzymsie, powyżej trójnóg z kadzielnicą, ujęty przez dwa trzymającego łapami siedzące gryfy, w ściankach bocznych w płytkich niszach wysokie, bogato dekorowane brązowe świeczniki na podstawach z trzema zwierzęcymi łapami; w naprzeciwległych ściankach herma bóstwa Janusa, w pachach łuku arkadki rozety z girlandami. U podstawy sklepienia neogotycki fryz arkadkowy z prostymi maswerkami, w szwach sklepienia płaskie pasy, między którymi wydłużone sześcioboczne, zmniejszające się ku górze, płytkie i puste kasetony.

Ikografia

Całe pomieszczenie utrzymane w tradycji antycznej, murowanej budowli świątynnej, które z uwagi na niewielkie rozmiary i faktyczne ukrycie w samym centrum struktury pawilonu służącego jednocześnie za mieszkanie księżnej w założeniu Arkadii i siedzibę loży masońskiej mogło spełniać rolę sekretnego miejsca prywatnego kultu. Jego funkcji i programu dotąd nie analizowano. Odniesienie w inskrypcji steli ofiarnej do wojen w Tracji (rzymskie prowincje Mezja Dolna i Górna, później Bizancjum) nie znajduje potwierdzenia w biografii fundatorki czy założeniach ideowych, tak sentymentalnych jak i oświeceniowo-masońskich założenia arkadyjskiego.

Analiza formalno-stylistyczna

Arkadyjskie dekoracje iluzjonistyczne *en grisaille* nawiązują do niektórych analogicznych zdobień w fasetach i wnękach pieców kaflowych w Pokojach Żółtym i Zielonym na *piano nobile* pałacu w Nieborowie, które w 1784 r. wykonał dla pary książęcej Michała Hieronima i Heleny z Przeździeckich Radziwiłłów, wojewodostwa wileńskiego nadworny malarz Stanisława Augusta Poniatowskiego – Jan Bogumił Plerch (1732-1817). Można domniemywać, że były na nich w części wzorowane. Rysunek w oryginalnych partiach malatur arkadyjskich, dzisiaj w części w pewnym stopniu zatartych, cechuje delikatność, a kolory i wolumen kładzione są z wyczuciem, za pomocą zaledwie kilku barw. Niestety większość elementów architektonicznych została wtórnie przemalowana w latach 1990-1994 przez kons. Ewę Święcką.

Źródła i literatura przedmiotu

W. Dobrowolski, *Świątynia Diany w Arkadii koło Nieborowa Świątynią Natury*, „Rocznik Historii Sztuki”, 41: 2016, s. 100, il. 9; W. Piwkowski, *Nieborów: mazowiecka rezydencja Radziwiłłów*, Warszawa 2005, s. 313.

Fotografie:

Arkadia, pawilon Świątynia Diany, pomieszczenie ofiarne, widok ogólny wnętrza w kierunku południowym, al fresco-al secco, przed 1800, proj. i wyk. Aleksander Orłowski, Michał Płoński i Grzegorz Wakulewicz (atryb.), fot. MW, 2016.

Arkadia, pawilon Świątynia Diany, pomieszczenie ofiarne, widok ogólny ściany ołtarzowej, fot. MW, 2016.

Arkadia, pawilon Świątynia Diany, pomieszczenie ofiarne, herma Janusa, fot. MW, 2016.

Arkadia, pawilon Świątynia Diany, pomieszczenie ofiarne, widok ogólny sklepienia kopulastego, fot. MW, 2016.

BOGUSZYCE

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

BOGUSZYCE, powiat rawski województwa rawskiego (ob. siedziba gminy w powiecie rawsko-mazowieckim, woj. łódzkie) / dekanat rawsko-mazowiecki archidiecezji łowickiej archidiecezji gnieźnieńskiej (ob. dekanat rawsko-mazowiecki diecezji łowickiej)

KOŚCIÓŁ PAR. PW. ŚW. STANISŁAWA, kompletna polichromia wnętrza

Datowanie

1556-1558 do 1569

Fundatorzy

Wojciech Boguski *vel* Bogusławski herbu Rawicz, podskarbi dóbr mazowieckich królowej Bony Sforzy, i ks. prob. ks. Wojciech Wendrogowski

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny)

Jan Jantas, Stanisław Pieczonka z Warszawy i Maciej z Kocka

Historia powstania

Modrzewiowy kościół parafialny pw. św. Stanisława w Boguszycach pod Rawą Mazowiecką ufundował w latach 1550–1555 związany z Warszawą Wojciech Boguski *vel* Bogusławski herbu Rawicz, podskarbi dóbr mazowieckich królowej Bony Sforzy, natomiast program ikonograficzny jego największej ozdoby – wspaniałych polichromii z lat 1556-1558 (być może z pewnymi uzupełnieniami sprzed 1569) – opracował miejscowy proboszcz, ks. Wojciech Wendrogowski. Prace powierzono trzem mistrzom, którym towarzyszyło kilku anonimowych czeladników: malarzowi warszawskiemu Janowi Jantasowi, ponadto wykonawcy kwater na skrzydłach ołtarza głównego Ukrzyżowania Pańskiego (sygnowane i datowane „1558”). Równolegle zaangażowano tutaj mistrza Stanisława Pieczonkę z Nowej Warszawy (notowany 1550–1561), autora stojących znacznie wyżej obrazów tablicowych na skrzydłach obu tryptyków przytęczowych św. Anny i św. Mikołaja (z sygnaturami związanymi: „SP” i datami „1558”). Do zespołu należał też wykształcony w stołecznym Krakowie Maciej z Kocka (w dwóch miejscach sygnatury „M CK” oraz kartusze z godłem cechu malarskiego), który następnie w 1574 r. wymalował sklepienia kolegiaty w Opatowie. Konsekracji dokonał 1558 biskup płocki i pierwszoplanowy patron sztuki renesansowej na Mazowszu Jędrzej Noskowski.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Po 1760 r. ściany zostały nasączone olejem lnianym, co spowodowało silne pociemnienie polichromii i drewnianych belek, przed 1870 r. ściany pokryte warstwą niebieskiej farby., wtedy wycięcie dodatkowego otworu okiennego w północno-wschodniej ścianie prezbiterium. Część dekoracji uległa zniszczeniu po rozbiórce wieży zachodniej i przed 1919 r. w wyniku przebicia pary okien nawie północnej. Malatury na ścianach chóru kapłańskiego odkryte w trakcie kompleksowego remontu świątyni w 1928 r., z tego okresu (ok. 1930) pochodziła olejna patronowa dekoracja ścian i brązowe lamperie (wykonane wówczas malowidło było bardzo barwne i ogólnie rozjaśniało wnętrze, gdyż dominującymi kolorami były biel i błękit). Kolejne prace w latach 1951–1959, kiedy to usunięto ze ścian patronową dekorację, przypuszczalnie wraz z niebieską farbą oraz odsłonięto pierwotną polichromię z 1558 r. Kompleksową konserwację uzupełnioną o wzorcowe badania technologiczne i historyczno-artystyczne przeprowadził w latach 2004–2006 do 2013 zespół kierowany przez prof. Marię Lubrzyńską z Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Niemal całkowicie pociemniałą i nieczytelną polichromię pokrywającą ściany wnętrza oczyszczono nieinwazyjnymi środkami chemicznymi, a na stropie prezbiterium przy użyciu lasera oraz uzupełniono jej ubytki, przenosząc część malatur ze stropów naw bocznych i chóru muzycznego na jego parapet i ściany.

Kompozycja / układ

Polichromia boguszyccka składa się z kilku głównych części: płaski deskowy strop pokryto regularną siatką połączonych listwami kolistych medalionów z rozetami, floraturami i licznymi *drôlerie* (humorystyczne wyobrażenia zwierząt podczas czynności typowych dla ludzi), imitując na szczytach ścian fałszywe belki legarów (zdobione groteską i medalionami z wzorowanymi na antycznej gliptyce i monetach portretami z profilu proroków i patriarchów starotestamentalnych) i kroksztyny z rozpiętymi między nimi girlandami z postaciami puttów; w prezbiterium pięć rozmieszczonych regularnie kolistych pól, w centralnym ujęty w półfigurze *Jeżus Chrystus Pantokrator*, w bocznych – *św.św. Ewangelisci* (kompozycje wg naddunajskich wzorów renesansowych z grafik Lucasa Cranacha st. i Sebaldy Behama).

Ściany zamknięcia prezbiterium okolone wysoką opaską-lamperią, imitującą rozpięte sztywno opony materii (kotryny) o ozdobnych weneckich wzorach, powyżej umieszczając w narożach niemające funkcji nośnej wysokie kolumny tralkowe. Okna i portal zakrystii zyskały wąskie listwowe obramienia z półkolistymi naczółkami o szarej barwie mającej imitować kamień. Przedstawienia figuralne, w większości inspirowane współczesną grafiką południowoniemiecką, naddunajską i niderlandzką, podzielono konsekwentnie na kilka zespołów. Realistycznie oddanych św.św. patronów Królestwa Polskiego na ścianach prezbiterium oraz św. Mikołaja w nawie południowej przypisuje się obecnie Jantasowi. Największą scenę *Nawrócenia św. Pawła* na ścianie północnej, inspirowaną ryciną Lambrechta Hopfera z pocz. XVI w., postać św. Krzysztofa w zamknięciu tegoż chóru, następnie zobrazowane w konwencji malarstwa rodzajowego personifikacje siedmiu grzechów głównych (pierwotnie na zachodnim segmencie stropu nawy głównej) oraz postaci męskich i aniołków (w południowej) miał wymalować Pieczonka. W narożniku przy wejściu do zakrystii umieszczono namiot-paludament, okrywający iluzjonistycznie dawne, zniesione sakrarium. Autorem pozostałych scen na ścianach naw bocznych: *Ofiara Abrahama* (wg Hansa Schäufoleina, przeł. XV/ XVI w.), *Pokłon Trzech Króli*, *Koronowanie cierniem* i *Św. Marcin z Tours* (inspiracja ryciną Hansa Springinklee) był Maciej z Kocka. Pozostałe postaci i motywy na ścianach bocznych naw, w pachach łuku tęczowego i na ściankach bocznych belek rozdzielających nawy oraz na panelach spod dawnego chóru muzycznego wykonali współpracownicy wymienionych mistrzów. Do najciekawszych należą postaci św. Jakuba Większego Apostoła przy ołtarzu św. Mikołaja czy *Samson z lwem* przy schodach na chór. Nowożytny charakter tej fundacji podkreślają umieszczone w nawie i na progach stropów obszerne inskrypcje fundacyjne upamiętniające osoby Bogusławskiego i miejscowego plebana ks. Wojciecha Wendrogowskiego oraz powtórzone kilkakrotnie w różnych eksponowanych miejscach herby fundatorskie: Rawicz, Korczak, Grabie i Trzaska, a ponadto konsekrateora – Łada.

Ikonaografia

Program ideowo-treściowy wnętrza kościoła w Boguszycach ma schemat sprzed kontrreformacji i operuje typowymi dla epoki i innych analogicznych dzieł na Mazowszu i w Rzeczypospolitej, z podziałem na strefę niebiańską, z elementami starotestamentalnymi i eschatologicznymi na stropie, i ziemską na ścianach bocznych, która obejmuje lojalistyczny kult św. patronów Królestwa Polskiego oraz typowe jeszcze dla średniowiecza apotropaiczne upamiętnienie św. Krzysztofa, oraz powiązane z wezwaniami nastaw przytęczowych sceny *Ofiary Abrahama*, *Epifanii*, *Koronowania cierniem* oraz św. Marcina z Tours, z kulminacją w wyeksponowanej w prezbiterium wielofigurowej, narracyjnej scenie *Nawrócenia św. Pawła*. Na łuku tęczowym postaci proroków starotestamentalnych Mojżesza i Izajasza z cytatami z Biblii są zapowiedzią przyjścia, męki, zmartwychwstanie o odkupienia świata przez Jezusa Chrystusa. W nawach bocznych rozwinięty program moralizatorski z ukazaniem przywar i cnót. Uzupełnieniem jest program heraldyczno-fundacyjny, obejmujący powtórzony w kilku widocznych miejscach zestaw herbów i inskrypcje poświadczające fundację, budowę i konserwację świątyni na belkach między nawami i ponad portalem głównym na ścianie południowej.

Analiza formalno-stylistyczna

Iluzjonistyczne ramy architektoniczne dekoracji w Boguszycach nie przypominają najbardziej rozstawionych na Mazowszu renesansowych malatur w kościołach „grupy pułtuskiej” (Płock, Pułtusk, Brok i Brochów). W świetle kontraktu zawartego w 1554 r. w Pułtusku przez malarza Wojciecha z Warszawy ich projekt miał pochodzić od osiadłego w 1531 r. w Płocku północnowłoskiego budowniczego Giovanniego Battisty Venetusa (Jana Baptysty Wenecjanina, daty życia: ok. 1492–1567). Ich autorstwo należy przypisać bezpośrednio trzem poświadczonym tutaj źródłowo mistrzom: Janowi Jantasowi, Stanisławowi Pieczonke i Maciejowi z Kocka. Zastosowanie groteski późnorenesansowej, motywów *drôlerie* oraz bardzo dobra znajomość i umiejętność twórczego skompilowania elementów rycin najważniejszych twórców naddunajskich, południowoniemieckich i niderlandzkich świadczy jak najlepiej ich ambicjach i możliwościach, i potwierdzając jednocześnie w zakresie źródeł stylu informacje archiwalne o wykształceniu dwóch pierwszych w latach 40. i 50 XVI w. w stołecznym ośrodku krakowskim, ciągnącym w malarstwie w tym okresie ku wiodącym centrom w Norymberdze, Augsburgu i Wiedniu.

Ujawnienie w ostatnich kilkudziesięciu latach nieznanego wcześniej zespołu wysokiej klasy renesansowych polichromii w kościołach w Czerwińsku, Pułtusku, Broku, Brochowie i Boguszycach dostarczyło ważnego argumentu na korzyść tezy o odrębności stylowej sztuki na Mazowszu w XVI w. Można też przyjąć, że ów nowy, iluzjonistyczny sposób dekorowania wnętrza, którego Bouszyce są obok Pułtuszka i Broku najwybitniejszym przykładem (do tego jedynym w takiej skali w odniesieniu do architektury drewnianej) musiał się odbić w całym regionie szerokim echem. Dowodzi tego chociażby

dokonane dopiero w 1987 r. odkrycie dwóch fragmentów zbliżonej formalnie dekoracji z ok. 1550 r. w prezbiterium kościoła parafialnego w Sarbiewie pod Płońskiem. O wielkiej wartości tej grupy świadczą najbliższe analogie – znajdujemy je dopiero w Małopolsce i Wielkopolsce, odpowiednio w rezydencji królewskiej na Wawelu (1529–1538, wyk. Hans Dürer z Norymbergi), w stołecznym Krakowie, kościołach parafialnych w Szydłowcu i Warcie pod Sieradzem oraz w kolegiacie prymasowskiej w Uniejowie.

Źródła i literatura przedmiotu

Z. Ciekliński, *Kronika: Prace konserwatorskie, województwo łódzkie (1952-1955)*, „Ochrona Zabytków. Kwartalnik”, VIII: 1955, z. 1 (28), s. 275; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 2: *Województwo łódzkie*, red. J. Z. Łoziński, z. 9: *Powiat rawsko-mazowiecki*, oprac. W. Kieszkowski, B. Kopydłowski, Warszawa 1953, s. 2-3, fig. 9, 10; E. Koczorowska-Pielińska, *Warszawskie rzemiosło artystyczne i budowlane w XV w.*, Warszawa 1959, s. 2-3; S. Szymański, *Wystrój malarski kościołów drewnianych*, Warszawa 1970, s. 34-35, 64, 88, 96, 105, 145, l. nlb.; M. Lubryczyńska, *Problematyka ikonograficzna i konserwatorska drewnianego kościoła w Boguszycach koło Rawy Mazowieckiej*, „Ochrona Zabytków”, 59: 2006, nr 3, s. 29–54; M. Lubryczyńska, *Drewniany kościół pw. św. Stanisława Biskupa w Boguszycach k. Rawy Mazowieckiej: zakończenie prac konserwatorskich i restauratorskich przy polichromowanych stropach*, „Ochrona Zabytków”, 60: 2007, nr 1, s. 67–76; M. Lubryczyńska, *Konserwacja i restauracja renesansowych malowideł ściennych drewnianego kościoła pw. św. Stanisława biskupa w Boguszycach koło Rawy Mazowieckiej*, „Ochrona Zabytków”, 66: 2013, nr 1-4, s. 201–234; M. Łodyńska-Kosińska, *Jantas (Jentas, Gentas) Joannes*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze-rzeźbiarze-graficy*, t. 3, red. J. Maurin-Białostocka, J. Derwojed, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 228–229; M. Łodyńska-Kosińska, *Pieczonka Stanisław*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze-rzeźbiarze-graficy*, t. 7, red. U. Makowska, Warszawa 2003, s. 106; J. Prosnakowa, M. Puciata, *Prace konserwatorskie w drewnianym kościele parafialnym w Boguszycach koło Rawy Mazowieckiej*, „Ochrona Zabytków”, 14: 1961, nr 3–4 (54–55), s. 63–80; J. Prosnakowa, M. Puciata, *Prace konserwatorskie w drewnianym kościele parafialnym w Boguszycach koło Rawy Mazowieckiej*, „Ochrona Zabytków”, 16: 1963, nr 1 (60), s. 29–32; J. Przeworska, M. Walicki, *Strop z XVI w. kościoła w Boguszycach*, Warszawa 1929; E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 2, Warszawa 1854; E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 3, Warszawa 1857; G. Ruszczyk, *Architektura drewniana w Polsce*, Warszawa 2009, s. 101-103; H. Sienkiewicz, *Z zapachem starego drewna : peregrynacje do drewnianych kościołów Mazowsza*, cz. 2, Warszawa 2013, s. 181-185; B. Skóra, *Dzieje parafii i kościoła pod wezwaniem Świętego Stanisława Biskupa Męczennika w Boguszycach na przestrzeni wieków. Servire in caritate – Soli Deo*, Boguszyce 2013, s. 40-43, 46-48, 51, 134-151, il. nlb. na s. 171-174; J. Tajchman, *Stropy drewniane w Polsce. Propozycja systematyki*, Warszawa 1989 (= Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków. Studia i materiały, t. IV), s. 33, ryc. 124 C-D; M. Walicki, *Drewniany kościół-muzeum*, „Ochrona Zabytków Sztuki”, red. J. Remer, z. 1–4, cz. 2, Warszawa 1930–1931, s. 371–382; M. Wardzyński, *Sztuka nowożytna na Mazowszu – zarys problematyki*, [w:] *Dzieje Mazowsza*, t. 2, *Lata 1527 – 1794*, red. J. Tyszkiewicz, Pułtusk 2015, s. 640-641, il. nlb.; J. A. Wiśniewski, *Kościoły drewniane Mazowsza: przewodnik*, wyd. 2 popr. i rozszerz., Pruszków 2016, s. 246-247; *Zabytki sztuki w Polsce. Inwentarz topograficzny*, cz. 6: *Województwo łódzkie*, t. 1, z. 1: *Powiat rawsko-mazowiecki*, oprac. W. Kieszkowski, Warszawa 1939, s. 16, 34, 37-38, fig. 16, 18-20.

Fotografie:

Boguszyce, kościół par. pw. św. Stanisława, widok ogólny wnętrza w kierunku prezbiterium, polichromia, 1556-1558 do 1569, proj. i wyk. Jan Jantas i Stanisław Pieczonka z Warszawy i Maciej z Kocka, fot. MW, 2016.

Boguszyce, kościół par., widok ogólny wnętrza w kierunku chóru muzycznego, fot. MW, 2016.

Boguszyce, kościół par., prezbiterium, widok ogólny zamknięcia wschodniego, fot. MW, 2016.

Boguszyce, kościół par., zamknięcie prezbiterium, postać św. Stanisława, fot. MW, 2016.

Boguszyce, kościół par., prezbiterium, ściana południowa, widok ogólny, fot. MW, 2016.

- Boguszyce, kościół par., prezbiterium, ściana południowa, panel z postacią Invidii przeniesiony z zachodniej ściany korpusu nawowego, fot. MW, 2016.
- Boguszyce, kościół par., prezbiterium, ściana północna, iluzjonistyczny portal zakrystii, fot. MW, 2016.
- Boguszyce, kościół par., prezbiterium, ściana północna, scena *Nawrócenie św. Pawła*, fot. MW, 2016.
- Boguszyce, kościół par., prezbiterium, ściana północna, fragment dekoracji iluzjonistycznej krańca, fot. MW, 2016.
- Boguszyce, kościół par., prezbiterium, strop płaski, dekoracja kasetonowa, widok ogólny, fot. MW, 2016.
- Boguszyce, kościół par., prezbiterium, strop płaski, dekoracja kasetonowa w centralnym polu z postacią Jezusa Chrystusa Pantokratora, fot. MW, 2016.
- Boguszyce, kościół par., łuk tęczy, fot. MW, 2016.
- Boguszyce, kościół par., nawa główna, północna belka międzynawowa, dekoracja malarska od strony południowej z medalionami z patriarchami starotestamentalnymi i inskrypcją fundacyjną, fot. MW, 2016.
- Boguszyce, kościół par., nawa główna, strop płaski z polichromią kasetonową, widok ogólny, fot. MW, 2016.
- Boguszyce, kościół par., nawa główna, strop płaski z polichromią kasetonową, fragment z motywami *drôlerie*, fot. MW, 2016.
- Boguszyce, kościół par., nawa południowa, ściana wschodnia ze sceną *Ofiara Abrahama* nad ołtarzem przytęczowym św. Anny, fot. MW, 2016.
- Boguszyce, kościół par., nawa południowa, scena *Pokłon Trzech Króli* przy ołtarzu przytęczowym św. Anny, fot. MW, 2016.
- Boguszyce, kościół par., nawa południowa, portal wejściowy z iluzjonistyczną dekoracją architektoniczną i inskrypcją fundacyjną, fot. MW, 2016.
- Boguszyce, kościół par., nawa południowa, scena *Samson walczący z lwem*, fot. MW, 2016.
- Boguszyce, kościół par., nawa południowa, strop płaski, z polichromią z kasetonami i postaciami męskimi, fot. MW, 2016.
- Boguszyce, kościół par., nawa północna, ściana wschodnia ze sceną *Ofiara Abrahama* nad ołtarzem przytęczowym św. Anny, fot. MW, 2016.
- Boguszyce, kościół par., nawa północna, scena *Cierniem koronowanie Jezusa* przy ołtarzu przytęczowym św. Mikołaja, fot. MW, 2016.
- Boguszyce, kościół par., nawa północna, scena *Św. Marcin z Tours*, fot. MW, 2016.
- Boguszyce, kościół par., nawa główna, balustrada chóru muzycznego, panel z herbem fundatorskim przeniesiony ze ściany zachodniej, fot. MW, 2016.

CZERNIEWICE

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

CZERNIEWICE, dawny powiat rawski województwa rawskiego (ob. siedziba gminy, powiat Tomaszów Mazowiecki, województwo łódzkie) / dekanat Rawa Mazowiecka, archidiaconat łowicki archidiecezji gnieźnieńskiej (ob. dekanat Rawa Mazowiecka diecezji łowickiej)

KOŚCIÓŁ PAR. PW. ŚW. ANDRZEJA APOSTOŁA, kompletna malatura wnętrza

Datowanie (z fazami)

Fazy: I – XV/XVI w.; II – ok. 1520-1530 r.; III – ok. 1530-40 r.; IV - ok. 1550 r.; V – 1. tercja XVII w.; VI – 2. poł. XVII w.

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

m.in. rodzina Lipskich z Lipia herbu Łada

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieustaleni

Historia powstania

Kościół dedykowany św. Andrzejowi apostołowi, orientowany, wzniesiony ok. 1423 r. w parafii św. Małgorzaty najprawdopodobniej na miejscu wcześniejszego z 2. poł. XIV w., na planie jednonawowym, trójprzęsłowym, z węższym dwuprzęsłowym prezbiterium zamkniętym trójbocznie.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Wbrew wcześniejszym przekazom o spaleniu w 1656 r. w wyniku potyczki oddziałów regimentarza Stefana Czarnieckiego z armią szwedzką przetrwał w niezmiennym stanie do 1. poł. XIX w., wtedy 1819-1841 wydłużony na zachód o jedno przęsło z chórem muzycznym i prostokątną, dwukondygnacyjną kruchtę z wyłożeniem ścian wnętrza podsiębitką trzciniową z otynkowaniem oraz likwidacja balkonu muzycznego na krokosztynach przy ścianie północnej nawy. Remont w 1871 r. za ks. prob. Wojciecha Fatrasiewicza, z dostawieniem nowej zakrystii i kruchty od strony południowej, z oszalowaniem ścian zewnętrznych. Kompletna polichromia odkryta w 2013 r., w latach 2016-2018 kompleksowa, wykonana wzorcowo konserwacja zachowawcza całego zespołu przez firmę ArsMironia Katarzyna Kwiatkowska z Piotrkowa Trybunalskiego.

Kompozycja / układ

Polichromia składająca się najprawdopodobniej z sześciu faz, obejmująca ściany prezbiterium i nawy (z wyjątkiem usuniętej wtórnie zachodniej), w układzie pasowym.

