

Gościcka, Marta; Zalewska, Karolina; Żurek, Anna

Nowe oblicze Matki Bożej Tykocińskiej

"Biuletyn Konserwatorski Województwa
Podlaskiego", 21, 2015, s. 122, 123-145

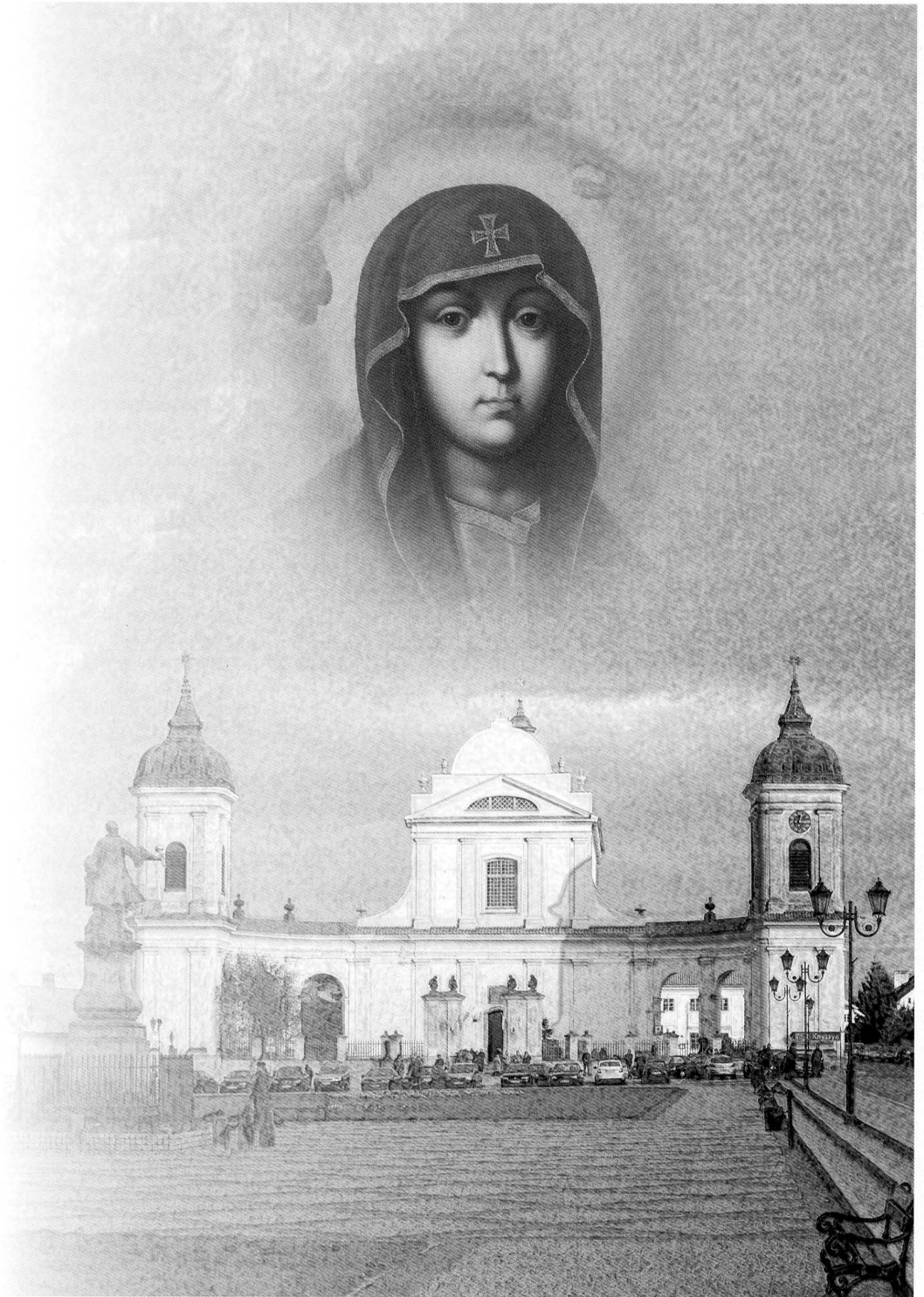
Zdigitalizowano w ramach projektu pn. Budowa platformy "Podlaskie Czasopisma Regionalne", dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki” Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego (umowa SONB/SP/465121/2020).