Faza I: postśredniowieczna, XV/XVI w. – na ścianach zamknięcia prezbiterium od wysokości 1.20 m, ze scenami figuralnymi: *Grzech pierworodny*, *św. NN biskup*, *Śmierć*, *Sąd ostateczny*, *Archanioł Michał (Ważenie dusz)*, i rzędem postaciami świętych: Marii Magdaleny, apostołów Jakuba Starszego, Andrzeja, Piotra i Jana (?), *Mszy św. Grzegorza* (?), obrysowanymi czarnym konturem i wybielonymi tłami, z fryzem małych maswerkowych baldachimów;

Faza II: gotycko-renesansowa, ok. 1520-1530 – na ścianie północnej nawy, w dolnej strefie, dwa pasy ujętych w arkadki scen tworzących cykl żywota św. Małgorzaty (?), przedzielone pasem z inskrypcją; w narożniku wschodnim wyżej widok miasta (Jeruzalem?); zacheuszki koliste (jeden zachowany fragmentarycznie na ścianie północnej prezbiterium, przy portalu zakrystii)

Faza III: renesansowa, ok. 1530-1540, na ścianach bocznych prezbiterium, na północnej nieregularny pas ujętych w arkadki przedstawień 13 proroków starotestamentalnych w półfigurach: (w kolejności od ołtarza) Dawida, Habakuka, Nahuma (?), Micheasza, Malachiasza i Amosa (w zamknięciu), Jonasza, Joela, Ozajasza, Daniela, Ezechiela, Jeremiasza i Izajasza (na ścianie północnej nawy), ujęty od dołu i gór pasami z inskrypcjami łacińskimi, w dolnym imiona proroków, w górnym cytaty biblijne; na południowej – scena *Paszcz Lewiatana*.

Faza IV: renesansowa, ok. 1550 – na ścianach bocznych prezbiterium oraz na ścianie południowej i zachodniej (zachowanej fragmentarycznie) w nawie: grupa wielkoformatowych scen figuralnych: *Modlitwa św. Huberta*, *Pokłon Trzech Króli* i *św. Krzysztof* (na północnej stronie chóru kapłańskiego); obrazowe epitafium fundatorskie z postaciami Jezusa Umęczonego i św. Dorotę (?) przy klęczącym orancie; obramienia portali: dawnej zakrystii i wejścia południowego; pasowa dekoracja patronowa imitująca obicia tkaninami – kortyny, oraz zacheuszki z formie gwiazdek / stońc z zakręconymi promieniami; być może figury oprawców na ścianach przytęczowych;

Faza V: manierystyczna, 1. tercja XVII w., w górnej strefie ścian bocznych nawy, rząd owalnych medalionów w niderlandzkich obramieniach okuciowo-zwijanych (niem. *Rollwerk-Scheiffwerk*) z postaciami św.św. ewangelistów i apostołów? (zachowany tylko jeden, pierwszy od ołtarza na ścianie południowej, ze św. Janem?), na ścianie północnej nawy, między oknami zachowana fragmentarycznie postać patrona – św. Andrzeja apostoła na krzyżu;

Faza VI: barokowa, 2. poł. XVII w., na ścianie północnej nawy, pod dawnym balkonu bocznego chóru muzycznego zachowane częściowo przedstawienie Paszcy Lewiatana i szkieletu, przedzielone polem z inskrypcją.

Ikonografia

Nawarstwienia malatur następowało etapami, z jedynie lokalnym przestaniem starszych partii przez nowsze (wyjątkiem są wymalowane wtórnie zacheuszki z fazy IV). Dekoracje rozwijane stopniowo od zamknięcia orientowanego prezbiterium w głąb nawy. W I. fazie dawny ołtarz główny z niezachowanym retabulum flankowały przedstawienia odnoszące się do biblijnego przekazu o Stworzeniu Świata, Grzechu pierworodnym i eschatologicznego wymiaru Ofiary Chrystusa i Sądu Ostatecznego, z jego ukazaniem na wyeksponowanym miejscu i wielkiej skali po stronie południowej; naprzeciw umieszczono pas z postaciami świętych apostołów i sceną Cudu mszy św. Grzegorza (?), która stanowiła odniesienie do łask czerpanych przez chrześcijan z sakramentu Eucharystii. W fazie II. powstał łączący cechy późnogotyckie i wczesnorenesansowe cykl żywota św. Małgorzaty (?) na ścianie północnej nawy. Rozwinięciem tego etapu była faza III, renesansowa, w której cykl eschatologiczny uzupełniono na ścianie południowej o scenę Paszcy Lewiatana, przy zakrystii wykonano cykl postaci proroków testamentalnych przepowiadających przyjście Zbawiciela. Przełomowe znaczenie dla rozwoju całego zespołu miała faza IV, w której ostatecznie uzupełniono program ikonograficzny prezbiterium, wykonano unikalne w skali całego regionu epitafium obrazowe oraz kompletną dekorację patronową na ścianie południowej chóru i na dwóch ścianach nawy, iluzjonistyczną, ornamentalną oprawę portali wewnętrznych, uzupełnioną o nową serię zacheuszków. Wyeksponowanie sceny *Modlitwa św. Huberta* może wskazywać pośrednio na związki tej sceny z nieustalonym fundatorem tej fazy malatury, przedstawienie Epifanii zamyka symbolicznie cykl prorocki i oczekiwanie na Mesjasza, jego objawienie światu. Umieszczone tradycyjnie po stronie północnej kolosalne przedstawienie św. Krzysztofa ma wydzźwięk apotropaiczny. Wyjątkowe miejsce w całym programie zajmowało epitafium obrazowe niezidentyfikowanej fundatorki o imieniu Dorota (?), identyfikację uniemożliwia brak jakiegokolwiek inskrypcji), będące pod względem formy i programu ikonograficznego lokalną kopią rycerskich i mieszczańskich tablicowych pomników epitafijnych, zawieszanych przy miejscach pochówków lub fundacji rodowych. Wybór przedstawienia kultowego – pełnopostaciowej wersji typu Chrystus Umęczony – było podyktowane ówczesnymi zasadami *devotio moderna* i schematami ikonograficznymi przyjętymi w stołecznym Krakowie i Małopolsce. Kortyny wyściętały ściany nawy do $\frac{3}{4}$ wysokości, w naprzemienne ułożonych pionowo pasach z imitacją wzoru owocu granatu, wzorowanego na luksusowych tkaninach lewantyńskich i weneckich. W dwóch dalszych fazach w XVII w. program ten uzupełniono kolejno o umieszczone w pasie pod stropem 7 obramień z cyklem apostołskim-ewangelicznym (co najmniej dwa niezachowane na ścianie zachodniej) oraz o przedstawienie *Ukrzyżowanie św. Andrzeja* – patrona świątyni i drugiego parafii – w wyeksponowanym miejscu między oknami na ścianie północnej. Znaczenie eschatologiczne miało też umieszczenie pod dawnym chórem muzycznym kolejnej sceny *Paszca Lewiatana* z wanitatywnym wyobrażeniem szkieletu i odpowiednią inskrypcją łacińską. Całość współtworzy kompletny program ideowy, typowy dla prostego przekazu teologiczno-kaznodziejskiego sprzed okresu kontrreformacji, z ukazaniem sensu Ofiary i Odkupienia Jezusa dla ludzkości oraz zapowiedzi jego przyjścia w Starym Testamencie, poświadczenia nauk i cudów, wreszcie Męki i Zmartwychwstania w Nowym Testamencie, i dawania świadectwa przez świętych i kapłana sprawującego Ofiarę Mszy św.

Analiza formalno-stylistyczna

W każdym z etapów prac w kościele zatrudnione odrębne, niezidentyfikowane warsztaty polichromiczne, w fazach II-IV postępujących się w inskrypcjach odrębnymi, coraz bardziej zaawansowanymi stylowo krojami liter. W fazie I malatura o bardzo prostej kompozycji i prymitywnym sposobie wykonania, z przewagą czarnej linii i szrafowania oraz kolorystycznym wolumenem ograniczonym do dwóch-trzech odcieni brązów lub cynobru, z lawowaniem na powierzchni liści, identyfikacja warsztatu niemożliwa. Cechą szczególną było stosowanie pasa maswerkowego oraz ornamentu *Astwerk* w pachach łuku ponad Odchłanią w scenie *Sąd Ostateczny*. W fazie II wykonawcy korzystali z wczesnorenesansowych, południowoniemieckich serii drzeworytów hagiograficznych,

jednak z uwagi na znacznie ubytki i zatarcie poszczególnych scen identyfikacja wzorów graficznych, kolejności przedstawień i wreszcie bohaterki cyklu. Fazę III. wyróżnia powiązanie cyklu z ramami ornamentalnymi, tworzącymi wg wzorów niemieckiego malarstwa książkowego i serii ornamentalnych arkadowe obramienia; rysunek / kontur, wolumen i wypełnienie kolorem form nie są rozwinięte, a sam sposób przedstawiania postaci ludzkich cechuje duże uproszczenie przy jednoczesnym dużym zróżnicowaniu typów fizjonomicznych i ubiorów. Faza IV, decydująca dla ostatecznego kształtu wczesnonowożytnego wystroju świątyni czerniewickiej, jest pierwszą, przy której zatrudniono profesjonalnego malarza-polichromistę, który podołał stworzeniu wielkoformatowych, narracyjnych scen figuralnych i zaprojektował wzorowane na zabytkach tablicowych naścienne epitafium fundatorki (?). Uwagę zwraca bogaty repertuar form ornamentalnych z użyciem plecionek roślinnych, rozet i fantastycznych ryb, typowe dla podbudowanego grafiką południowoniemiecką i naddunajską wzornictwa środkowoeuropejskiego tego czasu. Wszystkie te elementy powiązano płynnie z wykonaną niezwykle starannie, bogatą dekoracją patronową ścian, co stworzyło w tym wnętrzu luksusową oprawę malarską. Różni się ona przy tym zdecydowanie od poznanych i opracowanych dotychczas w badaniach nad Mazowszem i ziemiami środkowymi Korony w XVI w. dekoracji malarskich świątyń tzw. grupy pułtuskiej i kościoła w pobliskich Boguszycach, należy też zaznaczyć, że jest pod każdym względem bardziej zachowawcza stylowo i słabsza artystycznie. Z uwagi na geograficzne sąsiedztwo z ziemią łęczycką, sieradzką i sandomierską nie można wykluczyć zatrudnienia tutaj pracowni pochodzącej ze wschodniej Wielkopolski lub Małopolski. Malatury z dwóch ostatnich faz prezentują niższy poziom, pierwsze są zależne od interpretowanej ogólnikowo i w uproszczeniu grafiki późnomanierystycznej niderlandzkiej i niemieckiej 1. tercji XVII w. Nieporadne artystyczne są zwłaszcza sceny z ostatniej fazy z 2. połowy stulecia – *Paszczka Lewiatana* i *Śmierć*.

Źródła i literatura przedmiotu

Zespół niewzmiankowany. Szerzej na temat samego kościoła w Czerniewicach zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. II: *Woj. łódzkie*, pod red. J. Z. Łozińskiego, z. 9: *Powiat rawsko-mazowiecki*, oprac. J. Z. Łoziński i B. Wolff, Warszawa 1953, s. 4; W. Kieszkowski, *Powiat rawsko-mazowiecki. Inwentarz topograficzny*, Warszawa 1939 (= *Zabytki Sztuki w Polsce*, t. II), s. 54; H. Sienkiewicz, *Z zapachem starego drewna : peregrynacje do drewnianych kościołów Mazowsza*, cz. 2, Warszawa 2013, s. 191-192; J. A. Wiśniewski, *Kościoły drewniane Mazowsza: przewodnik*, wyd. 2 popr. i rozszerz., Pruszków 2016, s. 252-254.

Fotografie:

- Czerniewice, kościół par. pw. św. Andrzeja apostoła, prezbiterium, widok ogólny w kierunku ołtarza głównego, polichromia fazy I-III, ok. 1500, 1. tercja XVI w. i ok. 1550, wyk. nieustalone warsztaty lokalne, fot. MW. 2018.
- Czerniewice, kościół par., prezbiterium, ściana wschodnia, polichromia faza I, scena *Grzech Pierworodny* po lewej stronie od ołtarza głównego, ok. 1500, wyk. nieustalona pracownia lokalna, fot. MW. 2018.
- Czerniewice, kościół par., prezbiterium, ściana północna zamknięcia, polichromia faza I, pas z postaciami świętych i sceną *Cud mszy św. Grzegorza* (?), ok. 1500, wyk. nieustalona pracownia lokalna, fot. MW. 2018.
- Czerniewice, kościół par., prezbiterium, ściana południowa zamknięcia, polichromia faza I, scena *Sąd Ostateczny*, ok. 1500, wyk. nieustalona pracownia lokalna, fot. MW. 2018.
- Czerniewice, kościół par., nawa, ściana północna, polichromia faza II, dwustrefowy cykl żywota św. Małgorzaty (?), ok. 1520-1530, wyk. niezidentyfikowany warsztat malarski, fot. MW, 2018
- Czerniewice, kościół par., prezbiterium, ściana północna, polichromia faza III, fragment pasa arkadkowego z przedstawieniami proroków Starego Testamentu, ok. 1530-1540, wyk. nieustalona pracownia lokalna, fot. MW. 2018.

- Czerniewice, kościół par., prezbiterium, ściana północna zamknięcia, polichromia faza IV, scena *Modlitwa św. Huberta*, ok. 1550, wyk. nieustalona pracownia ze wschodniej Wielkopolski lub Małopolski, fot. MW. 2018.
- Czerniewice, kościół par., prezbiterium, ściana północna, polichromia faza IV, scena *Pokłon Trzech Króli*, ok. 1550, wyk. nieustalona pracownia ze wschodniej Wielkopolski lub Małopolski, fot. MW. 2018.
- Czerniewice, kościół par., prezbiterium, ściana północna, polichromia faza IV, scena *św. Krzysztof*, ok. 1550, wyk. nieustalona pracownia ze wschodniej Wielkopolski lub Małopolski, fot. MW. 2018.
- Czerniewice, kościół par., prezbiterium, ściana południowa, polichromia faza IV, naścienne epitafium malarskie fundatorki (?), ok. 1550, wyk. nieustalona pracownia ze wschodniej Wielkopolski lub Małopolski, fot. MW. 2018.
- Czerniewice, kościół par., prezbiterium, ściana północna, polichromia faza IV, obramienie portalu dawnej zakrystii, ok. 1550, wyk. nieustalona pracownia ze wschodniej Wielkopolski lub Małopolski, fot. MW. 2018.
- Czerniewice, kościół par., nawa, ściana południowa, polichromia faza IV, obramienie portalu wejściowego, ok. 1550, wyk. nieustalona pracownia ze wschodniej Wielkopolski lub Małopolski, fot. MW. 2018.
- Czerniewice, kościół par., nawa, ściana południowa, polichromia faza IV-V, widok ogólny dekoracji patronowej-kotryn i serii obramień późnomanierystycznych, ok. 1550 i 1. tercja XVII w., wyk. nieustalone pracownie ze wschodniej Wielkopolski lub Małopolski oraz lokalna, fot. MW. 2018.
- Czerniewice, kościół par., prezbiterium, ściana południowa, polichromia faza V, medalion ornamentalny z postacią św. Jana Ewangelisty (?), 1. tercja XVII w., wyk. nieustalona pracownia lokalna, fot. MW. 2018.
- Czerniewice, kościół par., nawa, ściana północna, polichromia faza V, zachowane fragmentarycznie przedstawienie *Męka św. Andrzeja apostoła*, 1. tercja XVII w., wyk. nieustalona pracownia lokalna, fot. MW. 2018.
- Czerniewice, kościół par., nawa, ściana północna, polichromia faza VI, zachowane fragmentarycznie przedstawienie *Pasza Lewiatana i Śmierć*, 2. poł. XVII w., wyk. nieustalony warsztat lokalny, fot. MW. 2018.

DOMANIEWICE

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

DOMANIEWICE, dawny powiat sochaczewski województwa rawskiego (ob. gmina Domaniewice, powiat Łowicz, województwo łódzkie) / dekanat Łowicz, archidiakoniat łowicki archidiecezji gnieźnieńskiej (ob. dekanat Głowno diecezji łowickiej)

KAPLICA PIELGRZYMKOWA NARODZENIA PAŃSKIEGO, fragment polichromii z datą fundacji i gmerkiem rodziny donatorów: braci Wojciecha i Jakuba Celestów

Datowanie (z fazami)

1633

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

bracia Wojciech i Jakub Celesta / Radny z Czatolina, patrycjusze w Krakowie

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieustaleni

Historia powstania

Centralna kaplica pielgrzymkowa pw. Narodzenia Pańskiego (Betlejemska) w Domaniewicach powstała w latach 1631-1633 z fundacji sławnych patrycjuszy krakowskich, braci Alberta (Wojciecha) i Jakuba Celestów / Radnych, urodzonych w pobliskiej wsi Czatolin, w podzięce za cud – odzyskanie w 1631 r. po 7 latach ulubionej klaczy, a zarazem z myślą o utworzeniu w rodzinnej parafii nowego, kontrreformacyjnego centrum pątniczego. Polichromia, umieszczona nad wejściem głównym, pod balkonem chóru muzycznego, upamiętnia osoby fundatorów i datę ukończenia budowy oraz konsekracji świątyni – rok 1633.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

W 1780 r. stolarz i snycerz z Łowicza wzniesli drewniany chór muzyczny, w 1795 r. wzniesiona murowana kruchta zachodnia, wtedy wewnątrz wybielone, ponownie restaturowana sumptem parafian 1872. Fragment pierwotnej polichromii z okresu budowy kaplicy odstonięty w trakcie kompleksowej renowacji jej wnętrza w 2. poł. lat 90. XX w., powierzchnia zabezpieczona.

Kompozycja / układ

Na białym tle czarny tekst zapisany nowożytną wersją kapitały antycznej i cyfry arabskie; duży wiązany monogram z literami A, N, S i M oraz umieszczoną poniżej mniejszą datą: 1633

Ikonografia

brak

Analiza formalno-stylistyczna

Obiegowe formy kompozycji, typowy dla okresu powstania kaplicy krój pisma i zapisu daty nie pozwalają na identyfikację potencjalnego warsztatu malarskiego.

Źródła i literatura przedmiotu

Dzieło nieujęte w literaturze przedmiotu. Szerzej na temat kaplicy Betlejemskiej w Domaniewicach zob.: W. Grzelak, *Domaniewice : 1633–1933 : wiadomości, dotyczące parafji, kościoła i kaplicy, wydane z okazji 300-lecia istnienia cudownego obrazu Matki Boskiej w kaplicy domaniewickiej*, Łódź 1933, s. 13-14, 17; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. II: *Województwo łódzkie*, red. J. Z. Łoziński, z. 5: *Powiat łowicki*, oprac. S. Kozakiewicz, J. A. Miłobędzki, Warszawa 1953, s. 14-15; R. Oczykowski, *Obrazy cudowne w dawnym powiecie łowickim*, Warszawa 1888, s. 64-67, 70; M. Rożek, *Mecenat artystyczny mieszczaństwa krakowskiego w XVII wieku*, Kraków 1977 (= Biblioteka Krakowska, nr 118), s. 159; M. Wardzyński, *Sztuka nowożytna na Mazowszu. Zarys problematyki*, [w:] *Dzieje Mazowsza*, t. II: *Lata 1527-1795*, red. J. Tyszkiewicz, Pułtusk 2015, s. 629-731; Z. Zagajewski, *Czas naszych przodków – nasz czas: Domaniewice 1357-2007*, Łowicz 2007.

Fotografie:

Domaniewice, kaplica pielgrzymkowa pw. Narodzenia Pańskiego / Betlejemska, wnętrze, ściana zachodnia, przestrzeń nad kluczem arkady wejścia głównego, 1633, wyk. nieustalony warsztat lokalny, fot. MW. 2016.

JEŻÓW

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

JEŻÓW, dawny powiat rawski województwa rawskiego (ob. gmina Jeżów, powiat Brzeziny, województwo łódzkie) / dekanat skierniewicki, archidiakoniat łowicki archidiecezji gnieźnieńskiej (ob. dekanat brzeziński archidiecezji łódzkiej)

KOŚCIÓŁ PARAFIALNY PW. ŚW. ANDRZEJA APOSTOŁA, polichromia belki tęczowej z inskrypcją łacińską

Datowanie (z fazami)

po 1510-1530

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Inicjatywa o. Mikołaja Wylezińskiego (zm. 1539), w latach 1510-1530 proboszcza jeżowskiego i opata konwentu benedyktynów w Lubiniu Wielkopolskim, wspólnie z ojcami z miejscowej filii-prepozytury parafialnej opactwa lubińskiego

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieustaleni

Historia powstania

Kościół benedyktyński wzmiankowany od XIII w. (parafia erygowana 1273), pozostający pod patronatem książąt mazowieckich, po 1510 r. początek budowy nowej nawy z fundacji opata lubińskiego Mikołaja Wylezińskiego, proboszcza jeżowskiego w latach 1510-1530. Po rozbudowie świątyni w latach 1904-1914 wg proj. Konstantego Wojciechowskiego, która objęła rozbiórkę prezbiterium i zakrystii, oryginalna XVI-wieczna belka tęczowa pozostawiona na miejscu.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Zakres prac konserwatorskich w XVI-XIX w. niezmany, w 1. poł. XVIII w. wymiana krucyfiks na nowy, późnobarokowy. Poddana renowacji, być może z odnowieniem polichromii i inskrypcji, najprawdopodobniej w trakcie lub po zakończeniu rozbudowy świątyni. Ostatnia konserwacja zachowawcza po 2015 r.

Kompozycja / układ

Belka o przekroju kwadratu. Na frontowej stronie od dołu i góry dwa żółtawe pasy z cienkimi czarnymi liniami. W środku pas biało-kredowy, z czarno malowanym tekstem inskrypcji łacińskiej. Jego treść to cytat z *Introitus* Repertorium Gregoriańskiego, zbioru modlitw śpiewanych przez benedyktynów w trakcie wspólnych modlitw chórowych. Tekst zapisany nowożytną wersją kapitały antycznej, miejscami zatarty, bez przywrócenia oryginału: „MIHI AUTEM ABSIT GLORIARI [,] NISI IN CRUCE DOMINI NOSTRI [IESU] [CH]RISTI. PER QUEM MIHI MUNDUS CRUCI[FI]XUS EST ET EGO MUNDO[US].”

Ikografia

brak

Analiza formalno-stylistyczna

Obiegowe formy kompozycji, typowy dla okresu powstania kaplicy krój pisma i zapisu daty nie pozwalają na identyfikację potencjalnego warsztatu malarskiego.

Źródła i literatura przedmiotu

Dzieło nieujęte w literaturze przedmiotu. Szerzej na temat kościoła parafialnego benedyktynów w Jeżowie zob.: *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. II: *Województwo łódzkie*, red. J. Z. Łoziński, z. 1: *Powiat brzeziński*, oprac. zbiorowe, Warszawa 1951, s. 14-15; J. Urban, *Prepozytury lubińskie w XVI wieku*, „Zeszyty Lubieńskie”, IV, 1995, s. 27-40; M. R. Kunkel, *Architektura gotycka na Mazowszu*, Warszawa 2005, s. 233-234.

Fotografie:

Jeżów, kościół parafialny-prepozytura benedyktynów lubińskich pw. św. Andrzeja apostoła, wnętrze, ściana wschodnia-tęczowa, belka tęczowa z późnobarokowym krucyfiksem, po 1510-1530, wyk. nieustalony warsztat lokalny, fot. MW, 2020.

KRZEMIENICA

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

KRZEMIENICA, dawny powiat rawski województwa rawskiego (ob. gmina Czerniewice, powiat Tomaszów Mazowiecki, województwo łódzkie) / dekanat Rawa Mazowiecka, archidiakoniat łowicki archidiecezji gnieźnieńskiej (ob. dekanat Rawa Mazowiecka diecezji łowickiej)

KOŚCIÓŁ PAR. PW. ŚW. JAKUBA APOSTOŁA, pojedynczy panel drewniany z dekoracją floralną

Datowanie (z fazami)

2. poł. XVI w.

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

rodzina Lipskich z Lipia herbu Łada

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieustaleni

Historia powstania

Pojedynczy, prostokątny panel sosnowy pochodzi zapewne z jednego z elementów oryginalnego wyposażenia drewnianego kościoła par. pw. św. Jakuba w Krzemienicy, który został zastąpiony w latach 1598-1599 przez wzniesioną z fundacji rodu Lipskich z Lipia herbu Łada nową murowaną świątynię. Ewentualnie można rozważyć jego proveniencję z sąsiedniego Lipia, gdzie istniała murowano-drewniana siedziba fundatorów.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Panel odjęty w nieustalonym czasie z większego zespołu, najprawdopodobniej w trakcie ostatniej konserwacji w 2. poł. XX w. wtórnie oprawiony w prostą drewnianą ramę i zawieszony na ścianie zachodniej zakrystii.

Kompozycja / układ

Panel złożony z czterech desek nierównej szerokości, zestawionych w układzie pionowym (dwie skrajne lewe najprawdopodobniej dodane wtórnie), z rozmieszczonymi przy styku desek otworami po dawnych kołkach montażowych.

Ikonografia

Kompozycja floralna w kształcie centralnie umieszczonego dzbana z wyrastającymi bujnymi pędami roślinnymi, tworzącymi regularną wić, bordiura w postaci dwóch prostych linii.

Analiza formalno-stylistyczna

Malatura o bardzo prostej kompozycji i prymitywnym sposobie wykonania, z przewagą czarnej linii i szrafowania oraz kolorystycznym wolumenem ograniczonym do dwóch-trzech odcieni brązów, z lawowaniem na powierzchni liści.

Źródła i literatura przedmiotu

Dzieło nieujęte w literaturze przedmiotu. Szerzej na temat wystroju kościoła w Krzemienicy zob.: *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. II: *Woj. łódzkie*, pod red. J. Z. Łozińskiego, z. 9: *Powiat rawsko-mazowiecki*, oprac. J. Z. Łoziński i B. Wolff, Warszawa 1953, s. 8; W. Kieszkowski, *Powiat rawsko-mazowiecki. Inwentarz topograficzny*, Warszawa 1939 (= *Zabytki Sztuki w Polsce*, t. II), s. 81-93; D. Kostrzewa, *Kościół w Krzemienicy*, Krzemienica 2001, passim.

Fotografie:

Krzemienica, kościół par. pw. św. Jakuba apostoła, zakrystia, panel z dawnego stropu lub boazerii, przed 1600, wyk. nieustalony warsztat lokalny, fot. MW. 2016.

ŁOWICZ, kolegiata prymasowska (ob. katedra)

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

ŁOWICZ, dawny powiat sochaczewski województwa rawskiego (ob. siedziba powiatu, województwo łódzkie) / stolica dekanatu i archidiakonatu archidiecezji gnieźnieńskiej (ob. stolica diecezji łowickiej) Rynek Katedralny, blok rynkowy, **KOLEGIATA PRYMASOWSKA (OB. KATEDRA) P.W. WNIĘBOWZIĘCIA NAJŚW. MARYI PANNY**, nawa południowa, kaplica prymasa Uchańskiego / św. Wiktorii, kopuła, polichromia podziałów architektonicznych i detali rzeźbiarskich

Datowanie (z fazami)

ok. 1582-1583

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Jakub Uchański (1502-1581), arcybiskup gnieźnieński, prymas Rzeczypospolitej Obojga Narodów

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

proj. Jan Michałowicz z Urzędowa (1525-1583), działający w Krakowie, Małopolsce i Wielkopolsce oraz na Mazowszu, w Łowiczu, Płocku i Warszawie, wyk. nieznanymi malarz lokalny

Historia powstania

Prywatna kaplica-mauzoleum grobowe prymasa Uchańskiego została wzniesiona w latach 1580-1583 pod kierunkiem sławnego rzeźbiarza i budowniczego krakowskiego Jana Michałowicza z Urzędowa, z pełnym wystrojem kamieniarsko-rzeźbiarskim wnętrza z kopułą z niskim tamburem i latarnią, ołtarzem oraz nagrobkiem prymasowskim. Wszystkie elementy miały wielobarwną polichromię ze złoceniami.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

W 1651 r. prymas Maciej Łubieński przekształcił kaplicę w sanktuarium św. Wiktorii, upraszczając mury zewnętrzne, likwidując latarnię i nakrywając kopułę dachem pulpitowym oraz zmieniając nastawę ołtarza na manierystyczną, marmurowo-alabastrową zakupioną w Gdańsku; w latach 1782-1783 na zlecenie prymasa Antoniego Kazimierza Ostrowskiego nadworny architekt Ephraim Schröger przekształcił niemal całkowicie wnętrze, zamurowując pierwotne wejście z prezbiterium i wybijając nowe od zachodu i nawy południowej, usuwając nagrobek i zastępując oryginalny wystrój ścian wewnętrznymi nową artykulacją stiukatorską w stylu wczesnoklasycystycznym. Jedynym oryginalnym jego elementem jest podniebie kopuły. Zakres prac remontowych w XIX i 1. poł. XX w. nieznanymi, ostatnia konserwacja przeprowadzona przed 1993 r.

Kompozycja / układ

Polichromia elementów architektoniczno-rzeźbiarskich z wapienia pińczowskiego: prostokątnych pól w wąskich pasach podziałów czterech rzędów kasetonów, zmniejszających się ku górze – w poziomych pary, w pionowych po trzy, w otoku u podstawy latarni pojedyncze, wszystkie w kolorze czerwono-brązowym, z imitacją tekstury czerwonego marmuru, w tłach kasetonów – o barwie błękitnej / niebieskiej, w najwyższym otoku, w tłach dwóch językowych pól z promieniami falistymi, przedzielonych promieniem prostym – w kolorze cynobru, wszystkie promienie złożone malarsko.

Ikonografia

Barwy, złożony, otok słoneczny wokół podstawy kopuły wg interpretacji Jerzego Miziołka odwołuje się do antycznej idei Słońca jako Boga-Chrystusa, *Sol justitiae – oculus mundi*, zapowiadającego doskonałość niebiańską i zmartwychwstanie ciała w Dniu Sądu, propagowanej w 2. poł. XVI w. w elitarnym kręgu humanistów włoskich i tłumaczy filozoficznych pism antycznych Cyserona i Platona, m.in. Marsilia Ficina (*Somnium Scipionis*) i Annibale Rosellego (*Pymander Mercurii Trismegisti*, t. 4: *De Coelo*), dostępnych w Krakowie i Polsce, tutaj także wydawanych od lat 80. XVI w., m.in. z fundacji następcy Uchańskiego – prymasa Stanisława Karnkowskiego.

Analiza formalno-stylistyczna

Dekoracje te stanowią typowy przykład prostej polichromii detali architektonicznych, mających podkreślać kolorem formę kamiennych elementów zdobniczych i waloryzować tani materiał

budowlany, imitując użycie droższego „czerwonego marmuru” importowanego z Węgier, Salzburga lub Spisza.

Źródła i literatura przedmiotu

J. Gajewski, *Sztuka w prymasowskim Łowiczu*, [w:] *Łowicz. Dzieje miasta*, red. R. Kołodziejczyk, Łowicz 1986, s. 485-486; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. II: *Województwo łódzkie*, red. J. Z. Łoziński, z. 5: *Powiat łowicki*, oprac. S. Kozakiewicz i J. A. Miłobędzki, Warszawa 1953, s. 28, fig. 50; H. Kozakiewiczowa, *Rzeźba XVI wieku w Polsce*, Warszawa 1986, s. 145-146; E. Kozłowska-Tomczyk, *Jan Michałowicz z Urzędowa*, Warszawa 1967, s. 30-34, fig. 3; J. Z. Łoziński, *Grobowe kaplice kopułowe w Polsce 1520-1620*, Warszawa 1973, s. 85, 87, il. 49, 52; J. Miziołek, *Oculus Mundi... oculus coeli. Prolegomena do studium o kaplicy grobowej prymasa Uchańskiego*, [w:] *Między Padwą i Zamościem. Studia z historii sztuki i kultury nowożytnej ofiarowane profesorowi Jerzemu Kowalczykowi*, red. M. i W. Boberscy, M. Morka, H. Samsonowicz, Warszawa 1993, s. 73-95, il. 1-2.

Fotografie:

- Łowicz, kolegiata prymasowska (obecnie katedra) Wniebowzięcia Najśw. Maryi Panny, boczna kaplica grobowa prymasa Jakuba Uchańskiego / św. Wiktorii, 1580-1583, proj. Jan Michałowicz z Urzędowa, widok ogólny podniebia kopuły, fot. MW, 2016.
- Łowicz, kolegiata prymasowska (obecnie katedra), boczna kaplica grobowa prymasa Jakuba Uchańskiego / św. Wiktorii, kopuła, fragment dekoracji architektoniczno-rzeźbiarskiej z polichromią, fot. MW, 2016.

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

ŁOWICZ, dawny powiat sochaczewski województwa rawskiego (ob. siedziba powiatu, województwo łódzkie) / stolica dekanatu i archidiakonatu archidiecezji gnieźnieńskiej (ob. stolica diecezji łowickiej)

Rynek Katedralny, blok rynkowy, **KOLEGIATA PRYMASOWSKA (OB. KATEDRA) P.W.**

WNIEBOWZIĘCIA NAJŚW. MARYI PANNY, nawa południowa, kaplica boczna św. Anny / prymasa Jana Wężyka, sklepienie, polichromia podziałów architektonicznych i detali gipsatorskich

Datowanie (z fazami)

1640

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Jan Wężyk (1575-1638), arcybiskup gnieźnieński, prymas Rzeczypospolitej Obojga Narodów

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

proj. nieznanym, wyk. nieznanym malarzem lokalnym

Historia powstania

Prywatna kaplica-mauzoleum grobowe prymasa Wężyka została dobudowana w latach 1635-1640 do nawy południowej kolegiaty prymasowskiej w Łowiczu, na planie trójkątowego korpusu z umieszczonym na osi prostokątnym aneksem na pomieszczenie ołtarza, ze sklepieniami kolebkowymi (w korpusie ze ślepymi lunetami) udekorowanymi wykonanymi z form listwami gipsowymi w typie lubelskim, z rozetowymi i heraldycznymi aplikacjami w wielobocznych polach, autor projektu i warsztat budowlany, najprawdopodobniej miejscowi, pozostają nieznane. Polichromia podkreślająca podziały architektoniczne i motywy w polach.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Przebudowana w 1722 r. z fundacji prymasa Stanisława Szembeka, z przepruciem dwóch bocznych arkad od strony północnej i z powiększeniem okien, bez naruszania dekoracji sklepiennych. Ściany boczne i filary zakryte częściowo przez wmurowane wtórnie liczne epitafia i tablice komemoratywne z XVII-XX w. oraz przemieszczone tutaj wtórnie obrazy ołtarzowe i kultowe. Zakres prac remontowych w XIX i 1. poł. XX w. nieznane, ostatnia konserwacja przeprowadzona po 2000 r., wtedy odsłonięcie relikwii oryginalnej polichromii, jej rekonstrukcja i scalenie.

Kompozycja / układ

Polichromia elementów architektoniczno-rzeźbiarskich z gipsu: listew z pasem perełkowania, ujętych profilami z kimationem jońskim (wale oka), wielobocznych obramień pól na ich przecięciu, rozet i gwiazd. W korpusie, w centralnym polu mandorlowa tarcza z herbem Wąż fundatora, kapeluszem arcybiskupim, syglami: „I W / A G” i datą: „16 – 40”; w aneksie ołtarzowym w centralnym kolistym polu hierogram Jezusa Chrystusa w glorii promienistej z ułożonych naprzemiennie promieni prostych i falistych.

Ikonografia

Przestrzeń sklepienia ponad ołtarzem wypełnia najważniejszy symbol chrystologiczny w redakcji kontrreformacyjnej, identyczny z godłem Towarzystwa Jezusowego; w korpusie w najważniejszym, centralnym miejscu kartusz herbowy prymasa identyfikuje i datuje jego pobożną fundację własnego mauzoleum grobowego. Zapewne pierwotnie polichromii na sklepieniach towarzyszyły malatury na ścianach kaplicy, niezachowane wobec późniejszych przekształceń jej wnętrza.

Analiza formalno-stylistyczna

Dekoracje te stanowią typowy przykład prostej polichromii detali architektonicznych, mających podkreślać kolorem formę kamiennych elementów zdobniczych i waloryzować tani, gipsowy materiał budowlany, imitując użycie droższego piaskowca lub wapienia – w typie *en camaieu*, w tonach ciepłych beżów i ugrów. W tle centralnego pola (błękit) z kartuszem herbowym prymasa Wężyka polichromia oddaje poprawnie układ barw heraldycznych godła Wąż (czerwone tło, motyw złoty), z podkreślonymi przez pozłocenie kapeluszem arcybiskupim, syglami i datą wykonania dekoracji; w polu z hierogramem Jezusa tło błękitne, a pole medalionu białe, litery, symbole i gloria złoczone.

Źródła i literatura przedmiotu

A.S. Czyż, *Łowicz: Kolegiata Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny*, Warszawa 2010, s. 96-97; J. Gajewski, *Sztuka w prymasowskim Łowiczu*, [w:] *Łowicz. Dzieje miasta*, red. R. Kołodziejczyk, Łowicz 1986, s. 499-500; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. II: *Województwo łódzkie*, red. J. Z. Łoziński, z. 5: *Powiat łowicki*, oprac. S. Kozakiewicz i J. A. Miłobędzki, Warszawa 1953, s. 30, fig. 48; J. Wieteska, *Prymas Jan Wężyk (1575-1638)*, Warszawa 1988, s. 12.

Fotografie:

Łowicz, kolegiata prymasowska (obecnie katedra) Wniebowzięcia Najśw. Maryi Panny, boczna kaplica grobowa prymasa Jana Wężyka / św. Anny, widok ogólny sklepienia korpusu, 1640, proj. nieustalony murator łowicki, wyk. nieznaną warsztat lokalny, fot. MW, 2016.

Łowicz, kolegiata prymasowska (obecnie katedra), boczna kaplica grobowa prymasa Jana Wężyka / św. Anny, korpus, pole centralne z gipsaturowym herbem i syglami prymasa oraz datą wykonania dekoracji gipsatorskiej, fot. MW, 2016.

Łowicz, kolegiata prymasowska (obecnie katedra), boczna kaplica grobowa prymasa Jana Wężyka / św. Anny, sklepienie aneksu ołtarzowego z polem centralnym z hierogramem Jezusa Chrystusa w glorii promienistej, fot. MW, 2016.

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

ŁOWICZ, dawny powiat sochaczewski województwa rawskiego (ob. siedziba powiatu, województwo łódzkie) / stolica dekanatu i archidiakonatu archidiecezji gnieźnieńskiej (ob. stolica diecezji łowickiej)

Rynek Katedralny, blok rynkowy, **KOLEGIATA PRYMASOWSKA (OB. KATEDRA) P.W.**

WNIEBOWZIĘCIA NAJŚW. MARYI PANNY, nawa północna, sklepienia, polichromia podziałów architektonicznych i detali gipsatorskich

Datowanie (z fazami)

1650-1652

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Maciej Łubieński (1572-1652), arcybiskup gnieźnieński, prymas Rzeczypospolitej Obojga Narodów

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

proj. nieznanymi, wyk. nieznanymi malarz lokalny

Historia powstania

Trójprzęsłowe nawy boczne przebudowano w latach 1650-1652 z donacji prymasa Macieja Łubieńskiego pod kierunkiem architekta królewskiego Tommaso Poncina z Krakowa i Warszawy, podwyższając dawne późnogotyckie nawy z XV-XVI w., krzyżowe sklepienia kolebkowe pokrywając eleganckimi w rysunku i bogato dekorowanymi motywami manierystycznymi gipsaturami, z wielobocznym polem centralnym w przęśle środkowym, z kartuszem herbowym i syglami fundatora; warsztat budowlany, najprawdopodobniej miejscowi, pozostają nieznanymi. W nawie północnej polichromia podkreślająca podziały architektoniczne i motyw w polach.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Zakres prac remontowych w XIX i 1. poł. XX w. nieznanymi, ostatnia konserwacja przeprowadzona po 2010 r., wtedy odstonięcie relikwów oryginalnej polichromii, jej rekonstrukcja i scalenie.

Kompozycja / układ

Polichromia *en grisaille* elementów architektoniczno-rzeźbiarskich z gipsu: listew z pasem perełkowania, ujętych profilami z kimationem jońskim (wole oka), aplik wielobocznych obramień pól na ich przecięciu, rozet, gwiazd i aplikacji. W środkowym przęśle, w centralnym, wielobocznym polu wolutowa tarcza z herbem Pomian fundatora, kapeluszem arcybiskupim, odwróconymi syglami: „L - M / G - A”.

Ikonografia

Umieszczony w najważniejszym, centralnym miejscu kartusz herbowy prymasa identyfikuje i datuje jego fundację modernizacji kolegiaty łowickiej.

Analiza formalno-stylistyczna

Dekoracja taka stanowi typowy przykład prostej polichromii detali architektonicznych, mającej podkreślać kolorem formę kamiennych elementów zdobniczych i waloryzować tani, gipsowy materiał budowlany, imitując użycie droższego piaskowca lub wapienia – w typie *en grisaille*, w tonach ciepłych szarości. W tle centralnego pola (błękit) z kartuszem herbowym prymasa Łubieńskiego polichromia oddaje poprawnie układ barw heraldycznych godła Pomian (czerwone tło, motyw czarno-biały i złoty), z podkreślonymi przez poźłocenie kapeluszem arcybiskupim i syglami.

Źródła i literatura przedmiotu

A.S. Czyż, *Łowicz: Kolegiata Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny*, Warszawa 2010, s. 17, il. 10, 41; J. Gajewski, *Sztuka w prymasowskim Łowiczu*, [w:] *Łowicz. Dzieje miasta*, red. R. Kołodziejczyk, Łowicz 1986, s. 502-503; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. II: *Województwo łódzkie*, red. J. Z. Łoziński, z. 5: *Powiat łowicki*, oprac. S. Kozakiewicz i J. A. Miłobędzki, Warszawa 1953, s. 20.

Fotografie:

Łowicz, kolegiata prymasowska (obecnie katedra) pw. Wniebowzięcia Najśw. Maryi Panny, nawa północna, widok ogólny sklepień, 1650-1652, proj. Tommaso Poncino z Krakowa i Warszawy, wyk. nieznanymi warsztatami czynnymi przy budowie willi biskupów krakowskich w Kielcach, fot. MW, 2016.

Łowicz, kolegiata prymasowska (obecnie katedra), nawa północna, przęsło środkowej, pole centralne z gipsaturowym herbem i syglami prymasa, fot. MW, 2016.

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

ŁOWICZ, dawny powiat sochaczewski województwa rawskiego (ob. siedziba powiatu, województwo łódzkie) / stolica dekanatu i archidiakonatu archidiecezji gnieźnieńskiej (ob. stolica diecezji łowickiej)

Rynek Katedralny, blok rynkowy, **KOLEGIATA PRYMASOWSKA (OB. KATEDRA) P.W.**

WNIEBOWZIĘCIA NAJŚW. MARYI PANNY, nawa północna, boczna kaplica Najśw.

Sakramentu, ściany, sklepienia i podniebie kopuły z latarnią

Datowanie (z fazami)

1718

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Stanisław Szembek (1650-1721), arcybiskup gnieźnieński, prymas Rzeczypospolitej Obojga Narodów

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Adam Swach OFMConv. (1668-1747), brat-laik i malarz zakonny z Daczc na Morawach, pracujący w Poznaniu i Wielkopolsce oraz w wielu miejscach w całej Koronie – sygnatura i data

Historia powstania

Kaplica boczna Najśw. Sakramentu, dostawiona do nawy północnej kolegiaty prymasowskiej w latach 1640-1647 z fundacji prymasa Jana Lipskiego (1589-1641) i wg projektu nadwornego kamieniarza i budowniczego Włocha Costantego Tencalli (zm. 1647), powtarza ogólnie w planie układ naprzeciwległej kaplicy św. Anny fundacji prymasa Jana Wężyka (1635-1640), w osi środkowej zlikwidowano aneks ołtarzowy i dodano kopułę na niskim ośmiobocznym tamburze z czterema oknami i latarnią. Polichromia pokrywa całą partię sklepień z kopułą oraz górne partie dwóch ścian bocznych i pary filarów międzynawowych, dedykowana kultowi Najśw. Sakramentu oraz dogmatom i naukom kontrreformacyjnym Kościoła.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

W latach 1717-1718 kaplica zmodernizowana z legatu prymasa Stanisława Szembeka (1650-1721), przez poszerzenie okien oraz skucie niemal wszystkich pierwotnych wczesnobarokowych zdobień ścian i sklepień z kopułą, wykonanie polichromii br. Adama Swacha. W 1770 r. budowa nowego ołtarza głównego projektu architekta królewskiego Jakuba Fontany, umieszczenie na ścianach licznych tablic komemoratywnych poświęconych duchownym łowickim z XVIII-XX w. Zakres prac konserwatorskich w XIX i 1. poł. XX w. nieznany, 1953-1954, 1986-1990, wtedy domalowane medaliony z postaciami św. św. Jana Chrzyciela i Jana Ewangelisty, herby prymasa Szembeka, kapituły łowickiej oraz inskrypcje łacińskie i polskie w kolistych medalionach w glifach okien na ścianach bocznych od wschodu i zachodu.

Kompozycja / układ

Zespół malowideł pokrywa górne partie ścian i filarów wejściowych, glify okien oraz całą kopułę i krzyżowe sklepienia przęsła bocznych, reprezentuje rozbudowany cykl eucharystyczny, składający się z kilku części: scen wielofiguralnych, przedstawień świętych i owalnych emblematów, wszystkie ujęte w nieregularne iluzjonistyczne obramienia naśladowujące skromną dekorację stiukatorską z elementami wolutowymi i akantowymi (wł. *stucco finto*). W dolnym skraju obramienia okna na ścianie zachodniej rozbudowane inskrypcje z datą wykonania: cyframi rzymskimi (po lewej) i w języku hebrajskim (po prawej), na wschodniej – inskrypcja autorska: „Exiquum quis quis Sectas ignosce Laborem/ Hoc ego dum pinxi, crede Minor fueram/ Fr. Adamus Swach Ordinis S. F. Minorum Conventualium.” (po lewej) i data wykonania cyframi arabskimi.

Ikonografia

Zespół malowideł reprezentuje najbardziej na ziemiach Rzeczypospolitej rozbudowany cykl eucharystyczny (i zarazem chrystologiczny) z 70 scenami biblijnymi, patrystycznymi i hagiograficznymi, podzielonych na kilka typów: sceny wielofiguralne, przedstawienia świętych oraz emblematy, powiązane treściowo w obrębie poszczególnych przestrzeni: w kopule, na dwóch sklepieniach oraz na ścianach bocznych i na filarach międzynawowych. Cały program charakteryzuje wyraźne zabarwienie dydaktyczne / moralizatorskie.

Kolejność przedstawień należy odczytywać od podniebia kopuły w dół i na boki: w czaszy kopuły: cztery owalne pola z przedstawieniami z Ewangelii: na stronie północnej (najważniejszej dla widza) *Ostatnia Wieczerza*, dalej *Wieczerza w Emaus* i dwie wizje *Uczty Królewskiej* wg św.św. Mateusza i Łukasza, w otoku kartusz z inskrypcją: „FIGURIS TERMINUM”; w tamburze osiem pogrupowanych naprzemiennie po cztery scen: starotestamentalne prefiguracje Ofiary Chrystusa: *Ofiara Noego*, *Ofiara Abrahama*, *Zbieranie manny* i *Pascha żydowska*, między nimi, w konchowych niszach, *en grisaille* patriarchowie: *Aaron*, *Melchizedek*, *Mojżesz* i *Dawid*; w pendentywach, ujęci w pozie siedzącej Ojcowie Kościoła Zachodniego; w przęśle zachodnim w czterodzielnym sklepieniu sceny z cudami za sprawą Najśw. Sakramentu: *św. Bernard z Clairvaux pokonuje Wilhelma*, we wschodnim: *św. Antoniego cud z osłem*, *Rudolf Habsburg i kapłan z wiatykiem*, przeplecione pięcioma scenami z historii profanacji trzech Hostii przez Żydów w 1399 r. w Poznaniu; w podłęczach arkad między przęsłami po cztery prostokątne pola ze scenami eucharystycznymi z żywotów świętych: *Komunia św. Stanisława Kostki*, *Komunia św. Onufrego*, NN święty lub błogosławiony oraz *św.św. Szczepan*, *Jacek Odrowąż*, *Norbert* i *papież Urban IV z monstrancją*; w podłęczach trzech arkad międzynawowych: w środkowej na osi w owalnym polu herb fundatora, po bokach cztery prostokątne sceny starotestamentalne: *Mojżesz i krzew gorejący*, *Obmycie nóg św. Piotra przez Jezusa w Wieczerniku* i dwa emblematy, w bocznych po trzy (środkowe koliste, skrajne prostokątne): *Bunt Datana*, *Różdżka Aarona*, *Spotkanie Samuela z Saulem* oraz *Spotkanie Jakuba z Ezawem*, *Sen Jakuba*, *Ofiary Kaina i Abla*. Na ściankach filarów owalne emblematy z odniesieniami do Eucharystii i lemmami z cytataми łacińskimi z Nowego Testamentu. Wokół czterech okien w ścianie północnej i bocznych iluzjonistyczne obramienia późnobarokowe, w tych na północnej z owalnymi medalionami w kluczach arkad, z półpostaciowymi przedstawieniami Chrystusa Umęczonego (po lewej), Matki Bożej Bolesnej (po prawej), w ich górnych glifach sceny męczeństwa patronów Korony, odpowiednio św. Wojciecha i św. Stanisława, w bocznych, po trzy emblematy (środkowe koliste, skrajne prostokątne, wykrojone).

Analiza formalno-stylistyczna

Cały zespół stanowi typowe dzieło br. Adama Swacha o przeciętnych walorach artystycznych, odznaczające się jednak rozbudowanym, miejscami bardzo erudycyjnym i niepowtarzalnym programie ideowo-treściowym (np. użycie mało znanej poza Poznaniem legendy o profanacji trzech Hostii przez Żydów – Bożego Ciała), jedynym takim w dawnej Rzeczypospolitej. Malaturę charakteryzują błędy i uproszczenia w oddaniu głębi oraz schematu postpozowskiej perspektywy i panoramy, spłaszczony modelunek i wyraźna typizacja fizjonomii obu płci. Za nieudane można również uznać próby odwzorowania metodą *stucco finto* przebrzmiałej już w tym okresie w środowisku środkowoeuropejskim dojrziałobarokowej stylistyki stiuków wolutowo-akantowych, a w technice *en grisaille* – quasirzeźbiarskich wyobrażeń figuralnych. Jest to jednak jedyne tak szeroko zamierzone przez artystę dzieło na Mazowszu, a jego angaż w prymasowskim Łowiczu można jedynie wytłumaczyć brakami kadrowymi wśród profesjonalnych świeckich malarzy-freskantów w stolicy po zakończeniu III. wojny północnej (1702-1711).

Źródła i literatura przedmiotu

Zbigniew Ciekliński, *Kronika: Prace konserwatorskie, województwo łódzkie (1952-1955)*, „Ochrona Zabytków. Kwartalnik”, VIII: 1955, z. 1 (28), s. 275, ryc. 245; A.E. Czerwińska, *Adama Swacha portret własny – czyli kilka uwag o sygnaturach i autoportretach barokowego artysty*, [w:] *Architektura znaczeń. Studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani w 65. Rocznicę urodzin i w 40-lecie pracy dydaktycznej*, red. A. S. Czyż, J. Nowiński, M. Wiraszka, Warszawa 2011, s. 424-439; A.S. Czyż, *Łowicz: Kolegiata Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny*, Warszawa 2010, s. 106-109, il. 107-111; J. Daranowska-Łukaszewska, T. Jank, *Swach (Szwach) Adam*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XLV/1, z. 188, Kraków 2009, s. 118-119; J. Gajewski, *Sztuka w prymasowskim Łowiczu*, [w:] *Łowicz. Dzieje miasta*, red. R. Kołodziejczyk, Łowicz 1986, s. 538-539, il. 24; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. II: *Województwo łódzkie*, red. J. Z. Łoziński, z. 5: *Powiat łowicki*, oprac. S. Kozakiewicz i J. A. Miłobędzki, Warszawa 1953, s. 31, fig. 69; T. Jank, *Życie i twórczość malarska brata Adam Swacha (1668-1747)*, Kraków 2017, s. 78-84, 276-279, 314-318, 345-351; J. Staszewski, *Ikonograficzna analiza polichromii w*

kaplicy Najświętszego Sakramentu w katedrze łowickiej, „Mazowieckie Studia Humanistyczne”, 5: 1999, nr 2, s. 77-103; J. Wieteska, *Jan Lipski fundator kaplicy Najśw. Sakramentu w Kolegiacie Łowickiej i budowa ołtarza*, Łowicz 1982, s. 3.

Fotografie:

- Łowicz, kolegiata prymasowska (obecnie katedra) pw. Wniebowzięcia Najśw. Maryi Panny, boczna kaplica grobowa prymasa Jana Lipskiego / Najśw. Sakramentu, widok ogólny partii sklepień i kopuły z polichromią późnobarokową, 1718, proj. i wyk. brat-laik Adam Swach OFMConv., fot. MW, 2016.
- Łowicz, kolegiata prymasowska (obecnie katedra), boczna kaplica grobowa prymasa Jana Lipskiego / Najśw. Sakramentu, widok wnętrza kopuły, fot. MW, 2016.
- Łowicz, kolegiata prymasowska (obecnie katedra), boczna kaplica grobowa prymasa Jana Lipskiego / Najśw. Sakramentu, czasza kopuły, scena *Ostatnia Wieczerza*, fot. MW, 2016.
- Łowicz, kolegiata prymasowska (obecnie katedra), boczna kaplica grobowa prymasa Jana Lipskiego / Najśw. Sakramentu, tambur kopuły, scena *Ofiara Noego i Król Dawid*, fot. MW, 2016.
- Łowicz, kolegiata prymasowska (obecnie katedra), boczna kaplica grobowa prymasa Jana Lipskiego / Najśw. Sakramentu, pendentyw kopuły z postacią św. Ambrożego Ojca Kościoła, fot. MW, 2016.
- Łowicz, kolegiata prymasowska (obecnie katedra), boczna kaplica grobowa prymasa Jana Lipskiego / Najśw. Sakramentu, widok sklepienia przęsła wschodniego, fot. MW, 2016.
- Łowicz, kolegiata prymasowska (obecnie katedra), boczna kaplica grobowa prymasa Jana Lipskiego / Najśw. Sakramentu, widok sklepienia przęsła zachodniego, fot. MW, 2016.
- Łowicz, kolegiata prymasowska (obecnie katedra), boczna kaplica grobowa prymasa Jana Lipskiego / Najśw. Sakramentu, obramienie lewego okna w ścianie północnej, fot. MW, 2016.
- Łowicz, kolegiata prymasowska (obecnie katedra), boczna kaplica grobowa prymasa Jana Lipskiego / Najśw. Sakramentu, obramienie okna w ścianie zachodniej, fot. MW, 2016.
- Łowicz, kolegiata prymasowska (obecnie katedra), boczna kaplica grobowa prymasa Jana Lipskiego / Najśw. Sakramentu, obramienie okna w ścianie zachodniej, inskrypcja poświęceniowa z sygnaturą artysty, fot. MW, 2016.
- Łowicz, kolegiata prymasowska (obecnie katedra), boczna kaplica grobowa prymasa Jana Lipskiego / Najśw. Sakramentu, filar międzynawowy, emblemat eucharystyczny, fot. MW, 2016.

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

ŁOWICZ, dawny powiat sochaczewski województwa rawskiego (ob. siedziba powiatu, województwo łódzkie) / stolica dekanatu i archidiakonatu archidiecezji gnieźnieńskiej (ob. stolica diecezji łowickiej)

Rynek Katedralny, blok rynkowy, **KOLEGIATA PRYMASOWSKA (OB. KATEDRA) P.W.**

WNIEBOWZIĘCIA NAJSW. MARYI PANNY, nawa południowa, ściana wschodnia nad wejściem do bocznej kaplicy prymasa Uchańskiego / św. Wiktorii

Datowanie (z fazami)

koniec XVII-1. poł. XVIII w.

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

nieustaleni

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieustaleni

Historia powstania

Polichromia stanowi górny fragment iluzjonistycznej oprawy malarskiej wejścia do bocznej kaplicy św. Wiktorii albo zniesionego ołtarza bocznego (może św. Kazimierza lub Najśw. Maryi Panny?), powstała jako element niezachowanej dekoracji ścian nawy południowej.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

W większej części zniszczona, w górnej zatynkowana najprawdopodobniej w 1782-1783 r. w związku z przebicciem nowego arkadowego wejścia do wczesnoklasycystycznej kaplicy bocznej św. Wiktorii, fundacji prymasa Antoniego Kazimierza Ostrowskiego i wg projektu nadwornego architekta Ephraima Schrögera z Warszawy. Odświeżona fragmentarycznie po 2010 r. w wyniku sondażowych prac konserwatorskich.

Kompozycja / układ

Polichromia iluzjonistyczna w formie wielkiego, otwartego na boki namiotu-paludamentu, zwieńczonego trzema brązowymi wazonami (środkowy większy, z gałązkami lilii, boczne z płomieniami) i w skrajach takimiz liliami, po lewej od szczytu namiotu widoczna główka anioła z podniesionymi do góry rączkami podtrzymującymi mitrę księżęcą.

Ikonografia

Typ iluzjonistycznej oprawy malarskiej z paludamentem był w okresie 2. poł. XVII i 1. poł. XVIII w. rezerwowany głównie dla nastaw dedykowanych Najśw. Maryi Pannie lub Najśw. Sakramentowi / Bożemu Ciału. Obecne w dekoracji mitra księżęcą i lilie – najważniejsze atrybuty św. Kazimierza Królewicza – wskazują na takie wezwanie istniejącego tutaj pierwotnie ołtarza.

Analiza formalno-stylistyczna

Zbyt szczypty zakres odświeżenia fresku oraz znaczny stopień rekonstrukcji form wykluczają analizę porównawczą ze współczesnymi zabytkami malarstwa w samym Łowiczu i na Mazowszu.

Źródła i literatura przedmiotu

brak

Fotografie:

Łowicz, kolegiata prymasowska (obecnie katedra) pw. Wniebowzięcia Najśw. Maryi Panny, nawa południowa, ściana wschodnia z wejściem do kaplicy bocznej św. Wiktorii, górny fragment paludamentu z dekoracjami ornamentalnymi i postacią aniołka z mitrą księżęcą, fot. MW, 2016

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

ŁOWICZ, dawny powiat sochaczewski województwa rawskiego (ob. siedziba powiatu, województwo łódzkie) / stolica dekanatu i archidiakonatu archidiecezji gnieźnieńskiej (ob. stolica diecezji łowickiej)

Rynek Katedralny, blok rynkowy, **KOLEGIATA PRYMASOWSKA (OB. KATEDRA) P.W.**

WNIEBOWZIĘCIA NAJŚW. MARYI PANNY, prezbiterium, zewnętrzna kaplica Drogi Krzyżowej, ściana zachodnia

Datowanie (z fazami)

po 1758

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

nieustaleni

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieustaleni

Historia powstania

Polichromia wypełnia ścianę w ścianie zachodniej (szczytowej prezbiterium) zewnętrznej kaplicy Ukrzyżowania Pańskiego, otwartej arkadą na dawny cmentarz przykościelny.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

W części uszkodzona i zatarta, konserwowana zachowawczo po 2000 r. w wyniku sondażowych prac konserwatorskich i podjęcia ogólnego remontu budowlanego elewacji i przybudówek zewnętrznych kolegiaty / katedry.

Kompozycja / układ

Polichromia iluzjonistyczna, przedstawiającą scenę w pagórkowatym pejzażu, w której na pierwszym planie ubrany w długą czerwoną szatę i koronę cierniową Chrystus niosący krzyż, z dolnym ramieniem podtrzymywanym nisko przez pochylonego, z wysiłku, kroczącego Szymona Cyrenejczyka, odzianego w brązową szatę.

Ikonografia

Kaplicę Ukrzyżowania Pańskiego wzniesiono w 1758 r. z fundacji rajcy łowickiego Jerzego Barszcza na cmentarzu przy kolegiacie prymasowskiej by pełniła funkcję Kalwarii i miejsca modlitw za zmarłych tutaj pochowanych. Temat Drogi Krzyżowej wiąże się nowym typem nabożeństwa, zaprowadzonego w dawnej Rzeczypospolitej w 1743 r. Patronat nad nim objął wg bulli papieskiej zakon franciszkanów-reformatów, który przekazywał klerowi diecezjalnemu lub innym zgromadzeniom specjalne licencje administracyjne. Z uwagi na kluczowe znaczenie kultu Krzyża Św. w prymasowskim łowiczu obecność tutaj kalwarii można interpretować jako przykład zaprowadzenia najnowszego typu zbiorowych praktyk religijnych poświęconych męce Pańskiej. Scena niesienia krzyża przez Jezusa i Szymona Cyrenejczyka, zaczerpnięta z trzech Ewangelii: Mt 27,32; Mk 15,21 i Łk 23,26, pozostaje najpopularniejszym motywem ikonograficznym związanym z tym kultem.

Analiza formalno-stylistyczna

Silne zatarcia w obrębie najważniejszych partii figuralnych fresku wyklucza analizę porównawczą ze współczesnymi zabytkami malarstwa w samym łowiczu i na Mazowszu.

Źródła i literatura przedmiotu

J. Wieteska, *Archidiakoniat, kolegiata i kapituła łowicka*, w: *Szkice do dziejów archidiecezji warszawskiej*, praca zbiorowa pod red. W. Maleja, Rzym 1966, s. 80.

Fotografie:

Łowicz, kolegiata prymasowska (obecnie katedra) pw. Wniebowzięcia Najśw. Maryi Panny, elewacja wschodnia prezbiterium, kaplica zewnętrzna Kalwarii, ściana zachodnia, scena Drogi Krzyżowej – Niesienia krzyża przez Jezusa i Szymona Cyrenejczyka, po 1758, wyk. nieustalony warsztat malarski, fot. MW, 2018.

ŁOWICZ, seminarium duchowne zgromadzenia misjonarzy św. Wincentego à Paulo (ob. Muzeum w Łowiczu)

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

ŁOWICZ, dawny powiat sochaczewski województwa rawskiego (ob. siedziba powiatu, województwo łódzkie) / stolica dekanatu i archidiakonatu archidiecezji gnieźnieńskiej (ob. stolica diecezji łowickiej)

Rynek Katedralny, pierzeja wschodnia, dawny **GMACH SEMINARIUM DUCHOWNEGO ZGROMADZENIA MISJONARZY ŚW. WINCENTEGO À PAULO** (ob. Muzeum w Łowiczu), skrzydło południowe, kaplica seminaryjna (ob. sala muzealna z ekspozycją sztuki nowożytnej)

Datowanie (z fazami)

ok. 1695

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Michał Stefan Radziejowski (1645-1705), kardynał, prymas Rzeczypospolitej Obojga Narodów

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

Michelarcangelo Palloni (1637-1713) z Campi koło Florencji, czynny w Pożajściu, Jeznie, Wilnie, Warszawie, Wilanowie, Bielanych, Łowiczu, Rydzynie i Węgrowie

Historia powstania

Wykonane ok. 1695 r. na czterech przęsłach sklepienia kolebkowego z parami gurtów i lunetami oraz na wschodniej i zachodniej ścianie tarczowej kaplicy seminarium duchownego archidiecezji gnieźnieńskiej w Łowiczu, administrowanego przez zgromadzenie misjonarzy św. Wincentego à Paulo z fundacji 1400 dukatów donatora zespołu – kard. Michała Stefana Radziejowskiego, arcybiskupa gnieźnieńskiego i prymasa Rzeczypospolitej – jako najważniejszy element artystyczny i ideowo-treściowy jej wystroju. Sklepienie dostosowane do malatury przez uproszczenie form gurtów, redukcję uskoków na styku ze ścianami szczytowymi i pominięcie szwów wokół lunet, imitację malarską stiuku, brązu i porfiru w technice *stucco finto*, ponadto przez podmurowanie gipsem pod fresk przestrzeni obłoku między pierwszym przęsłem sklepienia i ścianą ołtarzową (wschodnią) i wymodelowanie pary nóżek anielskich w celu osiągnięcia iluzjonistycznego efektu głębi – malarstwa trójwymiarowego (wł. *pittura tridimensionale*).

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Po usunięciu w 1820 r. przez władze carskie i kościelne archidiecezji warszawskiej funkcji zakonnych kaplica służyła jako miejsce modlitwy szkoły wydziałowej księży pijarów, a od 1842 r. szkoły powiatowej ogólnej, do konfiskaty przez administrację caratu w 1864 r. i zamianie na szkołę filologiczną, progimnazjum i wreszcie szkołę realną. Po zamianie w 1886 r. kaplicy poseminaryjnej na cerkiew i zamalowaniu w 1889 r. przez niejakiego Wereszczagina części kompozycji oraz zmianie wielu postaci w scenach na osoby kapłanów prawosławnych freski straciły oryginalny charakter. W 1917 r. rekonsyliowana, malatura poddana wtedy pierwszej kompleksowej restauracji dokonanej przez Wydział Malarski Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości. We wrześniu 1939 r. fragmentarycznie uszkodzone w trakcie działań wojennych, w 1944 r. zniszczenie sklepienia zakrystii z freskiem *Ofiara Abrahama i Izaaka*. Kolejne konserwacje w latach 1947, 1959, 1961, 1973 i 2012-2014.

Kompozycja / układ

Główny cykl dedykowany św. Karolowi Boromeuszowi rozgrywa się na sześciu wielofiguralnych scenach znacznych rozmiarów na ścianach bocznych i w centralnych polach w przęsłach sklepienia, od zachodu: *Procesja krzyżowa w Mediolanie w czasie zarazy* (na ścianie tarczowej), *Odwiedziny budowanego gmachu seminarium duchownego*, *Rozdawnictwo jałmużny i przygarnianie sierot*, *Komunia zarażonych chorych* oraz *Apoteoza świętego z Trójcą Świętą* na dwóch płaszczyznach sklepienia i wschodniej ścianie ołtarzowej. W medalionach typu *quadri riportati* w lunetach (koliste) i wąskich pasach między parami gurtów (wąskie owalne) grupy aniołków na obłokach – pierwotne zapewne z atrybutami i banderolami z inskrypcjami, całość uzupełniają liczne bujne i mięsiste

zinterpretowane w iluzjonistycznym malarstwie detale architektoniczno-rzeźbiarskie, naśladujące kamień, stiuk, brąz i porfir, budujące obramienia scen i wypełniające szczelnie pozostałe przestrzenie.

Ikonografia

Według Jacka Gajewskiego przesłaniem dekoracji była wzorcowa formacja duchowa i organizacyjna kleryków z seminarium, którym za przykład idealnego kapłana-naśladowcy Jezusa ukazywano św. Karola, kardynała i wybitnego arcybiskupa Mediolanu, jednego z najwybitniejszych dostojników, autorów pism teologicznych i administratorów Kościoła katolickiego doby kontrreformacji. Freski z elementami trójwymiarowymi płynnie łączyły się z niższymi partiami dekoracji stiukatorskiej oraz z najważniejszym elementem wystroju – antyarchitektonicznym ołtarzem głównym w formie bogatej snycerskiej ramy z wielkim obrazem Ukrzyżowania Pańskiego (obecnie w kościele par. w Aleksandrowie Kujawskim), symbolizującym najwyższą ofiarę Odkupiciela za ludzkość i świat, najbardziej wysublimowaną formę duchowego i fizycznego samopoświęcenia się każdego kapłana. Jest to unikalny w skali ogólnopolskiej taki cykl hagiograficzno-dydaktyczny ukierunkowany na cele formacji duchowej i intelektualnej kleru.

Analiza formalno-stylistyczna

Malatura łowicka należy do najwybitniejszych dzieł Palloniego w Koronie, jest też jednym z pierwszych na północ od Alp przykładów monumentalnego malarstwa postberniniowskiego. Wszystkie sceny zakomponowane są w typowy dla rzymskiej szkoły naśladowców Pietro Berettiniego da Cortony – kulisowo, z bocznymi grupami dynamicznie, w teatralnym sposób upozowanych postaci odstaniających zagłębioną w centrum scenę główną, ponadto z użyciem silnych skrótów perspektywicznych postaci i głów, przede wszystkim z zabiej perspektywy – wł. *da sotto in su*. Okalająca sceny malarskie iluzjonistyczna dekoracja architektoniczno-rzeźbiarska *en grisaille* w typie *stucco finto* z elementami imitującymi brąz (ramy medalionów, tablice i aplikowane ornamenty) i porfir (kartusze boczne na szczycie lunet) nawiązywała do postberniniowskiej manieri monumentalnych dekoracji ściennych Rzymu, Florencji i Italii w 2. poł. XVII w.

Źródła i literatura przedmiotu

A. Bernatowicz, *Palloni (Paloni, Polloni), Michael Archangelo (Michael Archangelus, Michelarcangelo, Michelangelo, Michał Anioł)*, [w:] *Allgemeines Künstlerlexikon. Die blidenden Künstler aller Zeiten und Völker*, hg. A. Beyer, B. Savoy, W. Tegethoff, Bd. 94, Berlin-Boston 2017, s. 197-198; A. Bluhm-Kwiatkowski, *Przewodnik po Łowiczu*, Łowicz 1927; M. Bohdziewicz, *Grupa fresków z kręgu Delbenego i Palloniego w okolicach Warszawy*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 17: 1955, nr 4, s. 472-474; J. Gajewski, *Sztuka w prymasowskim Łowiczu*, [w:] *Łowicz. Dzieje miasta*, red. R. Kołodziejczyk, Warszawa 1986, s. 525-533, il. 19, 20; W. H. Gawarecki, *Pamiętki historyczne Łowicza*, Warszawa 1844; M. Górską, *Wizerunki Chrystusa pędzla Michelangela Palloniego*, „Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego”, 18: 2005, s. 51-69; G. M. Guidetti, *Novità e precisazioni sull'attività fiorentina di Michele Arcangelo Palloni*, [w:] *Artyści włoscy w Polsce. XV-XVIII wiek* [księga pamiątkowa prof. dr. hab. Mariusza Karpowicza], red. J. A. Chrościcki, R. Sulewska, Warszawa 2004, s. 265-292; G. M. Guidetti, *Additional Information about the Sources of Michele Arcangelo Palloni's Artistic Language*, [w:] *LDK sakralinė dailė: atodangos ir naujieji kontekstai*, red. R. Janonienė, Vilnius 2008 (= „Acta Academiae Artium Vilnensis”, 51: 2008), s. 75-89; M. Heydel, *Palloni (Paloni, Polloni), Michael Archangelo (Michael Archangelus, Michelarcangelo, Michelangelo, Michał Anioł)*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze-rzeźbiarze-graficy*, t. 6, red. K. Mikocka-Rachubowa, M. Biernacka, Warszawa 1998, s. 400-405; M. Karpowicz, *Działalność artystyczna Michelangela Palloniego w Polsce*, Warszawa 1967, s. 21-22, il. nłb.; K. Molga, *Malowidła Michała Anioła Palloniego w kaplicy św. Karola Boromeusza w Łowiczu: przyczynek do historii polichromii w świetle ostatnich prac konserwatorskich*, „Roczniki Łowickie”, 10: 2012, s. 249-263; K. Molga, *Historia przekształceń i konserwacji malowideł ściennych Michelangela Palloniego w kaplicy poseminaryjnej św. Karola Boromeusza w Łowiczu*, [w:] *Michelangelo Palloni, malarz fresków*, praca zbiorowa pod red. E. Modzelewskiej, Warszawa 2017, s. 201-226, il. 118-137; M. Paknys, *Nowe źródła o artystach w Pożajściu. W kręgu mecenatu Krzysztofa Zygmunta Paca*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 62:

2000, nr 1–2, s. 153–161; T. Sawicki, *Włoska technika „a bianco di calce” na przykładzie bielańskich fresków Michelangelo Palloniego*, „Ochrona Zabytków”, 1997, nr 3, s. 239–249; J. Starzyński, *Barokowe malowidła ściennie w kaplicy św. Karola Boromeusza w Łowiczu i twórca ich Michelangelo Palloni*, [w:] „Studia do dziejów sztuki w Polsce”, 4: 1931, s. 47-99; E. Trojanowski, *Freski M. Palloniego w dawnej kaplicy ks. Misjonarzy p.w. św. Karola Boromeusza, w kolegiacie oraz kościele popijarskim w Łowiczu*, „Kwartalnik Historyczny”, 30: 1916, s. 463-464; M. Wardzyński, *Sztuka nowożytna na Mazowszu. Zarys problematyki*, [w:] *Dzieje Mazowsza*, t. 2: *Lata 1527 – 1794*, praca zbiorowa pod red. J. Tyszkiewicza, Pułtusk 2015, s. 683, il. nlb.; M. Wardzyński, *Triumf berninizmu – wystrój kaplicy poseminaryjnej w Łowiczu*, [w:] *Poza Warszawą*, red. A. Pieńkos, t. 1: *Arcydzieła plastyki dawnej XII-XVIII wieku w świątyniach i rezydencjach Mazowsza*, praca zbiorowa pod red. M. Wardzyńskiego, Warszawa 2018, s. 167-171.

Fotografie:

- Łowicz, seminarium duchowne księży misjonarzy (ob. Muzeum w Łowiczu), skrzydło południowe, kaplica pw. św. Karola Boromeusza (ob. sala muzealna sztuki nowożytnej), malatura sklepienia, ok. 1695, proj. i wyk. Michelangelo Palloni z Florencji i Warszawy, widok ogólny w kierunku wschodnim, fot. MW, 2016.
- Łowicz, seminarium duchowne księży misjonarzy, kaplica, widok ogólny w kierunku zachodnim, fot. MW, 2016.
- Łowicz, seminarium duchowne księży misjonarzy, kaplica, zachodnia ściana tarczowa, scena *Procesja krzyżowa św. Karola Boromeusza podczas zarazy w Mediolanie*, fot. MW, 2016.
- Łowicz, seminarium duchowne księży misjonarzy, kaplica, widok ogólny czwartego przęsła ze sceną *Odwiedziny budowanego gmachu seminarium duchownego*, fot. MW, 2016.
- Łowicz, seminarium duchowne księży misjonarzy, kaplica, trzecie przęsło, scena *Rozdawnictwo jałmużny i przygarnianie sierot*, fot. MW, 2016.
- Łowicz, seminarium duchowne księży misjonarzy, kaplica, drugie przęsło, scena *Komunia zarażonych chorych*, fot. MW, 2016.
- Łowicz, seminarium duchowne księży misjonarzy, kaplica, pierwsze przęsło sklepienia i wschodnia ściana tarczowa ze sceną *Apoteoza świętego z Trójcą Świętą*, fot. MW, 2016.
- Łowicz, seminarium duchowne księży misjonarzy, kaplica, wschodnia ściana tarczowa, fragment malarstwa trójwymiarowego w scenie *Apoteoza świętego z Trójcą Świętą*, fot. MW, 2016.
- Łowicz, seminarium duchowne księży misjonarzy, kaplica, trzecie przęsło, luneta północna, medalion z iluzjonistyczną dekoracją stiukatorsko-brązową w typie *stucco finto*, fot. MW, 2016.
- Łowicz, seminarium duchowne księży misjonarzy, kaplica, drugie przęsło, fragment iluzjonistycznej dekoracji stiukatorsko-brązowej w typie *stucco finto*, fot. MW, 2016.
- Łowicz, seminarium duchowne księży misjonarzy, kaplica, gurdy między trzecim i czwartym przęsłem, fragment iluzjonistycznej dekoracji stiukatorsko-brązowej w typie *stucco finto*, fot. MW, 2016.

ŁOWICZ, kościół pijarów pw. Matki Bożej Łaskawej i św. Wojciecha

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

ŁOWICZ, dawny powiat sochaczewski województwa rawskiego (ob. siedziba powiatu, województwo łódzkie) / stolica dekanatu i archidiakonatu archidiecezji gnieźnieńskiej (ob. stolica diecezji łowickiej)

ul. Zduńska, pierzeja południowa, **KOŚCIÓŁ PIJARÓW PW. MATKI BOŻEJ ŁASKAWEJ I ŚW. WOJCIECHA**, nawa zachodnia, 3. przęsło, zachodni skraj sklepienia

Datowanie (z fazami)

XVII/XVIII w.

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

nieustalony szlachcic o inicjałach I D, pieczętujący się herbem Trzaska

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

niezidentyfikowani, zapewne miejscowi

Historia powstania

Korpus nawowy wzniesiony w latach 1686-1695 z fundacji prymasa Michała Stefana Radziejewskiego.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Ok. 1730-1733 r. przebite okien w ścianach i zatynkowanie oryginalnych malatur na ścianach, zakres późniejszych prac remontowych w 2. poł. XVIII, XIX i XX w. nieznanymi, malatura odkryta w trakcie badań sondażowych w 2014 r.

Kompozycja / układ

W zachodniej części sklepienia, przy ścianie szczytowej nawy, niewielka, częściowa odkrywka ukazująca zwrócony koroną ku nawie wolutowy kartusz herbowy z godłem Trzaska, po bokach sygły: I – D.

Ikonografia

Kartusz herbowy zgodny z nowożytnym kanonem heraldycznym, krój pisma – kapitała rzymska.

Analiza formalno-stylistyczna

Malatura wykonana prymitywnie, konturowo z wypełnieniem kształtów ugiem, bez wolumenu, sygły czarne. Z uwagi na niewielki obszar odkrywki i brak w pozostałych partiach obecnie zachowanych malatur w kościele pijarskim w Łowiczu elementów analogicznych z badaniem brak podstaw do analizy porównawczej.

Źródła i literatura przedmiotu

brak

Fotografie:

Łowicz, kościół pijarów pw. Matki Bożej Łaskawej i św. Wojciecha, nawa zachodnia, 3. przęsło, sklepienie, fragment pierwotnej polichromii z herbem Trzaska i syglami I – D, XVII/XVIII w., wyk. nieustalony warsztat malarski, zapewne miejscowy, fot. MW, 2016.

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

ŁOWICZ, dawny powiat sochaczewski województwa rawskiego (ob. siedziba powiatu, województwo łódzkie) / stolica dekanatu i archidiakonatu archidiecezji gnieźnieńskiej (ob. stolica diecezji łowickiej)
ul. Zduńska, pierzeja południowa, **KOŚCIÓŁ PIJARÓW PW. MATKI BOŻEJ ŁASKAWEJ I ŚW. WOJCIECHA**, sklepienia prezbiterium oraz sklepienia i ściany trzech przęseł w nawach bocznych

Datowanie (z fazami)

ok. 1725

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

nieustaleni, zapewne władze kolegium pijarów w Łowiczu

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieustaleni

Historia powstania

Dekoracja malarska wnętrza kościoła pijarów pw. Matki Bożej Łaskawej i św. Wojciecha nie została dostatecznie przebadana. Prezbiterium wzniesione do 1680 r., następnie w latach 1686-1695 budowa czterech przęseł korpusu w typie warszawskim (z dużymi arkadami międzynawowymi, bez okien w ścianach bocznych) z fundacji prymasa Michała Stefana Radziejowskiego, przeszło chórowe z dwuwieżową fasadą od 1730 do 1733 r. wg projektu Carlo Antonio Baya i Jakuba Fontany, konsekracja 1749. Monumentalna dekoracja datowana bądź na pierwsze lata XVIII w. i atrybuowana przez Juliusza Starzyńskiego, Mariusza Karpowicza i Jacka Gajewskiego Michelarcangelo Palloniemu, bądź za Wincentym H. Gawareckim na ok. 1725 r. i związane z niezidentyfikowanym freskantem późnobarokowym.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Na początku lat 30. XVIII w. przebicie okien w ścianach przęseł naw bocznych, 1834 zatynkowanie pokrywających je malatur, w 1898 r. całkowite, nieprofesjonalne przemalowanie fresków na sklepieniach prezbiterium i naw bocznych przez L. Zdziarskiego, 1914-1917 pierwsza konserwacja Wincentego Trojanowskiego. Zakres prac konserwatorskich w 1. poł. XX w. (1914, 1943 i 1949) nieznany. Ostatnia kompleksowa konserwacja obejmująca odsłonięcie oryginalnych warstw we wszystkich miejscach zaczęta w 2014 r., prowadzona przez krakowską firmę AC Konserwacja Zabytków, Piotrowski, Kosakowski Spółka Jawna, kier. Ewa Zielińska. W sezonach 2018-2020 odkryto i zakonserwowano z częściową rekonstrukcją cztery zasłonięte dotąd całkowicie sceny w 1. i 2. prześle nawy zachodniej, na ścianach bocznych: *Matka Boża Szkaplerzna adorowana przez wyznawców duchownych i świeckich* oraz *Ekstaza mistyczna św. Teresy z Avila*, oraz w 1. i 2. prześle nawy wschodniej: *Upadek Jezusa pod krzyżem / Drogi krzyżowej* i *Medytacja św. Marii Magdaleny w pustelni*.

Kompozycja / układ

Sklepienia pozbawione elementów gipsatorskich pod freski, w prezbiterium kolebkowe z krótkimi lunetami, dzielone na przęśła wąskimi, zdwojonymi gurtami (w zamknięciu pojedyncze), w kaplicach naw bocznych krzyżowe, rozdzielane wąskimi pasami arkad.

Prezbiterium: układ kompozycji wzorowany ogólnie na dekoracji malarskiej Palloniiego w kaplicy seminarium duchownego misjonarzy w Łowiczu, z umieszczonym centralnie cyklem przewodnim w kwadratowych *quadri riportati*, z zestawionymi kulisowo grupami figur upozowanych z żabiej perspektywy – wł. *da sotto in su*, uzupełnionego o wieloboczne sceny w lunetach, na gurtach i pozostałych przestrzeniach ornamenty i figury anielskie w typie *en camaieu*, imitujące w technice *stucco finto* gipsatorską dekorację architektoniczno-rzeźbiarską.

Ciągi kaplic bocznych: na sklepieniach analogiczne sceny figuralne, w podłęczach arkad pierwszego przęśła od strony nawy głównej grupy anielskie na obłokach, od strony 2. przęśła – w wykrojowych płycinach (środkowe koliste) analogiczne motywy, u nasady – muszle z uskrzydłonymi główkami anielskimi, w 2. i 3. prześle – dekoracje ornamentalne z plecionkami regencyjnymi, w typie *stucco finto*.

Ikonografia

Cykl w prezbiterium poświęcony żywotowi i apoteozie św. Wojciecha, aktualizowany, z nierozpoznanymi dotąd ikonograficznie scenami z dzieciństwa, uroczystościami przyjęcia wyższych święceń kapłańskich, biskupich i wizyty u papieża w Rzymie oraz działalnością misyjną i charytatywną wśród Czechów, Węgrów, Polan i Prusów, zwieńczona umieszczoną centralnie w 1. przęśle sceną *Męczeństwo i apoteoza św. Wojciecha*, w 2. – gloria niebiańska z aniołkami z atrybutami świętego. W pasach gurtów postaci towarzyszące: w zamknięciu – diakoni z lichtarzami, w przęsłach cnoty teologalne i kardynalne oraz anioły.

Ikonografia przedstawień w przęsłach naw bocznych podporządkowane wezwaniom urządzonych w nich kaplic, w zachodniej: w 1. przęśle – *Wniebowzięcie Najśw. Maryi Panny* (z dolną sceną *Matki Bożej Szkaplerznej z adorującymi ją duchownymi i świeckimi*) w 2. – *Bóg Ojciec w otoczeniu chórów niebiańskich* (z dolną sceną *Mistycznej ekstazy św. Teresy z Avila*) w 3. – *Apoteoza św. Karola Boromeusza*; we wschodniej: w 1. przęśle – *Bóg Ojciec w glorii* (z dolną sceną *Upadku Jezusa pod krzyżem / Drogi krzyżowej*), w 2. – *Apoteoza św. Marii Magdaleny* (na tle trzonów pary pilastrów fragmentarycznie zachowana scena *Medytacja św. Marii Magdaleny w pustelni*), w 3. – *Niepokalane Poczęcie Najśw. Maryi Panny*.

Analiza formalno-stylistyczna

Anonimowy autor zespołu późnobarokowych fresków w kościele pijarskim w Łowiczu wzorował się na wcześniejszej dekoracji Michelarcangelo Palloniego na sklepieniu kaplicy w pobliskim seminarium duchownego misjonarza, przejmując ogólnie od włoskiego mistrza rzymski, postberniniowski i cortonowski sposób komponowania przestrzeni wysklepków, cykli figuralnych oraz elementów w typie *stucco finto*. Nie ma jednak nic wspólnego z jego warszawsko-wilanowskim warsztatem, a jego styl w takim zakresie ma wyłącznie charakter odtwórczy. Również poziom artystycznego opracowania malatury pozostaje znacznie niższy. Na polu form dekoracji ornamentальной korzystał jako uzdolniony kompilator głównie z wzorów graficznych, od niemieckich i niderlandzkich z archaicznymi już w 1. ćw. XVIII w. elementami okuciowo-zwijanymi (niem. *Rollwerk-Scheiffwerk*), przez manierystyczną groteskę, po formy inspirowane włosko-szwajcarskimi stiukaturami ornamentálnymi z 4. ćw. XVII i 1. ćw. XVIII w. Całość cechuje *horror vacui* i zbyt bogata gama zestawianych kontrastowo barw, przy jednoczesnych niedostatkach poprawnym komponowaniu anatomii ciała ludzkiego, stosowaniu żabiej perspektywy i skrótów perspektywicznych oraz zbyt płytkim wolumenem kolorystycznym, zwłaszcza w partiach *stucco finto*. Autora malatur można uznać za działającego ok. 1725 r. twórcę środkowoeuropejskiego, zaznajomionego lokalnie z twórczością Palloniego.

Źródła i literatura przedmiotu

J. Gajewski, *Sztuka w prymasowskim Łowiczu*, [w:] *Łowicz. Dzieje miasta*, red. R. Kołodziejczyk, Warszawa 1986, s. 533-534; W. H. Gawarecki, *Pamiętki historyczne Łowicza*, Warszawa 1844; M. Heydel, *Palloni (Paloni, Polloni), Michael Archangelo (Michael Archangelus, Michelarcangelo, Michelangelo, Michał Anioł)*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze-rzeźbiarze-graficy*, t. 6, red. K. Mikocka-Rachubowa, M. Biernacka, Warszawa 1998, s. 400-405; M. Karpowicz, *Działalność artystyczna Michelangela Palloniego w Polsce*, Warszawa 1967, s. 77-78, il. nlb.; H. Osiecka-Samsonowicz, *Kościół pijarów w Łowiczu. Fazy budowy i architekci*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 33: 1988, z. 3, s. 233-256; J. Starzyński, *O restaurację fresków w kościele po-pijarskim w Łowiczu*, „Ochrona Zabytków Sztuki”, 2: 1930-1931, nr 1-4, s. 220-222, ryc. 1-3.

Fotografie:

Łowicz, kościół pijarów pw. Matki Bożej Łaskawej i św. Wojciecha, prezbiterium, sklepienie, ok. 1725, wyk. nieustalony warsztat malarski, zapewne miejscowy, fot. MW, 2016.

Łowicz, kościół pijarów, zamknięcie prezbiterium, sklepienie, fot. MW, 2016

- Łowicz, kościół pijarów, prezbiterium, 1. przęsło, sklepienie, widok ogólny, fot. MW, 2016.
- Łowicz, kościół pijarów, prezbiterium, 1. przęsło, sklepienie, centralna scena *Męczeństwo i Apoteoza św. Wojciecha*, fot. MW, 2016.
- Łowicz, kościół pijarów, prezbiterium, 2. przęsło, sklepienie, widok ogólny, fot. MW, 2016.
- Łowicz, kościół pijarów, zamknięcie prezbiterium, sklepienie, obramienie ze sceną *Przyjęcie przez Św. Wojciecha święceń kapłańskich*, fot. MW, 2016.
- Łowicz, kościół pijarów, prezbiterium, 1. przęsło, sklepienie, luneta wschodnia, obramienie ze sceną *Bierzmowanie królewicza węgierskiego udzielany przez św. Wojciecha*, fot. MW, 2016.
- Łowicz, kościół pijarów, prezbiterium, sklepienie, strona wschodnia, gurdy między 1. i 2. przęsłem, dekoracje ornamentalne w typie *stucco finto* z postaciami cnót kardynałnych i aniołów, fot. MW, 2016.
- Łowicz, kościół pijarów, nawa zachodnia, 1. przęsło, sklepienie, widok ogólny, fot. MW, 2016.
- Łowicz, kościół pijarów, nawa zachodnia, 2. przęsło, sklepienie, widok ogólny, fot. MW, 2016.
- Łowicz, kościół pijarów, nawa zachodnia, 3. przęsło, sklepienie, widok ogólny, fot. MW, 2016.
- Łowicz, kościół pijarów, nawa wschodnia, 1. przęsło, sklepienie, widok ogólny, fot. MW, 2016.
- Łowicz, kościół pijarów, nawa wschodnia, 2. przęsło, sklepienie, widok ogólny, fot. MW, 2016.
- Łowicz, kościół pijarów, nawa wschodnia, 3. przęsło, sklepienie, widok ogólny, fot. MW, 2016.
- Łowicz, kościół pijarów, nawa wschodnia, 2. przęsło, ściana wschodnia, odkrywka malatury z niezidentyfikowaną sceną figuralną, fot. MW, 2016.
- Łowicz, kościół pijarów, nawa zachodnia, 1. przęsło, ściana zachodnia, nowo odkryta scena Matki Bożej Szkaplerznej adorowanej przez wyznawców duchownych i świeckich, fot. MW, 2020.
- Łowicz, kościół pijarów, nawa zachodnia, 2. przęsło, ściana zachodnia, nowo odkryta scena Ekstazy mistycznej św. Teresy z Avila, fot. MW, 2020.
- Łowicz, kościół pijarów, nawa wschodnia, 1. przęsło, ściana wschodnia, nowo odkryta scena Upadku Jezusa pod krzyżem / Drogi krzyżowej, fot. MW, 2020.
- Łowicz, kościół pijarów, nawa wschodnia, 2. przęsło, ściana wschodnia, para trzonów pilastrów, odkryte fragmenty niezachowanej w całości sceny Medytacji św. Marii Magdaleny w pustelni, fot. MW, 2020.

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

ŁOWICZ, dawny powiat sochaczewski województwa rawskiego (ob. siedziba powiatu, województwo łódzkie) / stolica dekanatu i archidiakonatu archidiecezji gnieźnieńskiej (ob. stolica diecezji łowickiej)

ul. Zduńska, pierzeja południowa, **KOŚCIÓŁ PIJARÓW PW. MATKI BOŻEJ ŁASKAWEJ**

I ŚW. WOJCIECHA, filary międzynawowe, ściany od stronu nawy głównej oraz nawy boczne – zacheuszki z herbami arcybiskupów gnieźnieńskich-prymasów Rzeczypospolitej i banderolami z inskrypcjami, ścianki północne przęsła chórowego, pod otworami bocznych partii balkonu chóru muzycznego – iluzjonistyczna oprawa z tralkową balustradą

Datowanie (z fazami)

1. poł. XVIII w.

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

nieustaleni, zapewne władze kolegium pijarów w łowiczu

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieustaleni

Historia powstania

Dekoracja malarska wnętrza kościoła pijarów pw. Matki Bożej Łaskawej i św. Wojciecha nie została dostatecznie przebadana. Prezbiterium wzniesione do 1680 r., następnie w latach 1686-1695 budowa czterech przęseł korpusu w typie warszawskim (z dużymi arkadami międzynawowymi, bez okien w ścianach bocznych) z fundacji prymasa Michała Stefana Radziejowskiego, przęsło chórowe z dwuwieżową fasadą od 1730 do 1733 r. wg projektu Carlo Antonio Baya i Jakuba Fontany, konsekracja 1749. Dekoracje heraldyczne powstawały stopniowo przez cały XVIII w., na cześć kolejnych arcybiskupów gnieźnieńskich rezydujących w łowiczu i otaczających opieką finansową kolegium i świątynię.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Na początku lat 30. XVIII w. przebicie okien w ścianach przęseł naw bocznych, 1834 zatynkowanie pokrywających je malatur, w 1898 r. całkowite, nieprofesjonalne przemalowanie fresków na sklepieniach prezbiterium i naw bocznych przez L. Zdziarskiego, 1914-1917 pierwsza konserwacja Wincentego Trojanowskiego. Zakres prac konserwatorskich w 1. poł. XX w. (1914, 1943 i 1949) nieznany, ostatnia kompleksowa konserwacja obejmująca odstonięcie oryginalnych warstw we wszystkich miejscach po 2000 r.

Kompozycja / układ

Zespół zacheuszków na filarach nawy głównej (z wyjątkiem pierwszego filara od strony wschodniej [ambona] i ostatniego od zachodniej) oraz chóru muzycznego w kształcie krzyży greckich okolonych gałązkami lauru, u dołu z banderolami z zachowanymi fragmentarycznie inskrypcjami, wyżej z wolutowymi późnoregencyjnymi, ujętymi kampanulami kartuszami herbowymi z kapeluszami arcybiskupimi (i kardynalskim Michała Stefana Radziejowskiego): w 2. filarze zachodnim Jelita, Poraj (obie inskrypcje zatarte), na 2. filarze wschodnim Junosza (Radziejowskiego, 1687-1705), na 3. filarze zachodnim Pilawa (Teodora Andrzeja Potockiego, 1723-1738), na 3. filarze wschodnim Szembek (Krzysztofa Antoniego Szembeka, 1739-1748), ponad filarami chóru muzycznego, do południa: Szembek (Stanisława Szembeka, 1706-1721) i Belina (Mikołaja Prażmowskiego, 1666-1673).

Otwory prześwietów na ściankach północnych w bocznych partiach chóru muzycznego z iluzjonistyczną dekoracją architektoniczną: okolone wąskimi opaskami, z szerszymi balustradami tralkowymi.

Ikonografia

Z uwagi na opiekę fundatorską właścicieli łowicza – arcybiskupów gnieźnieńskich i prymasów Rzeczypospolitej – nad budową i wyposażaniem kościoła pijarskiego w 4. ćw. XVII i XVIII w., kolegium zakonne upamiętniło poszczególnych dostojników z tego okresu przez dodanie nad zacheuszkami w nawie głównej kartuszy z ich herbami arcybiskupimi (i kardynalskim Radziejowskiego). Tworzą one unikalną na Mazowszu galerię heraldyczną najwyższego duchowieństwa kraju. Oprawy otworów w

nawach bocznych pełnią rolę ich iluzjonistycznej, malarskiej waloryzacji w miejscu brakujących detali kamiennych, stiukowych lub drewnianych.

Analiza formalno-stylistyczna

Zacheuszki malowane prosto, z obrysem ciemnego konturu i wypełnieniem krzyży ugiem, bez wolumenu, gałązki lauru grynszpanowe, banderole obwiedzione czarną linią, tła białe z czarnymi literami zapisanymi kapitałą rzymską. Kartusze ciemnougrowe, imitujące brąz lub złoto, z tarczami herbowymi o kolorystyce zgodnej z kanonem heraldycznym poszczególnych godeł, kapelusze ciemnobłękitne. Uproszczona gama barwna oraz sam sposób malowania wskazują na udział miejscowego, cechowego twórcy.

Źródła i literatura przedmiotu

brak

Fotografie:

Łowicz, kościół pijarów pw. Matki Bożej Łaskawej i św. Wojciecha, nawa główna, widok ogólny, fot. MW, 2016.

Łowicz, kościół pijarów pw. Matki Bożej Łaskawej i św. Wojciecha, nawa główna, filar zachodni między 1. i 2. przęsłem, para zacheuszków z kartuszami arcybiskupów gnieźnieńskich, prymasów Rzeczypospolitej, XVIII w., wyk. nieustalony lokalny warsztat malarski, fot. MW, 2016.

Łowicz, kościół pijarów pw. Matki Bożej Łaskawej i św. Wojciecha, nawa główna, filar zachodni chóru muzycznego, zacheuszek z kartuszem herbowym Stanisława Szembeka, arcybiskupa gnieźnieńskiego, prymasa Rzeczypospolitej, fot. MW, 2016.

Łowicz, kościół pijarów pw. Matki Bożej Łaskawej i św. Wojciecha, nawa zachodnia, ściana północna, iluzjonistyczne obramienie architektoniczne otworu, fot. MW, 2016.

NIEBORÓW, pałac Radziwiłłów

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

NIEBORÓW, dawny powiat sochaczewski województwa rawskiego (ob. siedziba powiatu, województwo łódzkie), **PAŁAC RADZIWIŁŁÓW**, parter, Przedpokój / Szatnia / ob. tzw. Mała Szatnia

Datowanie (z fazami)

ok. 1768

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Michał Kazimierz Ogiński, hetman wielki koronny

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieustaleni

Historia powstania

Dekoracja malarska sklepienia pomieszczenia Przedpokoju / Szatni ma związek z pracami wyposażeniowymi w pałacu nieborowskim, podjętymi w 2. połowie lat 60. XVIII w. przez Michała Kazimierza Ogińskiego, hetmana wielkiego koronnego. Według inwentarza pałacu z 1784 r. sklepienia pokrywała malatura żółto-piaskowa.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Polichromia zatynkowana pod koniec XIX w. lub w 1930 r. według projektu arch. Kazimierza Skórewicza w trakcie nowego urządzania pomieszczenia na mieszkalny pokój służby. Odkrywki i restauracja oryginalnej warstwy malarskiej w trakcie ostatnich prac w pałacu po 2000 r.

Kompozycja / układ

Sklepienie kolebkowo-krzyżowe, dwuprzęsłowe, pozbawione gurtów i listew dzielnych, podcięte w narożniku południowo-zachodnim przez ukośną ściankę z niszą na piec kaflowy. Na szwach i w miejscu gurtu szare pasy, na listwach proste girlandy lauru przewiązane ugrową wstążką, schodzące do nasad, w gurdzie płyciny ugrowe, z regencyjnymi egretami cęgowo-wstęgowymi *en grisaille* oraz prostą rozetą w szczycie; wysklepki obwiedzione pasowymi płycinami ugrowymi.

Ikografia

Motywy architektoniczne i floralne w typie późnoregencyjno-wczesnoklasycystycznym.

Analiza formalno-stylistyczna

Podziały sklepienia i jego dekorację ornamentalną cechuje oszczędność motywów, nie podkreślono też jego detali architektonicznych. Omawiany zestaw form nie pozwala na powiązanie dzieła z pozostałymi wczesnoklasycystycznymi dekoracjami w salach i pokojach *piano nobile* z ok. 1784. Najprawdopodobniej wystrój tzw. Małej Szatni powstał wcześniej, w 2. poł. lat 60. lub w latach 70. XVIII w.

Źródła i literatura przedmiotu

M. Kwiatkowski, *Szymon Bogumił Zug, architekt polskiego oświecenia*, Warszawa 1971, s. 238, 367; W. Piwkowski, *Nieborów. Mazowiecka rezydencja Radziwiłłów*, Warszawa 2005, s. 69, il. 53; Z. Prószyńska, *Mańkowski Szymon*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze-rzeźbiarze-graficy*, t. 5, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 338-340; J. Wegner, *Nieborów*, Warszawa 1954, s. 69; K. Załęski, *Franciszek Smuglewicz*, [w:] *W kręgu wileńskiego klasycyzmu*, kat. wyst. Muzeum Narodowe w Warszawie 2000, s. 559-561.

Fotografie:

Nieborów, pałac Radziwiłłów, parter, tzw. Mała Szatnia, widok ogólny sklepienia w kierunku południowo-zachodnim, fot. MW, 2016.

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

NIEBORÓW, dawny powiat sochaczewski województwa rawskiego (ob. siedziba powiatu, województwo łódzkie), **PAŁAC RADZIWIŁŁÓW**, *piano nobile*, Pokój Żółty

Datowanie (z fazami)

1784

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

para książęca Michał Hieronim i Helena z Przeździeckich Radziwiłłowie, wojewodostwo wileńskie

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

proj. Szymon Bogumił Zugk, wyk. malarze nadworni Stanisława Augusta Poniatowskiego, czynni w Warszawie oraz na Mazowszu i Podlasiu: Szymon Mańkowski (ok. 1724-zm. po 1794) lub Franciszek Smuglewicz (1745-1807) (atryb.)

Historia powstania

Dekoracje malarskie Pokoju Żółtego ma związek z pracami wyposażeniowymi w pałacu nieborowskim, podjętymi w 1784 r. przez parę książęcą Michała Hieronima i Helenę z Przeździeckich Radziwiłłów, wojewodostwo wileńskie, w kilku najważniejszych pomieszczeniach obu apartamentów na *piano nobile* i parterze. Pomieszczenie pełniło funkcję przedpokoju Pokoju Sypialnego Radziwiłła.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Zakres prac remontowych w XIX i 1. poł. XX w. nieznanymi. W 1962 r. uzupełnienie warstwy malarskiej i rekonstrukcja elementów przez zespół pod kierunkiem Marii Orthwein i Zbigniewa Majcherowicza (fasety), w 1969 nowa konserwacja pod kierunkiem Agnieszki Kozłowskiej i Krystyny Kwiatkowskiej.

Kompozycja / układ

Dekoracja malarska w typie groteski rzymskiej i elementów *all'antica* (nurt *Antique Revival*) na drewnianych panelach na ścianach: supraportach, polach nad kominkiem i wokół okien oraz na murze w niszy za piecem, polichromowane odrzwia i glify trzech okien; całość zwieńczona pasem na fasecie. Szczegółowo opisana w 2006 r. przez Aleksandrę Bernatowicz.

Na odrzwiach i w glicach kompozycje groteskowe, w układach pionowych (po trzy, odpowiednio prostokątne, kwadratowe i prostokątne) i poziomych (prostokątne), w supraportach: nad kominkiem i lustrem trzy w układzie pionowym: pozioma kompozycja z bukietem liści i kłosów, wyżej pozioma z imitacją kamiennego reliefu *en camaieu* z Nike powożącą dwukonnym rydwanem, wyżej zbliżona do kwadratu płycina ujęta wicią lauru, z niską wazą z owocami i kwiatami, ujętą wiciami dębowymi; nad drzwiami do Pokoju Sypialnego i Sali Białej o identycznym układzie – w prostokątnym polu ujętym zwisami roślinnymi, od dołu z maską lwa z wyrastającymi na boki gałązkami dębu, wokół bordiura z kwitnącymi pędami lauru, i wąski błękitno-szary pas, w nich sceny figuralne *en camaieu* na błękitnym tle, w pierwszej – menady grające na różnych instrumentach, oddające cześć hermie Dionizosa, w drugiej – Ofiarowanie byka Apollinowi przez Tezeusza. Nisza z piecem w ścianie ujęta iluzjonistycznym architektonicznym obramieniem z prostymi występami w narożach, z pasem meandra zaplatanego u podstawy konchy, w której romboidalne kasetony z rozetkami, zmniejszające się ku górze, powyżej niszy na murze prostokątne pole z owalnym medalionem *en camaieu* z tańczącymi satyrem i nimfą, po bokach wić akantu z dwoma wazonami z wyrastającymi pędami winorośli, wokół bordiura z kwitnącym laurem; w glicach okiennych groteski z maskami-symbolami bóstw antycznych w centralnych polach, z odpowiednimi ich atrybutami, w górnych maski orientalne z wyrastającymi na boki pędami roślinnymi, supraporty o identycznej kompozycji: w centrum poziome, owalne plakiety *en camaieu* z imitacją białawych scen figuralnych na niebieskim tle, od strony południowej: Satyr z kozłem i Tezeusz odsuwający głaz, od wschodu: Leda z łabędziem, wokół od dołu głowy Bachusa z wicią roślinną, po bokach menady z pochodniami, od góry kłosa, wokół prosty pas szaro-błękitny, w narożnikach z kwadratowymi polami z motylami, bordiura z pędami kwitnącego lauru. Faseta *en grisaille*, z pasem palmet, między którymi rozmieszczone na osiach ścian wazy, ujęte parami antytetycznie ustawionych półpostaci w pędach ornamentu – gryfów i karmiących je nimf.

Ikonografia

Wszystkie motywy użyte w pomieszczeniu nawiązują do wiodącego nurtu malarstwa dekoratorskiego epoki stanisławowskiej – *Antique Revival*, z przewagą motywów groteskowych oraz plaket figuralnych inspirowanych gliptyką starożytną oraz wzorowanymi na niej londyńskimi wyrobami biskwitowymi Josiaha Wedgewooda. Bezpośrednim źródłem poszczególnych motywów był sławny album graficzny z Loggi Rafaela z Pałacu Watykańskiego, wydany w latach 1772-1777 w Rzymie przez Giovanniego Volpato (1735-1803), z rycinami Giovanniego Ottaviani, oraz Gianbattisty Piranesiego p.t. *Vasi*,

candebalri..., wyd. Rzym 1778. Program ideowy wnętrza koncentruje się wokół mitu Tezeusza jako herosa antycznego poszukującego własnej tożsamości wśród bóstw i próbującego zdobyć Helenę trojańską, co odnosi się do jej imienniczki, żony fundatora, wątki uzupełniające odnoszą się do typowego w tym okresie programu panteistycznego, związku natury i antycznym porządkiem rzeczy.

Analiza formalno-stylistyczna

Poza grafikami Volpata i Ottavianiego oraz Piranesiego i innymi, drugorzędnymi wydawnictwami graficznymi z Włoch i Europy Zachodniej, nieustalony autor dekoracji nieborowskiej – Mańkowski lub Smuglewicz – posługiwał się biegle rozwijanymi od połowy lat 70. XVIII w. w Warszawie, w elitarnym kręgu królewskim i magnackim, motywami groteski *all'antica*, wprowadzonymi przez Jana Bogumiła Plerscha w zamówieniach wystrojów dekoratorskich wewnątrz rezydencji Stanisława Augusta Poniatowskiego, poczynając od Sali Stołowej w pawilonie Białego Domku w Łazienkach (od 1775). Z uwagi na liczne przemalówki i niestarannie wykonane punktowania ubytków, zwłaszcza w fasecie, niektóre partie malatury nie dają możliwości analizy porównawczej i atrybucyjnej. Za proponowanym przez Kwiatkowskiego i Piwkowskiego przypisaniem dekoracji nieborowskich Mańkowskiemu przemawia fakt jego powrotu przed 1783 r. z Rzymu i Italii, posługiwania się najnowszymi wzorami antycznymi i renesansowymi oraz regularnej w tym okresie współpracy z Zugkiem. Żadna z realizacji dekoratorskich Mańkowskiego nie zachowała się. Lorentz proponując autorstwo anonimowego współpracownika Włocha Vincenza Brenny, np. Smuglewicza, kierował się podobieństwem motywów groteskowych oraz plaket z potwierdzonymi pracami tego warsztatu w pałacu w Natolinie (po 1782).

Źródła i literatura przedmiotu

A. Bernatowicz, *Niepodobne do rzeczywistości. Malowana groteska w rezydencjach Warszawy i Mazowsza 1777-1820*, Warszawa 2006, s. 123-134, 224-234; A. Kozłowska, K. Kwiatkowska, *Dokumentacja konserwatorska*, Warszawa 1969, mpis w Muzeum w Nieborowie i Arkadii, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie; M. Kwiatkowski, *Szymon Bogumił Zug, architekt polskiego oświecenia*, Warszawa 1971, s. 238, 367, il. 222; S. Lorentz, *Natolin*, Warszawa 1948, s. 51, 59, 142; M. Orthwein, *Dokumentacja konserwatorska*, Warszawa 1962, mpis w Muzeum w Nieborowie i Arkadii, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie; W. Piwkowski, *Nieborów. Mazowiecka rezydencja Radziwiłłów*, Warszawa 2005, s. 129-130, 291, 295, il. 10, 115, 116; Z. Prószyńska, *Mańkowski Szymon*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze-rzeźbiarze-graficy*, t. 5, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 338-340; J. Wegner, *Nieborów*, Warszawa 1954, s. 93-94, il. 36; K. Załęski, *Franciszek Smuglewicz*, [w:] *W kręgu wileńskiego klasycyzmu*, kat. wyst. Muzeum Narodowe w Warszawie 2000, s. 559-561.

Fotografie:

Nieborów, pałac Radziwiłłów, *piano nobile*, Pokój Żółty księcia Michała Hieronima Radziwiłła, widok ogólny wnętrza w kierunku północno-zachodnim, tempera tłusta na drewnie sosnowym, *al secco* na tynku, 1784, proj. Szymon Bogumił Zug, wyk. Szymon Mańkowski lub Franciszek Smuglewicz (atryb.), fot. MW, 2016.

Nieborów, pałac Radziwiłłów, *piano nobile*, Pokój Żółty, widok ogólny wnętrza w kierunku wschodnim, fot. MW, 2016.

Nieborów, pałac Radziwiłłów, *piano nobile*, Pokój Żółty, trzystrefowa supraporta nad kominkiem i lustrem, fot. MW, 2016.

Nieborów, pałac Radziwiłłów, *piano nobile*, Pokój Żółty, nisza z piecem i supraporta w narożniku północno-zachodnim, fot. MW, 2016.

Nieborów, pałac Radziwiłłów, *piano nobile*, Pokój Żółty, portal północny do Pokoju Sypialnego, fot. MW, 2016.

Nieborów, pałac Radziwiłłów, *piano nobile*, Pokój Żółty, supraporta portalu północnego do Pokoju Sypialnego, fot. MW, 2016.

Nieborów, pałac Radziwiłłów, *piano nobile*, Pokój Żółty, portal zachodni do Sali Białej, fot. MW, 2016.

Nieborów, pałac Radziwiłłów, *piano nobile*, Pokój Żółty, supraporta portalu zachodniego do Sali Białej, fot. MW, 2016.

Nieborów, pałac Radziwiłłów, *piano nobile*, Pokój Żółty, obramienie okna wschodniego, fot. MW, 2016.

Nieborów, pałac Radziwiłłów, *piano nobile*, Pokój Żółty, supraporta okna wschodniego, fot. MW, 2016.

Nieborów, pałac Radziwiłłów, *piano nobile*, Pokój Żółty, supraporta okna południowego (lewego), fot. MW, 2016.

Nieborów, pałac Radziwiłłów, *piano nobile*, Pokój Żółty, supraporta okna południowego (prawego), fot. MW, 2016.

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

NIEBORÓW, dawny powiat sochaczewski województwa rawskiego (ob. siedziba powiatu, województwo łódzkie), **PAŁAC RADZIWIŁÓW**, *piano nobile*, Pokój Zielony

Datowanie (z fazami)

1784

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

para książęca Michał Hieronim i Helena z Przeździeckich Radziwiłłowie, wojewodostwo wileńskie

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

proj. Szymon Bogumił Zugk, wyk. malarze nadworni Stanisława Augusta Poniatowskiego, czynni w Warszawie oraz na Mazowszu i Podlasiu: Szymon Mańkowski (ok. 1724-zm. po 1794) lub Franciszek Smuglewicz (1745-1807) (atryb.)

Historia powstania

Dekoracje malarskie Pokoju Zielonego – dawnej biblioteki księcia Michała Hieronima Radziwiłła, wojewody wileńskiego, zw. Gabinetem lub Pokojem Księcia – ma związek z pracami wyposażeniowymi w pałacu nieborowskim, podjętymi w 1784 r. przez parę książęcą w kilku najważniejszych pomieszczeniach obu apartamentów na *piano nobile* i parterze.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Zakres prac remontowych w XIX i 1. poł. XX w. nieznanymi, można jednak przyjąć, że z uwagi na zamurowanie okna wschodniego i wstawienie we wnękę łóżka zlikwidowano we wszystkich glicach panele dekoracyjne, usunięto też malatury ze skrzydeł drzwi. W 1964 r. uzupełnienie warstwy malarskiej i rekonstrukcja elementów przez zespół pod kierunkiem Marii Orthwein, z udziałem Stanisławy Majewskiej i Karoliny Stawickiej (faseta i gzyms).

Kompozycja / układ

Dekoracja malarska w typie groteski rzymskiej i elementów *all'antica* (nurt *Antique Revival*) na drewnianych panelach na ścianach: supraportach okien: w ścianie zachodniej i północnej, polach nad kominkiem z lustrem na ścianie południowej i we wnęce z łóżkiem na ścianie wschodniej (dawne okno) oraz nad drzwiami do Pokoju Sypialnego; całość zwieńczona pasem na fasecie i gzymsem. Szczegółowo opisana w 2006 r. przez Aleksandrę Bernatowicz.

Nad kominkiem i lustrem w dwóch strefach, niżej wykrojowa płycina z imitacją reliefu *en grisaille* ze sceną Ofiarowanie kozła przed hermą Bachusa, bachanalia satyrów i puttów, otoczony perspektywiczną pergolą z winoroślą, wyżej, na niskim cokole z ornamentem listwowym, prostokątną, oprofilowaną płycina z wyciętymi narożami z rozetkami na zielonych polach, w centrum niskie podium z podwójną girlandą i parą leżących sfinksów zwróconych tyłem do siebie, ponad nimi ujęty złotym obramieniem kolisty medalion z imitacją wypukłorzeźbionej głowy Herkulesa, ujętej z profilu w lewo, otoczona pędami winorośli; nad wejściem supraporta z prostokątnym polem z brązową wazą z uchami węzowymi, ustawioną na niskim schodkowym cokole niebieskim z czarną płycina z dekoracją floralną, po bokach rozpięte tkaniny z rzędem chwostów, z wazy wyrastają palmeta akantowa a na boki pary gałązek lauru i kłosy; nad oknami prostokątne pola z główkami z podwieszonymi chustami: Murzyna w turbanie (od zachodu), Turka w turbanie i kwefie (od północy) i Hermesa z czapce skrzydlatej (od wchodu), ujęte po bokach wiciami akantu i lauru; faseta *en grisaille* z gzymsem z kimationem lesbijskim, w pasie z umieszczonymi n osiach ścian syrenami roślinnymi *en face* z rozwijającą się wicią roślinną.

Ikongrafia

Podobnie jak w Pokoju Żółtym wszystkie motywy w Pokoju Zielonym nawiązują do wiodącego nurtu malarstwa dekoratorskiego epoki stanisławowskiej – *Antique Revival*, z przewagą motywów groteskowych oraz plakiet figuralnych inspirowanych gliptyką starożytną oraz wzorowanymi na niej londyńskimi wyrobami biskwitowymi Josiaha Wedgewooda. Bezpośrednim źródłem poszczególnych motywów był sławny album graficzny z Loggi Rafaela z Pałacu Watykańskiego, wydany w latach 1772-1777 w Rzymie przez Giovanniego Volpato (1735-1803), z rycinami Giovanniego Ottaviani. Elementem spinającym program jest osoba Herkulesa, herosa antycznego i ideowej prefiguracji fundatora.

Analiza formalno-stylistyczna

Poza grafikami Volpato i Ottavianiego nieustalony autor dekoracji nieborowskiej – Mańkowski lub Smuglewicz – posługiwał się biegle rozwijanymi od połowy lat 70. XVIII w. w Warszawie, w elitarnym kręgu królewskim i magnackim, motywami groteski *all'antica*, wprowadzonymi przez Jana Bogumiła

Plerscha w zamówieniach wystrojów dekoratorskich wewnątrz rezydencji Stanisława Augusta Poniatowskiego, poczynając od Sali Stołowej w pawilonie Białego Domku w Łazienkach (od 1775). Z uwagi na liczne przemalówki i niestarannie wykonane punktowania ubytków, zwłaszcza w fascie, niektóre partie malatury nie dają możliwości analizy porównawczej i atrybucyjnej. Za proponowanym przez Kwiatkowskiego i Piwkowskiego przypisaniem dekoracji nieborowskich Mańkowskiemu przemawia fakt jego powrotu przed 1783 r. z Rzymu i Italii, posługiwania się najnowszymi wzorami antycznymi i renesansowymi oraz regularnej w tym okresie współpracy z Zugkiem. Żadna z realizacji dekoratorskich Mańkowskiemu nie zachowała się. Lorentz proponując autorstwo anonimowego współpracownika Włocha Vincenza Brenny, np. Smuglewicza, kierował się podobieństwem motywów groteskowych oraz plakiet z potwierdzonymi pracami tego warsztatu w pałacu w Natolinie (po 1782).

Źródła i literatura przedmiotu

A. Bernatowicz, *Niepodobne do rzeczywistości. Malowana groteska w rezydencjach Warszawy i Mazowsza 1777-1820*, Warszawa 2006, s. 123-134, 224-234; M. Kwiatkowski, *Szymon Bogumił Zug, architekt polskiego oświecenia*, Warszawa 1971, s. 238, 367; S. Lorentz, *Natolin*, Warszawa 1948, s. 51, 59, 142; M. Orthwein, *Dokumentacja konserwatorska*, Warszawa 1964, mpis w Muzeum w Nieborowie i Arkadii, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie; W. Piwkowski, *Nieborów. Mazowiecka rezydencja Radziwiłłów*, Warszawa 2005, s. 129-130, il. 117; Z. Prószyńska, *Mańkowski Szymon*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze-rzeźbiarze-graficy*, t. 5, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 338-340; J. Wegner, *Nieborów*, Warszawa 1954, s. 102-103, il. 37; K. Załęski, *Franciszek Smuglewicz*, [w:] *W kręgu wileńskiego klasycyzmu*, kat. wyst. Muzeum Narodowe w Warszawie 2000, s. 559-561.

Fotografie:

Nieborów, pałac Radziwiłłów, *piano nobile*, Pokój Zielony-Gabinet księcia Michała Hieronima Radziwiłła, widok ogólny wnętrza w kierunku południowo-wschodnim, 1784, proj. Szymon Bogumił Zug, wyk. Szymon Mańkowski lub Franciszek Smuglewicz (atryb.), fot. MW, 2016.

Nieborów, pałac Radziwiłłów, *piano nobile*, Pokój Zielony, trzystrefowa supraporta nad kominkiem i lustrem, fot. MW, 2016.

Nieborów, pałac Radziwiłłów, *piano nobile*, Pokój Zielony, supraporta portalu wschodniego do Pokoju Sypialnego, fot. MW, 2016.

Nieborów, pałac Radziwiłłów, *piano nobile*, Pokój Zielony, supraporta okna północnego, fot. MW, 2016.

Nieborów, pałac Radziwiłłów, *piano nobile*, Pokój Zielony, supraporta wnęki, fot. MW, 2016.

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

NIEBORÓW, dawny powiat sochaczewski województwa rawskiego (ob. siedziba powiatu, województwo łódzkie), **PAŁAC RADZIWIŁÓW**, *piano nobile*, Pokój Sypialny Księcia

Datowanie (z fazami)

1784

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

para książęca Michał Hieronim i Helena z Przeździeckich Radziwiłłowie, wojewodostwo wileńskie

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

proj. Szymon Bogumił Zugk, wyk. malarze nadworni Stanisława Augusta Poniatowskiego, czynni w Warszawie oraz na Mazowszu i Podlasiu: Szymon Mańkowski (ok. 1724-zm. po 1794) lub Franciszek Smuglewicz (1745-1807) (atryb.)

Historia powstania

Dekoracja malarska Pokoju Sypialnego księcia Michała Hieronima Radziwiłła, wojewody wileńskiego, ma związek z pracami wyposażeniowymi w pałacu nieborowskim, podjętymi w 1784 r. pod kierunkiem architekta warszawskiego Szymona Bogumiła Zugka przez parę książęcą w kilku najważniejszych pomieszczeniach obu apartamentów na *piano nobile* i parterze.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Zakres prac remontowych w XIX i 1. poł. XX w. nieznany. Około r. 1962-1964 uzupełnienie warstwy malarskiej i rekonstrukcja elementów w niszy pieca kaflowego przez zespół pod kierunkiem Marii Orthwein.

Kompozycja / układ

Dekoracja malarska iluzjonistyczna, z elementami architektonicznymi *en grisaille*, na murze w narożniku południowo-zachodnim, w niszy pieca kaflowego: na ścianie obramienie pasowe, w konsze u podstawy pas cekinów, wyżej podział płaskimi pasami na pięć zwężających się ku górze rzędów prostokątnych kasetonów z owalnymi polami z rozetkami, skrajne ujęte w połowie.

Ikonografia

Motywy architektoniczne w typie wczesnoklasycystycznym.

Analiza formalno-stylistyczna

Detale architektoniczne podkreślone linearnie, z ograniczonym wolumenem uzyskiwanym za pomocą szrafowania i podkreślania konturowych cieni form.

Źródła i literatura przedmiotu

A. Bernatowicz, *Niepodobne do rzeczywistości. Malowana groteska w rezydencjach Warszawy i Mazowsza 1777-1820*, Warszawa 2006, s. 123-134, 224-234; M. Kwiatkowski, *Szymon Bogumił Zug, architekt polskiego oświecenia*, Warszawa 1971, s. 238, 367; S. Lorentz, *Natolin*, Warszawa 1948, s. 51, 59, 142; W. Piwkowski, *Nieborów. Mazowiecka rezydencja Radziwiłłów*, Warszawa 2005, s. 129-130; Z. Prószyńska, *Mańkowski Szymon*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze-rzeźbiarze-graficy*, t. 5, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 338-340; J. Wegner, *Nieborów*, Warszawa 1954, s. 98; K. Załęski, *Franciszek Smuglewicz*, [w:] *W kręgu wileńskiego klasycyzmu*, kat. wyst. Muzeum Narodowe w Warszawie 2000, s. 559-561.

Fotografie:

Nieborów, pałac Radziwiłłów, *piano nobile*, Pokój Sypialny księcia Michała Hieronima Radziwiłła, widok ogólny wnętrza w kierunku południowo-wschodnim, 1784, proj. Szymon Bogumił Zugk, wyk. Szymon Mańkowski lub Franciszek Smuglewicz (atryb.), fot. MW, 2016.

Nieborów, pałac Radziwiłłów, *piano nobile*, Pokój Sypialny Księcia, dekoracja malarska niszy z piecem, fot. MW, 2016.

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

NIEBORÓW, dawny powiat sochaczewski województwa rawskiego (ob. siedziba powiatu, województwo łódzkie), **PAŁAC RADZIWIŁŁÓW**, *piano nobile*, Salon Czerwony Księżnej / Pokój Gościnny

Datowanie (z fazami)

po 1784 lub koniec XIX w. (?)

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

para książęca Michał Hieronim i Helena z Przeździeckich Radziwiłłowie, wojewodostwo wileńskie

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

proj. Szymon Bogumił Zug, wyk. malarze nadworni Stanisława Augusta Poniatowskiego, czynni w Warszawie oraz na Mazowszu i Podlasiu: Szymon Mańkowski (ok. 1724-zm. po 1794) lub Franciszek Smuglewicz (1745-1807) (atryb.)

Historia powstania

Skromna dekoracja malarska Salonu Czerwonego – dawnej antyszambry księżnej Heleny z Przeździeckich Radziwiłłowej, wojewodziny wileńskiej – uzupełnia wystrój stolarsko-snycerski w duchu późnorokokowy, wykonany w latach 1766-1768 dla ówczesnego właściciela pałacu – Michała Kazimierza Ogińskiego (ur. 1728-1731-zm. 1800), hetmana wielkiego litewskiego – i może mieć związek z pracami wyposażeniowymi w pałacu nieborowskim, podjętymi w 1784 r. przez parę książęcą Radziwiłłów, wojewodostwo wileńskie, w kilku najważniejszych pomieszczeniach obu apartamentów na *piano nobile* i parterze. Ostatnia wymiana pieca na kaflowy, wykonany w nieborowskiej farfurni Radziwiłłów, nastąpiła pod koniec XIX w. Mogła wiązać się z wykonaniem nowej lub przemalowaniem wcześniejszej malatury w niszy.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Zakres pozostałych prac remontowych we wnętrzu w XIX i 1. poł. XX w. nieznanymi. Zapewne w latach 1962-1964 uzupełnienie warstwy malarskiej i rekonstrukcja elementów przez zespół pod kierunkiem Marii Orthwein.

Kompozycja / układ

Dekoracja malarska iluzjonistyczna, z elementami architektonicznymi *en grisaille* i w tonacji różowej, na murze w narożniku północno-wschodnim, w niszy pieca kaflowego: na ścianie w górnej połowie obramienie pasowe z wyciętymi kwadratowo narożnikami z rozetkami, w konsze u podstawy profilowany gzyms, wyżej okolona gzymsem i wypełniająca całe pole kontrpłycina z występami w górnej linii i narożnikach na rozetki, między którymi rozpięte ugrone girlandy owocowo-kwiatowe ze zwisem na osi.

Ikonomia

Motywy architektoniczne i floralne w typie wczesnoklasycystycznym.

Analiza formalno-stylistyczna

Detale architektoniczne podkreślone linearnie, z ograniczonym wolumenem uzyskiwanym za pomocą podkreślania konturowych cieni form; girlandy modelowane miękko, z podmalowanymi cieniami.

Źródła i literatura przedmiotu

A. Bernatowicz, *Niepodobne do rzeczywistości. Malowana groteska w rezydencjach Warszawy i Mazowsza 1777-1820*, Warszawa 2006, s. 123-134, 224-234; M. Kwiatkowski, *Szymon Bogumił Zug, architekt polskiego oświecenia*, Warszawa 1971, s. 238, 367; S. Lorentz, *Natolin*, Warszawa 1948, s. 51, 59, 142; W. Piwkowski, *Nieborów: mazowiecka rezydencja Radziwiłłów*, Warszawa 2005, s. 66, 129-130, il. 7; Z. Prószyńska, *Mańkowski Szymon*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze-rzeźbiarze-graficy*, t. 5, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 338-340; J. Wegner, *Nieborów*, Warszawa 1954, s. 121, il. 104; K. Załęski, *Franciszek Smuglewicz*, [w:] *W kręgu wileńskiego klasycyzmu*, kat. wyst. Muzeum Narodowe w Warszawie 2000, s. 559-561.

Fotografie:

Nieborów, pałac Radziwiłłów, *piano nobile*, Pokój Czerwony księżnej Heleny z Przeździeckich Radziwiłłowej, widok ogólny wnętrza w kierunku północno-wschodnim, fot. MW, 2016.

Nieborów, pałac Radziwiłłów, *piano nobile*, Pokój Czerwony, dekoracja malarska niszy z piecem, proj. Szymon Bogumił Zugk, wyk. Szymon Mańkowski lub Franciszek Smuglewicz (atryb.), fot. MW, 2016.

SKIERNIEWICE

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

SKIERNIEWICE, dawny powiat rawski województwa rawskiego (ob. siedziba powiatu, województwo łódzkie), **KOŚCIÓŁ PAR. PW. ŚW. JAKUBA APOSTOŁA**, prezbiterium, wystrój wnętrza z elementami dekoracji stiukatorskiej, detale na strukturze murowanej kazalnicy

Datowanie (z fazami)

ok. 1781

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

Antoni Kazimierz Ostrowski (1713-1784), arcybiskup gnieźnieński i prymas Rzeczypospolitej Obojga Narodów

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

proj. Ephraim Schröger, wyk. malarz Mikołaj (?) Jabłoński z Warszawy

Historia powstania

Dekoracja stiukatorsko-malarska sklepienia w prezbiterium kościoła skierniewickiego (1779-1780 do 1782) powstała pod nadzorem projektowym wybitnego architekta nadwornego fundatora, Ephraima Schrögera z Warszawy. Z uwagi na brak archiwaliów dotyczących *fabryki* kościelnej niemożliwe jest ustalenie dokładnego przebiegu prac i ich wykonawców, wiadomo jedynie, że w 1781 r. pracował tutaj zatrudniony wcześniej przez fundatora pochodzący z Moraw (?) malarz Mikołaj (?) Jabłoński *vel* Jabłowski z Warszawy. Zakres projektowanych prac ukazują *delineacje* Schrögera zawierające m.in. trzy przekroje świątyni w zbiorze królewskim w Gabinetie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Ukazane tam rozwiązania przestrzenne i najważniejsze detale dekoracji odbiegają zdecydowanie od obecnych, zbliżone pozostaje jedynie ich rozmieszczenie we wnętrzu.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Zakres prac remontowych w XIX i XX w. jest niezwykle rozbudowany. Objął przed 1825 r. zmianę polichromii kopuły i ścian na bladoróżową i białawą, przed 1856 r. powstała kompozycja centralna *Triumf Ecclesii*, w latach 90. XIX i 1913 r. pracował tutaj dwukrotnie jako malarz-konserwator Antoni Jan Strzałecki z Warszawy (usunięcie stiukatur w podziałach kopuły i pendentywów, zastąpienie ich motywami ornamentalnymi *en camaïeu*), 1936-1938 pracowano przy otoku kopuły z odtworzeniem polichromii, z planami rychłego odnowienia całej malatury, 1947-1948 kompleksowa restauracja przez zespół ASP w Krakowie: nadzór prof. Władysław Cholewiński, kier. Paweł Mitka, wyk. Irena Gerard, Łukasz Karwowski, Ryszard Lipieński, Zofia Nawara, Józef Mitka (oczyszczenie i utrwalenie oryginalnych fragmentów, uzupełnienia 30% powierzchni z kracją wg manieri z XVIII w.), ponownie 1969 i 1979-1980, w obu fazach wyk. Zakład Artystyczny Malarsko-Dekoracyjny z Krakowa, kier. P. Mitka, wyk. Jan i Stefan – oraz Aleksander – Mitkowie (nieprofesjonalne podejście do materiału zabytkowego i stopniowa redukcja detali zdobniczych; w 2. fazie wyk. odkrywki oryginalnych partii dekoracji kopułki nad prezbiterium i pod chórem muzycznych, zgodnych z zachowanymi projektami E. Schrögera, rekonstrukcje części zidentyfikowanych w pierwotnej warstwie malarskiej kompozycji podziałów architektonicznych i obramień). Nie mniej widoczne jest całkowite i nieprofesjonalne przemalowanie oryginalnych motywów architektonicznych wnętrza z generalnymi zmianami ich kształtów i przedstawień, w tym plafonu ze sceną *Triumf Ecclesii* w *okulusie* kopuły i częściowo trójwymiarowej postaci ulatującego anioła trzymającego podwieszenie baldachimu nad ołtarzem głównym. Na nowo wymalowano też medaliony z półpostaciami św.św. Ewangelistów i Ojców Kościoła w pachach ściany między konchami wnęk oraz dekoracje floralne w kasetonach w niszach. Obiekt poddawany bieżącym pracom remontowym, po 2000 r. częściowe, wykonane profesjonalnie odsłonięcie i restauracja oryginalnej warstwy malarskiej *en camaïeu* z pasem ornamentalnym na dolnej części korpusu kazalnicy.

Kompozycja / układ

Pierwotna, iluzjonistyczna dekoracja architektoniczno-ornamentalna obejmowała podziały i dekoracje kolistej nawy z sześcioma wnękami ołtarzowymi i samymi nastawami (cztery boczne, przekątniowe i jedna, odmienna pod względem kształtu architektonicznego, we wnęcie południowej), podziały architektoniczne prezbiterium (częściowo wtórne) i eksedry ołtarza głównego oraz kopułę nawy i sklepienie nad prezbiterium z plafonem z stiukatorsko-malarską figurą anioła. Jedyne oryginalne malarskie elementy zdobnicze – pas kanelowania z filungami w postaci kampanuli – uzupełniają iluzjonistycznie strukturę architektoniczną murowanego korpusu kazalnicy.

Ikonografia

Elementy architektoniczne i zdobnicze zależne od traktatów i wzorników architektonicznych doby nowożytnej i Francji 2. tercji XVIII w., źródła kompozycji obu plafonów: *Triumfu Ecclesii* i ulatującego anioła (korpus rzeźby w stiuku) – nieznane, najprawdopodobniej w grafice francuskiej lub południowoniemieckiej (Augsburg, Norymberga), same malowidła utrzymane w typowej konwencji późno nowożytnej, bez widocznych elementów wczesnoklasycystycznych.

Analiza formalno-stylistyczna

Z uwagi na całkowite przemalowanie oryginalnej malatury w XIX i XX w. niemożliwa jest przy obecnym stanie jej zachowania jakakolwiek analiza porównawcza z zabytkami malarstwa 4. ćw. XVIII w. na Mazowszu i w Warszawie. Kontrakt malarza Mikołaja (?) Jabłońskiego obejmował wymalowanie m.in. niezachowanych dzisiaj przedstawień św.św. ewangelistów i Ojców Kościoła w medalionach oraz sceny Ostatniej Wieczerzy. Zachowane prace tego artysty z lat 1781-1783 w archikatedrze w Gnieźnie (kaplice: Bożego Ciała, św. Józefa, św. Jana Nepomucena oraz zakrystia prałacka), mimo że uległy daleko idącemu przekształceniom, świadczą bardzo dobrze o jego umiejętnościach komponowania scen figuralnych (z wprowadzeniem – analogicznie z kościołem w Skierniewicach – tond / medalionów z popiersiami świętych *all'antica*) i stosowania nowych, wczesnoklasycystycznych form ornamentalnych. Przyszłe badania będą możliwe dopiero po dokonaniu profesjonalnego odstonięcia i konserwacji warstwy pierwotnej.

Źródła i literatura przedmiotu

S. Lorentz, *Ephraim Szreger. Architekt polski XVIII wieku*, Warszawa 1986, s. 85, 214, 215, il. 158, 159, 165; Z. Proszyńska, *Jabłoński*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze – rzeźbiarze – graficy*, t. III, red. J. Maurin-Białostocka i J. Derwojed, Wrocław-Warszawa-Kraków 1979, s. 154-155; M. Anacka-Łyjak, *Kościół św. Jakuba w Skierniewicach. Przeszość i teraźniejszość*, Skierniewice 2001, s. 31, 48-49, 52-53, 62, 67, 70-71, 75-76, 82-84, il. 54.

Fotografie:

Skierniewice, kościół par. pw. św. Jakuba apostoła, 1781-1783, proj. Ephraim Schröger z Warszawy, widok ogólny wnętrza w kierunku prezbiterium, fot. MW, 2010.

Skierniewice, kościół par., elementy architektoniczne i ornamentalne na ścianie nawy, fot. MW, 2016

Skierniewice, kościół par., widok częściowy podniebia kopuły, fot. MW, 2016.

Skierniewice, kościół par., nawa, kopuła, plafon *Triumf Ecclesii*, fot. MW, 2016.

Skierniewice, kościół par., prezbiterium, plafon z aniołem, fot. MW, 2016.

OBIEKTY NIEZACHOWANE:

ARKADIA, PAWILON ŚWIĄTYNIA DIANY, ROTUNDA / Sypialnia, panoramiczne malowidło ściennie z widokiem założenia ogrodowo-parkowego na Powązkach księżnej Izabeli z Flemingów Czartoryskiej, 1785, proj. i wyk. Jean-Pierre Norblin de la Gourdaine, zatarte pod koniec XIX w.

ŁOWICZ, SEMINARIUM DUCHOWNE KSIĘŻY MISJONARZY (ob. Muzeum w Łowiczu), skrzydło południowe, zakrycia (ob. biuro Archiwum Państwowego), sklepienie, scena *Ofiara Abrahama i Izaaka*, ok. 1695, proj. i wyk. Michelarcangelo Palloni z Florencji i Warszawy, zniszczona 1944.

IX. Miejscowości należące do historycznego Mazowsza: Delegatura Łomża

NIEDŹWIADNA

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

NIEDŹWIADNA, dawny powiat wiski woj. mazowieckiego (ob. powiat grajewski, woj. podlaskie) / dawny dekanat wąsoski diecezji płockiej (ob. dekanat Szczuczyn diecezji łomżyńskiej)

KOŚCIÓŁ PARAFIALNY PW. ŚW. STANISŁAWA, relikty polichromii wnętrza

Datowanie (z fazami)

1. poł. XVIII w.

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

zapewne ks. prob. Kalikst Kruszewski (daty życia: 1676-po 1738)

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieustaleni

Historia powstania

Kościół murowany z po 1551 r. w stylu gotycko-renesansowym przez ówczesnego proboszcza ks. Stanisława Łwowskiego, salowy, nakryty pierwotnie stropem z datą 1551 (znaną z XVIII-wiecznych źródeł wizytacyjnych, usunięty po 1970 r. z inicjatywy ks. prob. Mariana Łupińskiego). Polichromie powstały w 1. poł. XVIII w., zapewne z inicjatywy ks. prob. Kaliksta Kruszewskiego (daty życia: 1676-po 1738, pleban w latach 1711-1738) w ramach kompleksowego remontu połączonego z podniesieniem korony murów (1708) i objęły najprawdopodobniej całe wnętrze, razem z stropem, lecz zostały zabilone już przed 1822 r. W 1906 r. nieustalony lokalny malarz wykonał nowe, słabej jakości sceny z symbolami Trójcy Św. i sceną Wniebowzięcia Najśw. Maryi Panny na suficie, odpowiednio nad prezbiterium i nawą. W 1935 r. zniszczenie większości powierzchni ścian po wymianie tynków, w 1976 r. powtórnie otynkowane. Na ścianie wschodniej (ołtarzowej) był to rozbudowany paludament podtrzymywany przez ulatujące anioły, na zachodniej, powyżej balkonu chóru muzycznego – obłoki z parami uskrzydłych główek anielskich.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

W 1781 r. dobudowana kruchta północna, 1812 uszkodzony w pożarze, remontowany 1896 i po 1916 r., 1934-1936 (ks. prob. Józef Przekop). Wnętrze świątyni restaurowane gruntownie, acz niefachowo w latach 1972-1978. W 2004 r. w ramach prac kierowanych przez firmę GorekRestauro Sp. z oo. z Warszawy wykonano rozległe badania sondażowe ścian, które pozwoliły ujawnić istnienie niewielkich partii polichromii na ścianach wschodniej (ołtarzowej) i zachodniej oraz drobnych relikwów na ścianach południowej (wokół wnęki *sacrarium*) i północnej (przy portalu zakrystii). Doczekały się one konserwacji i częściowej rekonstrukcji w roku następnym, później odtworzono drogą kreacji scenę Wniebowzięcia Najśw. Maryi Panny w wykrojowym obramieniu w centrum stropu.

Kompozycja / układ

Ściana wschodnia: baldachim-paludament w kształcie otwartego szeroko namiotu o kolistym kształcie, w czerwono-brązowej tonacji, o połach podtrzymywanych za sznury przez ulatujące anioły;

Ściana zachodnia: dwie grupy nieregularnych obłoków z umieszczonymi centralnie parami szkicowo namalowanych główek anielskich ze skrzydełkami;

Ściana południowa: fragmenty polichromii między oknami – relikty barwnej malatury we wnęcie i obramieniu *sacrarium* i pas z fragmentarycznie zachowaną postacią mężczyzny z tysą głową i złożonymi do modlitwy rękami – nieustalonego świętego (?)

Ściana północna: dwa nieregularne relikty polichromii po lewej od portalu wejściowego zakrystii

Ikonografia

Typ iluzjonistycznej oprawy malarskiej z paludamentem był w okresie 2. poł. XVII i 1. poł. XVIII w. rezerwowany głównie dla nastaw dedykowanych Najśw. Maryi Pannie lub Najśw. Sakramentowi / Bożemu Ciału. W Prusach Królewskich w XVIII w. utrzymywała się tradycja iluzjonistycznej malarskiej oprawy ścian wschodnich i tworzenia w ten sposób też dla na ogół snycerskich, architektonicznych nastaw ołtarzy głównych (m.in. Radzyń Chełmiński, Dzierzgoń). Ponieważ północna i północno-zachodnia część Mazowsza, terytoria odpowiadające obszarowi dawnej diecezji płockiej, były w dużej mierze zależne artystycznie od Prus i Kujaw, można mniemać, iż pojawienie się tego specyficznego motywu w prowincjonalnym mazowieckim kościele przy granicy z Prusach Książęcymi może być przejawem tego zjawiska.

Analiza formalno-stylistyczna

Duży stopień rekonstrukcji i kreacji przeważającej części malowideł we wszystkich wymienionych miejscach i niski poziom wykonania oryginału wykluczają atrybucję. Obecność motywu paludamentu jako iluzjonistycznej oprawy ściany ołtarzowej może jednak wskazywać na pruską proveniencję warsztatu.

Źródła i literatura przedmiotu

Zabytek nieuwzględniony w literaturze. Szerzej o kościele w Niedźwiadnej zob.: A. Grzybkowski, *Późnogotycki kościół w Niedźwiadnej*, „Rocznik Białostocki”, XII: 1974, s. 339-360; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, Seria Nowa, T. IX: *Woj. łomżyńskie*, p. red. M. Kałamajskiej-Saeed, z. 3: *Kolno, Grajewo i okolice*, opr. M. Kałamajska-Saeed, Warszawa 1988, s. 25-27; W. Jemielity, *Diecezja łomżyńska. Studium historyczne parafii*, Łomża 1990, s. 293-294; R. M. Kunkel, *Architektura gotycka na Mazowszu*, Warszawa 2006, s. 63, 149, 150, 276-278; *Projekt wystroju wnętrza kościoła parafialnego w Niedźwiadnej (Projekt sporządzony na podstawie wykonanych badań na istnienie polichromii ściennych i analizy stylistyczno-historycznej)*, oprac. P. Gorek, Warszawa-Niedźwiadna 2005 (<https://docplayer.pl/14518994-Kosciol-p-w-sw-stanislawa-w-niedzwiadnej.html>, protokół dostępu: 29.12.2019); *Dzieje parafii niedźwiadzińskiej (szkic pracy magisterskiej ks. Piotra Maziewskiego)*, oprac. T. Dudziński, Grajewo 2019 (= *Powiat grajewski w źródłach*,), s. 27, 29, 30, 83.

Fotografie:

Niedźwiadna, kościół par. pw. św. Stanisława, ściana wschodnia (ołtarzowa), iluzjonistyczny paludament wokół nastawy ołtarza głównego, 1. poł. XVIII w., rekonstrukcja 2005, wyk. nieustalony warsztat malarski o pruskiej (?) proveniencji, fot. MW, 2019.

Niedźwiadna, kościół par. pw. św. Stanisława, ściana północna, fragment relikty dekoracji malarskiej, 1. poł. XVIII w., wyk. nieustalony warsztat malarski o pruskiej (?) proveniencji, fot. MW, 2019

Niedźwiadna, kościół par. pw. św. Stanisława, ściana południowa, sakrarium, relikty pierwotnej dekoracji malarskiej niszy, 1. poł. XVIII w., wyk. nieustalony warsztat malarski o pruskiej (?) proveniencji, fot. MW, 2019.

Niedźwiadna, kościół par. pw. św. Stanisława, ściana południowa, relikty pierwotnej dekoracji figuralnej z postacią nieustalonego świętego (?), 1. poł. XVIII w., wyk. nieustalony warsztat malarski o pruskiej (?) proveniencji, fot. MW, 2019.

WĄSOSZ

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

WĄSOSZ, dawny powiat wiski woj. mazowieckiego (ob. powiat grajewski, woj. podlaskie) / siedziba dawnego dekanatu diecezji płockiej (ob. dekanat Szczuczyn diecezji łomżyńskiej)

KOŚCIÓŁ KARMELOTÓW TRZEWICZKOWYCH (ob. filialny) PW.

NAWIEDZENIA NAJŚW. MARYI PANNY, ściana południowa (chórowa), fragment dekoracji sgraffitowej znad arkady zamykającej okno

Datowanie (z fazami)

po 1627

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

nieustaleni, zapewne szlachta i mieszczenie z Wąsosza i okolic

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieustaleni

Historia powstania

Kościół murowany wzniesiono w latach 1625-1627 dla nowo ufundowanego konwentu karmelitów trzewickich, z inicjatywy mieszczan wąsoskich i szlacheckich rodów ziemi wiskiej, jako ceglana sala, nakryta stropem. Zapewne niedługo po ukończeniu budowli nieznanymi warsztatami wykonanymi w technice sgraffita dekorację ścian południowej (chórowej), z której ocalała tylko umieszczona nad arkadą okna scena Ostatniej Wieczerzy. Odkryto ją dopiero w 1987 r. w trakcie kompleksowego remontu wnętrza świątyni.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Kościół uszkodzony w pożarach w 1657 i 1710 r., remontowany 1741, częściowo rozbudowany z podwyższeniem murów magistralnych w 1783 r. przez majstra Wojciecha Borysiewicza, następnie w 1800 r. Ponowny pożar 1859, następnie dobudowanie nowej zakrystii i dodanie masywnych skarp przy fasadzie, w 1864 r. skasowany jako zakonny ukazem carskim, przekazany władzom diecezjalnym jako filialny, do pocz. XX w. pełniący przejściowo funkcję zastępczej świątyni parafialnej. Ostatni gruntowy remont wnętrza miał miejsce w 1987 r. – wtedy odkryty fragment większej dekoracji sgraffitowej przeniesiony do zakrystii, następnie zastąpiony *in situ* współczesną kopią, oryginał przekazany do Łomży.

Kompozycja / układ

Scena wykonana w tradycyjnej technice *sgraffito*, w kształcie płaskiego prostokąta o wyciętym łukowato dolnym brzegu (wykrój zamknięcia okna północnego), dwubarwna: czarno-biaława, z pierwszą warstwą ciemną (tło, kontury postaci i przedmiotów oraz modelunek szrafowaniem) i drugą jasną, także pas bordiury. Wokół prostokątnego stołu narytego obrusem rozmieszczone siedzące postacie Jezusa i dwunastu apostołów, ubranych w szaty i narzucone na ramiona i plecy płaszcze: Jezus centralnie z rozpostartymi szeroko ramionami i hostią oraz kielichem w dłoniach, w nimbie promienistym w otoku, poniżej nachylony nad stołem, z głową podpartą na lewej ręce św. Jan ewangelista, po lewej grupa siedmiu uczniów (trzech za stołem, jeden z boku i jeden ujęty w $\frac{3}{4}$ z tyłu, zasiadający przed nim) z głowami zwróconymi w różne strony, z dłuższymi, kędzierzawymi włosami i zarostem, po prawej – pięciu (trzech za stołem, jeden z profilu w lewo i ostatni w układzie antytetycznym z postacią przy drugim końcu stołu), ujmujący w lewej dłoni stojący na stole kielich. Przed Jezusem umieszczony półmisek z barankiem (?) i chlebek.

Ikonografia

Scena przedstawia typowe ewangeliczne ujęcie Ostatniej Wieczerzy, wzorowane na ówczesnych grafikach niderlandzkich i niemieckich 1. poł. XVII w., traktowanych w prowincjonalnych ośrodkach artystyczno-rzemieślniczych jako podstawowe źródło inspiracji dla kompozycji figuralnych w malarstwie i rzeźbie (reliefy, grupy pełnoplastyczne).

Analiza formalno-stylistyczna

Jest to dzieło unikatowe w skali całej północnego i wschodniego Mazowsza, także w Warszawie i w innych częściach regionu brak analogicznych obiektów. Położenie geograficzne Wąsosza przy granicy z dawnym Księstwem Litewskim nie pozwala całkowicie odrzucić hipotezy o zaangażowaniu tutaj nieustalonej pracowni z Grodna, Wilna lub Kowna.

Źródła i literatura przedmiotu

Katalog zabytków sztuki w Polsce, Seria Nowa, t. 10: Województwo łomżyńskie, red. M. Kałamajska-Saeed, z. 3: *Kolno, Grajewo i okolice*, oprac. Autorskie M. Kałamajska-Saeed, Warszawa 1988, s. 38, fig. 42.

Fotografie:

Wąsosz, kościół fil. pw. Nawiedzenia Najśw. Maryi Panny, zakrystia, transfer konserwatorski z kopią sceny *Ostatnia Wieczerza*, po 1627 i 1987, wyk. nieustalona pracownia malarska z Mazowsza lub Wielkiego Księstwa Litewskiego (atryb.), fot. MW, 2016.

ZAMBRÓW

Lokalizacja (historyczna i współczesna)

ZAMBRÓW, dawna ziemia łomżyńska woj. mazowieckiego (ob. powiat zambrowski, woj. podlaskie) / dawna siedziba dekanatu diecezji płockiej (ob. stolica dekanatu diecezji łomżyńskiej)

KAPLICA CMENTARNA-KOSTNICA, kompletna polichromia wnętrza

Datowanie (z fazami)

po 1795

Fundator / fundatorzy (odpowiednio do faz)

ks. Marcin Krajewski, kan. płocki, oficjał łomżyński, prepozyt zambrowski i nowogrodzki

Wykonawcy (osoby, warsztat, krąg artystyczny) – pierwotni i wtórni

nieustaleni

Historia powstania

Kaplica drewniana o funkcji kostnicy wzniesiona w 1795 r. z inicjatywy miejscowego proboszcza ks. Marcina Krajewskiego, kan. płockiego, oficjała łomżyńskiego, prepozyta zambrowskiego i nowogrodzkiego, na planie kwadratu, nakryta stropem i dachem namiotowym z iglicą. Z tego okresu pochodzi kompletna dekoracja malarska wnętrza.

Przekształcenia, remonty, konserwacje

Kaplica restaurowana w 1866 r. z fundacji J. Chęcińskiego w związku ze śmiercią w lutym t.r. Franciszki Chęcińskiej, ostatnio konserwacja wnętrza w 1970 r., wtedy silnie uszkodzone, częściowo zmyte, poważna restauracja i rekonstrukcji ubytków polichromii po 1979 r.

Kompozycja / układ

Malatura wnętrza obejmuje wybielenie, na ścianie skierowanej na południowy wschód iluzjonistyczny, późnobarokowy ołtarz, z sarkofagową mensą z trapezowym blatem, artykułowany parami kolumn w porządku korynckim o błękitnawo-szarych gładkich trzonach, na wspólnych graniastych cokołach z prostokątnymi płycinami, dźwigających odcinki profilowanego belkowania z ciemnoszarym pasem fryzu, z wklęsłym polem środkowym, z ćwierćkulistym zwieńczeniem, z uproszczoną muszlą; na osiach skrajnych kolumn szare, dekoracyjne wczesnoklasycystyczne wazony o dekorowanych pasami lauru brzuścach. Na mense malowany czarny krzyżyk ołtarzowy i dwa późnobarokowe cynowe lichtarze.

Na pozostałych ścianach trzy pary umieszczonych wysoko, naturalistycznie oddanych wanitatywnych scen figuralnych nawiązujących do znanych cykli Totentanz / Taniec śmierci. Wszystkie sceny okolone prostymi listwowymi, żółtawymi bordiurami, na neutralnym niebieskawo-błękitnym tle, z wąskim pasem trawy. Położenie odpowiednio: na ścianie południowo-zachodniej, po bokach okna, odpowiednio od ołtarza: para szlachciców siedzących na stołkach przy kwadratowym stoliku, pijących ze szklanic wino i alkohol z karafek i dzbanków, ze szkieletem stojącym w tle i dotykających dłońmi ich głowy; zamożny szlachcic w czarnym oficjalnym żupanie, żółtawym pasie kontuszowym i w czerwonej czapce-madziarce, gładzący ręką wąs i trzymający w drugiej plik akt sądowych, z ujmującą go za ramie szkielet z kartą papieru z tekstem: „ME/ MEN/ TO/ MO/ RI.”; na ścianie północno-zachodniej, pod chórkim muzycznym, po lewej: włościanin podczas orki dałem zaprzęgnięty w wołu, ścinany kosą w pół przez śmierć pod postacią szkieletu; po prawej – myśliwy (Kurz zielony?) w zielonym mundurze strzelca, z parą psów gończych, ze szkieletem dmącym w rożek myśliwski i trzymającym flintę; na ścianie północno-wschodniej, po bokach okna, od ołtarza – zakonnik bernardyński z rękami na piersi i ksiądz diecezjalny w sutannie, komży i birecie z modlitewnikiem, zwróceniu ku sobie, w centrum szkielet trzymający w rękach sznur zakonny i rękę kaptana, młoda mężatka w białej sukni i czepcu koronkowym na głowie, z głową zwróconą w lewo, prowadzona w tańcu przez szkielet.

Uzupełnieniem są trzy tablice inskrypcyjne: poświęceniowa fundacji *sacellum* (pod chórkim muzycznym) oraz dwie zawierająca cytaty o wymowie eschatologicznej (nad oknami, na ścianach: południowo-zachodniej i północno-wschodniej).

Program uzupełniają zestaw sześciu kwadratowych obrazów sztalugowych z przedstawieniami czaszek ludzkich z różnymi przedmiotami, opatrzonych w dolnym szarym pasku inskrypcjami, pierwotnie zawieszane ponad wymienionymi scenami naściennymi: w białym kwadratowym obramieniu w polu głównym ołtarza – w zamkniętej koronie królewskiej z berłem i orderem Orła Białego (dziś orderu brak) i inskrypcją: „REX HODIE EST? MORIETUR” (obecnie tekstu brak - powinien być na sceną z); czaszka na okutej szkatule z kupką złotych monet i mieszkciem I NIEZACHOWANĄ INKSRYPCJĄ: „IN PUTREREM MORTIS DEDUXISTI ME PAFT. 21 K 16”, czaszka w rogatywce insurekcyjnej, ze skrzyżowanymi szablą i pistoletem skałkowym, z tekstem: „MORIENTUR GRANDES ET PARVI – JEREM C16 K 6”; zniszczone: czaszka na gałązce mirtu, z czekiem niewieścim i inskrypcją: „SICCINE SEPARAT AMARA [...]” (przeznaczona do obrazu mężatki); czaszka nad wachlarzem kart z napisami: „POZWY”, „MANIFESTA”, „DEKRETA”, „KONDEMNATY”, „TRADICYE” (do sceny z szlachcicem w sądzie); czaszka na beczułce i inskrypcją: „STIPENDIA PECCATI MORS ROM. C 6 K 23” (powinna być nad sceną z pijącymi szlachcicami). Część inskrypcji nieodtworzona podczas ostatniej restauracji obiektu.

Ikonografia

Polichromia jest wyjątkowym w skali całego regionu przykładem sakralnego programu wanitatyno-eschatologicznego o silnym wydźwięku moralizatorskim. Tematyka koncentruje się wokół motywu Tańca śmierci, opatrzonego w odpowiednich scenach emblematami wanitatywnymi z cytatami łacińskimi zaczerpniętymi ze kanonu Starego i Nowego Testamentu. Motyw tańca śmierci, znany już w późnym średniowieczu (XIV-XV w.) w całej Europie Zachodniej, zyskał w dawnej Rzeczypospolitej dużą popularność po serii ciężkich wojen połowy XVII w. i wielkich stratach demograficznych i gospodarczych kraju. Źródłami inspiracji były głównie grafiki niemieckie i niderlandzkie, tutaj podzielone na poszczególne sceny odpowiadające poszczególnym stanom społecznym (szlachta, włościanie i duchowieństwo) oraz przywarom, skojarzonym z grzechami ciężkimi (pijaństwo, spory sądowe). We wszystkich obrazach uwagę zwraca realizm w oddaniu postaci, zwłaszcza ich współczesnych czasowi powstania polichromii (koniec XVIII w.) ubiorów i mundurów oraz sprzętów i narzędzi, przedmiotów. Ołtarz iluzjonistyczny przedstawia uproszczoną wersję wcześniejszych o trzy-cztery dekady nastaw późnobarokowych o podobnej, południowoniemieckiej, przede wszystkim augsburskiej proveniencji. Całość spinają w jeden cykl wspomniane inskrypcje-lemmy emblematów oraz dwie tablice, z których centralne miejsce zajmuje tekst poświadczający dokonanie fundacji i budowę kaplicy, poświęcony osobie ks. kan. Marcina Krajewskiego.

Iluzjonistyczna tablica poświadczeniowa: prostokątna o piaskowym tle, z cienką prostą, ciemniejszą bordiurą, wyżej herb Jasieńczyk pod kapeluszem biskupim (górną część zakryta przez deski chóru muzycznego), okolony rozwieszonym na wykrojowym kartuszu różańcem, tekst: „PRAESENS CAEMETERIUM INSISTEN/ DO PRIMEVAE CHRISTIANORUM PRA/ XI TUM PROSPICIENDO SUPERSTITUM/ INCOLUMITATI UNA; CUM HOC SA/ CELLO MARTINUS KRAIEWSKI CA/ NON: CATH: PLOC: OFFICIALIS ŁOM/ ZEN: EQUES ORDINIS S. STANI./ SLAI PRAEPOSIT' ZAMBROV: AC/ NOVOGRODEN: EREXIT 1795. DE:/ VOVITQUE DEO. QUI HAEC INSPI/ CIS MAORITURUS IPSE. MORTUIS PRAE/ CARE REQUIEM.”

Tablice-banderole z inskrypcjami eschatologicznymi: „CUM FAEX CUM EIMUS, CUM RES VILISSIMA SIMUS!/ UNDE SUPERBIMUS SI IN TERRAM TERRA REDIMUS” (południowo-wschodnia) i „DUM TUMULUS CERNIS, CUR NON MORTALIA SPERNIS TALI NAMQUE DOMO CLAUDITUR OMNIS HOMO” (północno-wschodnia).

Analiza formalno-stylistyczna

Z uwagi na brak odpowiednich analogii w malarstwie monumentalnym i sztalugowym tego czasu na północno-wschodnim Mazowszu niemożliwe jest na obecnym etapie badań określenie warsztatu i proveniencji artystycznej tego zespołu. Jest jednak ważnym przykładem prowincjonalnego malarstwa doby stanisławowskiej na tym obszarze.

Źródła i literatura przedmiotu

Katalog zabytków sztuki w Polsce, Seria Nowa, t. 9: *Województwo warszawskie*, red. M. Kałamajska-Saeed, z. 2: *Ciechanowiec, Zambrów, Wysokie Mazowieckie i okolice*, oprac. autorskie M. Kałamajska-

Saeed, Warszawa 1973, s. 97, fig. 133-136; J. S. Mroczek, *Zambrów: zarys dziejów*, Białystok 1982, s. 42, il. 10; W. Jemielity, *Diecezja łomżyńska. Studium historyczne parafii*, Łomża 1990, s. 340-341; A. M. Filipowicz, W. Brodziak, R. Łempicki, *Z dziejów chrześcijaństwa na ziemi zambrowskiej*, Warszawa-Łomża 2011 (*Episteme*, t. 104), s. 126-127, 189-190, 196-201, il. 4, 5, 7-13.

Fotografie:

Zambrów, cmentarz parafialny / komunalny, kaplica, iluzjonistyczny ołtarz, po 1795, po 1979, tłusta tempera na desce, wyk. niezidentyfikowana pracowni malarska z Łomży lub Podlasia (?), fot. MW, 2016.

Zambrów, cmentarz parafialny / komunalny, kaplica, obraz z cyklu *Taniec śmierci – Śmierć z zakonikiem i księdzem*, po 1795, po 1979, tłusta tempera na desce, wyk. niezidentyfikowana pracowni malarska z Łomży lub Podlasia (?), fot. MW, 2016.

Zambrów, cmentarz parafialny / komunalny, kaplica, obraz z cyklu *Taniec śmierci – Śmierć z myśliwym (Kurpem lub żołnierzem?)*, po 1795, po 1979, tłusta tempera na desce, wyk. niezidentyfikowana pracowni malarska z Łomży lub Podlasia (?), fot. MW, 2016.

Zambrów, cmentarz parafialny / komunalny, kaplica, obraz z cyklu *Taniec śmierci – Śmierć z pijącymi szlachcicami*, po 1795, po 1979, tłusta tempera na desce, wyk. niezidentyfikowana pracowni malarska z Łomży lub Podlasia (?), fot. MW, 2016.

Zambrów, cmentarz parafialny / komunalny, kaplica, tablica poświęceniowa fundacji i budowy kaplicy przez ks. kan. Marcina Krajewskiego, po 1795, po 1979, tłusta tempera na desce, wyk. niezidentyfikowana pracowni malarska z Łomży lub Podlasia (?), fot. MW, 2016.

X. Bibliografia dziejów malarstwa monumentalnego na Mazowszu w epoce nowożytnej

- K. Askanas, *Sztuka Płocka*, wyd. 3 popr. i rozsz., Warszawa 1991.
- M. Banacka, *Łodziński (Łoziński) Grzegorz*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy* (dalej: SAP), t. V, Warszawa 1993, s. 173-174.
- A. Bernatowicz, *Norblin de la Goudraine Jean-Pierre*, [w:] SAP, t. VI, s. 109-127.
- A. Bernatowicz, *Plersch Jan Bogumił*, [w:] SAP, t. VII, s. 266-276.
- A. Bernatowicz, *Niepodobne do rzeczywistości. Malowana groteska w rezydencjach Warszawy i Mazowsza 1770-1820*, Warszawa 2006.
- A. Betlej, *Zapomniane freski w kościele bernardynów we Lwowie*, [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich*, t. 7, red. A. Betlej i A. Markiewicz, Kraków 2012.
- J.A. Chrościcki, *Architektura, malarstwo, rzeźba XVI wieku*, [w:] *Sztuka Warszawy*, red. M. Karpowicz, Warszawa 1986, s. 44-59.
- A. Chyczewska, *Malarnia na Zamku Królewskim 1766-1818*, „Rocznik Warszawski” VI, 1965, s. 88-120.
- W. Fijałkowski, *Królewski Wilanów*, Warszawa 1997.
- J. Gajewski, *Sztuka w prymasowskim Łowiczu*, [w:] *Łowicz. Dzieje miasta*, red. R. Kołodziejczyk, Łowicz 1986, s. 462-606.
- I. Galicka, H. Sygietyńska, *Sztuka XVI wieku*, [w:] *Warszawa, jej sztuka i kultura*, cz. 1, red. A. Gieysztor, Warszawa 1980.
- I. Galicka, H. Sygietyńska, *Niezabitowski Jan*, [w:] SAP, t. VI, Warszawa 1998, s. 87-89.
- M. Gordon-Smith, *Jean Pillement at the court of king Stanisław August of Poland (1765-1767)*, „Artibus et Historiae” XXVI, 2005, nr 52, s. 129-163.
- K. Guttmejer, *Kobyłka – perła baroku na Mazowszu*, Kobyłka 1998.
- K. Guttmejer, *Guido Antonio Longhi. Działalność architektoniczna w Polsce*, Warszawa 2006.
- M. Heydel, *Mock Jan Samuel*, [w:] SAP, t. V, Warszawa 1993, s. 609-610.
- M. Heydel, *Palloni Michael Archangelo*, [w:] SAP, t. VII, Warszawa 1998, s. 400-405.
- M. Heydel, *Reisner Jan*, [w:] SAP, t. VIII, Warszawa 2007, s. 293-294.
- T. Jank, *Łowickie portrety kardynała Michała Radziejowskiego i arcybiskupa Stanisława Szembeka : próba atrybucji*, [w:] *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, T. 8, red. J. Lileyko i I. Rolska-Boruch, Lublin 2007, s. 275-288.
- M. Karpowicz, *Działalność artystyczna Micheangela Palloniego w Polsce*, Warszawa 1967.
- M. Karpowicz, *Abstrakcja i surrealizm w Warszawie XVIII w.*, [w:] tenże, *Piękne nieznanym. Warszawskie zabytki XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1986, s. 330-344.

- M. Karpowicz, *Malarstwo i rzeźba w XVII wieku*, [w:] *Sztuka Warszawy*, red. tegoż, Warszawa 1986, s. 113-140.
- M. Karpowicz, *Malarstwo i rzeźba czasów saskich*, [w:] *Sztuka Warszawy*, red. tegoż, Warszawa 1986, s. 162-185.
- M. Karpowicz, *Artisti ticinesi in Polonia nella prima metà del '700*, Bellinzona 1999.
- M. Karpowicz, *Cuda Węgrowska*, Węgrów 2009.
- M. Karpowicz, *Polsko-włoskie związki artystyczne*, Warszawa 2012.
- M. Karpowicz, *Kościół na Czerniakowie – wystrój wnętrza*, [w:] *Kościół Bernardynów na Czerniakowie. Dzieło, artyści i projekty Tylmana z Gameren*, red. K. Guttmejer, Warszawa 2013.
- R. Kunkel, *Jan Baptysta Wenecjanin, budowniczy i obywatel plocki*, BHS, XLV, 1983, nr 1, s. 25-46.
- R. Kunkel, *Architektura gotycka na Mazowszu*, Warszawa 2006.
- M. I. Kwiatkowska, *Malarstwo i rzeźba w latach 1765-1830*, [w:] *Sztuka Warszawy*, red. tegoż, Warszawa 1986, s. 232-290.
- M. Kwiatkowski, *Stanisław August, król – architekt*, Wrocław 1983.
- M. Lubryczyńska, *Problematyka ikonograficzna i konserwatorska drewnianego kościoła w Boguszycach koło Rawy Mazowieckiej*, „Ochrona Zabytków” 2006, nr 3, s. 29-54.
- M. Łodyńska-Kosińska, *Jantas Joannes*, [w:] SAP, t. III, red. J. Maurin-Białostocka i J. Derwojed, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1979, s. 228-229.
- M. Łodyńska-Kosińska, *Libnaw Joachim*, [w:] SAP, t. V, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 90-91.
- M. Łodyńska-Kosińska, *Pieczonka Stanisław*, [w:] SAP, t. VII, red. U. Makowska, Warszawa 2003, s. 106.
- M. Łodyńska-Kosińska, *Piotr (Peter) malarz*, [w:] SAP, t. VIII, Warszawa 2007, s. 203.
- J.Z. Łoziński, *Grobowe kaplice kopułowe w Polsce 1520-1620*, Warszawa 1973.
- B. Majewska-Maszkowska, *Brenna Vincenzo*, [w:] SAP, t. I, s. 230-231.
- R. Małowiecki, *Architektura i sztuka na Mazowszu 1795-1918*, [w:] *Dzieje Mazowsza*, t. III: *Lata 1795-1918*, praca zbiorowa pod red. J. Szczepańskiego, Pułtusk 2012.
- T. Mańkowski, *Malarstwo na dworze Jana III*, [w:] „BHS”, XII, 1950, nr 1-4.
- Marcello Bacciarelli, pittore di Sua Maestà Stanislao Augusto Re di Polonia*, red. L. Kuk, Roma 2011.
- M. Mende, *Dürer Hans*, [w:] *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 30, Leipzig – München 2001, s. 308-310.
- A.J. Miłobędzki, *Pułtuski „system architektoniczny”*, [w:] *Nobile claret opus. Studia z dziejów sztuki dedykowane Mieczysławowi Zlatowi*, red. L. Kalinowski, S. Mossakowski i Z. Ostrowska-Kęłowska, Wrocław 1998.

- A.J. Miłobędzki, *Prowincja i wielki świat: kościoły mazowieckie XVI w.*, [w:] *Bazylika pułtуска. 550 lat świątyni i Kapituły Pułtuskiej*, red. W. Kosek, A.K.F. Wołosz, Pułtusk [2001].
- A. Mulczyńska-Pawlak, *Malarska działalność Walentego Żebrowskiego*, „Studia Muzealne” 6, 1968, s. 103-122.
- J. Obidzińska-Waniewska, *Jan Bogumił Plersch (1732-1817)*, BHS, XVIII, 1956, nr 2, s. 150-160.
- A. Rizzi, *Canaletto w Warszawie. Dzieła Bernarda Bellotta, zwanego Canalettem, w stolicy Stanisława Augusta*, Warszawa 2006.
- J. Ruszczyćówna, *Obraz Oplakiwania z kolegiaty w Pułtusk*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” t. VIII, 1964.
- A. Sagała, *Renesansowa dekoracja malarska na sklepieniu kościoła w Broku*, „Mazowsze” 13 (1/2000), s. 85-87.
- X. Salmon, *Louis de Silvestre (1675-1760) – un peintre françois à la Cour de Dresde, Versailles* 1997.
- H. Samsonowicz, *Freski Sebastiana Ecksteina w kościele w Krasnem*, „Mazowsze” 1996, nr 7, s. 31-38.
- J. Starzyński, *Wilanów. Dzieje budowy pałacu za Jana III*, Warszawa 1976.
- S. Stawicki, *Renesansowa dekoracja malarska na sklepieniu Kolegiaty Pułtuskiej*, [w:] *Bazylika pułtуска. 550 lat świątyni i Kapituły Pułtuskiej*, red. W. Kosek, A.K.F. Wołosz, Pułtusk [2001].
- M. Stawski, *Opactwo czerwińskie w średniowieczu : opactwo kanoników regularnych w Czerwińsku w średniowieczu*, Warszawa 2007.
- W. Tatarkiewicz, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie za Stanisława Augusta*, [w:] *tamże, O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku. Architektura-Rzeźba*, Warszawa 1966, s. 465-471.
- L. Tedeschi, *Vincenzo Brenna (1741 – post 1806)*, [w:] *Contro il barocco*, red. A. Cipriani, G.P. Consoli i in., Roma 2007, s. 405-419.
- M. Walicki, *Drewniany kościół-muzeum*, „Ochrona Zabytków Sztuki”, red. J. Remer, z. 1-4, cz. 2, Warszawa 1930-1931.
- M. Witwińska, *Ostrołęcka polichromia Walentego Żebrowskiego*, BHS, XXXII, 1970, nr 2, s. 245-260.
- M. Witwińska, *Dzieje warszawskiej polichromii Walentego Żebrowskiego*, tamże, LXVIII, 2006, nr 1, s. 59-94.
- A.K.F. Wołosz, *Malowidła ścienne w kościele św. Krzyża w Pułtusk*, *Przyczynek do dziejów malarstwa na Mazowszu w XVI wieku*, Ciechanów 1993.
- A.K.F. Wołosz, *Dzieje budowlane i architektura pułtuskiej kolegiaty*, [w:] *Bazylika pułtуска. 550 lat świątyni i Kapituły Pułtuskiej*, red. W. Kosek, A.K.F. Wołosz, Pułtusk [2001].

- A.K.F. Wołosz, *Gotyk i renesans w architekturze pułtuskiej kolegiaty*, „Pułtusk. Studia i materiały...”, t. IV, Pułtusk 2000.
- Zabytki sztuki w Polsce. Inwentarz topograficzny, cz. VI, Województwo łódzkie*, t. I, z. 1: *Powiat Rawsko-mazowiecki*, oprac. W. Kieszkowski, Warszawa 1939.
- J. Zbudniewek, *Dobrzeńewski (Dobrzeńiecki) Marcei (Antoni)*, [w:] SAP, t. 2, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1975, s. 68-70.

Indeks topograficzny

- ARKADIA**, powiat łowicki - woj. łódzkie, pawilon Świątyni Diany
- BELSK DUŻY**, powiat grójecki, kościół parafialny
- BOGUSZYCE**, powiat rawsko-mazowiecki - woj. łódzkie, kościół parafialny
- BROCHÓW**, powiat sochaczewski, kościół parafialny
- BROK**, powiat ostrowski, kościół parafialny
- CIEKSYN**, powiat nowodworski, kościół parafialny
- CHLEWISKA**, powiat radomski, kościół parafialny
- CZERNIEWICE**, powiat Tomaszów Mazowiecki - woj. łódzkie, kościół parafialny
- CZERWIŃSK NAD WISŁĄ**, powiat płoński:
- dawny kościół opacki kanoników regularnych laterańskich
 - klasztor kanoników regularnych laterańskich,
- DOMANIEWICE**, powiat Łowicz - woj. łódzkie, Kaplica Pielgrzymkowa Narodzenia Pańskiego
- GĄSIOROWO**, powiat pułtuski, kościół parafialny
- GOŻLIN-MARIAŃSKIE PORZECZE** powiat garwoliński, kościół parafialny
- GRODZISK MAZOWIECKI-JORDANOWICE**, powiat grodziski, dwór
- GRÓDEK**, powiat radomski, kościół parafialny
- IŁŻA**, powiat iłżecki, kościół parafialny
- JABŁONNA**, powiat legionowski, pałac
- JEŻÓW**, powiat Brzeziny - woj. łódzkie, kościół parafialny
- KOBYŁKA**, powiat wołomiński, kościół jezuitów
- KRASNE**, powiat przasnyski, kościół parafialny
- KRZEMIENICA** powiat Tomaszów Mazowiecki - woj. łódzkie, kościół parafialny
- KURDWANÓW**, powiat sochaczewski, kościół parafialny
- LUBERADZ**, powiat ciechanowski, pałac
- ŁĘCZESZYCE**, powiat grójecki, kościół paulinów
- ŁOWICZ**, powiat Łowicz - woj. łódzkie:
- kolegiata prymasowska
 - seminarium duchowne misjonarzy, kaplica św. Karola Boromeusza
 - kościół pijarów
- MALUŻYN**, powiat ciechanowski, kościół parafialny
- MAŁA WIEŚ**, powiat grójecki, pałac,
- MICHAŁOWICE**, powiat grójecki, kościół parafialny,
- NIEBORÓW**, powiat łowicki - województwo łódzkie, pałac Ogińskich / Radziwiłłów
- NIEDŹWIADNA**, powiat grajewski - woj. podlaskie, kościół parafialny
- NOWA SUCHA**, powiat węgrowski, Dwór Cieszkowskich
- ODECHÓW**, powiat radomski, kościół parafialny
- OSTROŁĘKA**, powiat Ostrołęka, kościół bernardynów

OTWOCK WIELKI, powiat otwocki, willa podmiejska Bielińskich

PAPROTNIA, powiat siedlecki, kościół parafialny pw. św. Bartłomieja

PIECZYSKA, powiat grójecki, kościół parafialny

PIASECZNO powiat piaseczyński, kościół parafialny

PŁOCK, powiat płocki, kanonia

PUŁTUSK, powiat pułtuski:

- kolegiata

- kościół cmentarny św. Krzyża

- zamek biskupów płockich

PUSZCZA MARIAŃSKA, powiat grodziski, kościół parafialny marianów

RADOM, powiat Radom, klasztor bernardynów

RADZYMIN, powiat płoński, kościół parafialny

RUSINÓW, powiat przysuski, pałac Dembińskich

RYBIENKO STARE, powiat wyszkowski, pałac

SARBIEWO, powiat płoński, kościół parafialny

SIECIECHÓW, powiat kozienicki:

- kościół parafialny

- kościół opacki benedyktynów

SIERPC, powiat sierpecki, kościół szpitalny

SKIERNIEWICE, powiat Skierniewice - woj. łódzkie, kościół parafialny

SKUŁY, powiat grodziski, kościół parafialny

SMOGORZÓW, powiat przysuski, kościół parafialny

Stary Grudek, powiat zwoleński, kościół parafialny

SOLEC NAD WISŁĄ, powiat lipski, kościół parafialny

STRZEGOCIN, powiat pułtuski, kościół bernardynów

SZCZUCZYN, powiat grajewski – woj. podlaskie, kościół pijarów

SZYDŁOWIEC, powiat szydłowiecki:

- kościół parafialny

- zamek Szydłowieckich/Radziwiłłów

WARKA powiat grójecki:

- kościół franciszkanów

- kościół parafialny

WARSZAWA, powiat Warszawa:

- kościół augustianów św. Marka

- kościół bernardynów św. Anny

- kościół franciszkanów konwentualnych

- kościół franciszkanów-reformatów św. Antoniego

- kościół karmelitów bosych Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny i św. Józefa Oblubieńca
(seminaryjny)

- klasztor karmelitów bosych

- klasztor karmelitanek bosych,
- kolegiata (katedra)
- kościół paulinów Ducha Św.
- kościół pijarów Matki Boskiej Łaskawej
- kościół sakramentek św. Kazimierza
- kościół parafialny Nawiedzenia N.M.P.
- Pałac pod Blachą
- Zamek Królewski
- kamienice przy Starym Rynku, strona Dekerta (północna):
- Warszawa-Bielany, kościół kamedułów, zakrystia
- Warszawa-Czerniaków:
 - kościół bernardynów, polichromie sklepień i ścian wnętrza
 - klasztor bernardynów, polichromie sklepień zakrystii i kapitułarza
- Warszawa-Łazienki:
 - pałac na Wodzie
 - pałac Myślewicki
 - Biały Domek
 - Stara Oranżeria-Teatr Stanisławowski
- Warszawa-Natolin, pałac
- Warszawa-Wilanów, pałac

WAŚSOSZ, powiat grajewski - woj. podlaskie kościół karmelitów trzewickowych

WĘGRÓW, powiat węgrowski:

- kościół parafialny
- kościół franciszkanów-reformatów

WIENIAWA, powiat radomski, kościół parafialny

WOLANÓW, powiat radomski, obecnie Muzeum Wsi Radomskiej, dawny kościół parafialny

WRZOS, powiat radomski, kościół parafialny

WYSOKIE KOŁO, powiat radomski, kościół dominikanów

WYSZOGRÓD, powiat płocki, kościół franciszkanów konwentalnych

ZAKROCZYM, powiat płoński, kościół konwentalny

ZAMBRÓW, powiat zambrowski - woj. podlaskie, kaplica cmentarna-kostnica

ZWOLEŃ, powiat zwoleński, kościół parafialny

ŻELISZEW PODKOŚCIELNY, powiat siedlecki, pałac

Słowa klucze:

Mazowsze, malarstwo ścienne, gotyk, renesans, barok, rokoko, klasycyzm, zabytki, malarstwo, inwentaryzacja zabytków

Streszczenie

Abstract

The work includes an inventory of wall paintings in Mazovia from the medieval and modern periods. The inventory covered wall paintings found in sacred buildings, as well as in secular buildings from the earliest times to the end of the 18th century. The inventoried paintings were documented photographically, described and their dating was verified. Technique was recognized and a stylistic analysis was carried out from the point of view of art history. The work covered the area of the present Mazovian Province and the area of lands historically belonging to Mazovia. An important part of the work is the making of an alphabetically arranged catalog of the existing paintings.

About 800 wall paintings have been preserved in Mazovia. Most of them are in religious buildings, and only a few are in secular buildings. The wall painting monuments were made both by average, usually local artists, and by outstanding masters (especially in the 17th and 18th centuries). So far, there has been no current, comprehensive research of this type of artefacts. Only selected paintings or their groups have been extensively researched. They were usually mentioned in the literature because of the buildings in which they are located or the persons of outstanding artists.

The catalog included various historic wall paintings. Both monuments located in large cities (Warsaw, Radom) and those located in smaller historical centers (Szydłowiec, Pułtusk, etc.) and in small towns were described and inventoried.

The research covered all wall paintings from this area - from the oldest ones from the 13th and 14th centuries to the end of the 18th century. Many murals in Mazovia have a high artistic value, as they were made by outstanding artists. Therefore, these analyzes were very important from the point of view of art history.

The preparation of the catalog was very important. This topic has never been comprehensively analyzed before. Many works were photographed and studied quite a long time ago. Many polychromes are now threatened with destruction. Other paintings, previously unknown, have recently been discovered during conservation work. Inventory studies and research are at risk of loss of generational continuity, as currently few researchers prepare catalogs of monuments, which is related to the lack of financial resources. Due to the comprehensive inventory of artefacts of painting (especially those at risk of destruction) and comprehensive elaboration, the catalog is of great importance for national heritage and culture.