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



Udostępniono do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



MARTA GOŚCICKA, KAROLINA ZALEWSKA, ANNA ŻUREK
Warszawa

Nowe oblicze Matki Bożej Tykocińskiej

Historia kościoła w Tykocinie

Późnobarokowy kościół parafialny pod wezwaniem Świętej Trójcy oraz pomisjonarski zespół klasztorny w Tykocinie są fundacjami jednej z najznakomitszych osobistości XVIII-wiecznej Rzeczypospolitej – hetmana Jana Klemensa Branickiego, ówczesnego właściciela miasta. Magnat posiadał nie tylko ogromny potencjał finansowy, ale także bardzo sprecyzowane gusta artystyczne, których dowodem jest wygląd i wyposażenie świątyni, powstałej w latach 1742-49. *Plan, bryła i oszczędne potraktowanie elewacji sytuuje tykociński projekt w nurcie współczesnej warszawskiej architektury sakralnej, kontynuującej wzory nadane przez projekty Tylmana van Gameren. Nawiązuje do niej forma klasycznej, trójnawowej, trójpłaszczyznowej bazyliki z prezbiterium wyodrębnionym we wnętrzu. Powściągliwego, eleganckiego, właśnie klasycznego charakteru nadał sposób artykułowania ścian zewnętrznych za pomocą linearnych, płaskich pilastrów toskańskich i zamknięcie dolnej kondygnacji fasady mocnym belkowaniem (...)*¹. Światły mecenas stworzył wokół siebie niezwyklej rangi dwór artystyczny, a dla swoich projektów pozyskiwał najwybitniejszych żyjących twórców swego czasu. Przy dekoracji malarskiej kościoła działało dwóch wybitnych malarzy: Sebastian Eckstein – autor fresków i Szymon Czechowicz – potwierdzony archiwalnie twórca większości obrazów sztalugowych. Wyposażenie wnętrza jest dziełem najlepszych warszawskich mistrzów snycerki, wspomaganych przez białostockich rzemieślników. Zapewne sam Branicki wskazał francuskie wzory graficzne dla ołtarzy bocznych, gdyż reprezentowany przez nie powściągliwy, klasycyzujący styl pokrywał się z gustami fundatora. Właśnie na jednym z tych ołtarzy bocznych znajduje się dziś niezwyklej urody wizerunek Matki Bożej z Dzieciątkiem², dzieło o wiele starsze niż sama świątynia.

Historia obrazu

Fundację obrazu wiąże się z osobą Katarzyny z Sapiehów Branickiej (1674-1720), od 1686 żony Stefana Mikołaja Branickiego. Pierwotnie wizerunek umieszczony był w starym, nieistniejącym już dzisiaj kościele bernardyńskim w Tykocinie. Z pewnością przedstawienia nie było jeszcze w świątyni w 1632 r., kiedy sporzą-

dzono inwentarz wystroju kościelnego. Zapewne pojawił się w niej u schyłku XVII lub na początku XVIII w., brak jednak przekazów źródłowych, które pomogłyby doprecyzować tę datę. W latach 1749-1777 obraz znajdował się w ołtarzu głównym kościoła bernardyńskiego. Otoczony był wówczas szczególnym kultem przez lokalną szlachtę, która przed nim składała śluby i chrzcila swoje dzieci. Z czasem wokół obrazu narosły liczne wota, głowy postaci zwieńczyły srebrne korony, a w dłoni Matki Bożej pojawiło się srebrne berło.

23 września 1791 r. poświęcono kaplicę bernardynów, zlokalizowaną w skrzydle nowego klasztoru. Ponieważ kaplica ta była mniejsza od poprzedniej świątyni zakonnej (bernardyni planowali wznieść duży kościół przy murach klasztoru), we wnętrzu zmieściły się tylko 3 ołtarze. Prawdopodobnie wówczas zakonnicy przekazali obraz Matki Bożej Szlacheckiej do kościoła parafialnego w Tykocinie. Zapewne w intencji braci miał to być tylko czasowy depozyt, jednak obraz na trwałe związał się z nowym miejscem i pozostaje tu po dzień dzisiejszy. 4 września 1794 r. odbyła się w mieście zbiórka srebra na *napłą potrzebę i ratunek ojczyzny*. Wówczas zapewne zdjęto z obrazu wszystkie cenne wota i koszulki. W 1870 r., za proboszcza Kaliksta Kruszewskiego, obraz odnowiono i przesłonięto mniej kosztowną, drewnianą, złożoną i srebrzoną koszulką. Na jej odwrociu częściowo zachowała się pamiątkowa inskrypcja fundacyjna. Wizytacja kościoła parafialnego z 1890 r. wspomina, że ołtarz Matki Bożej jest w dobrym stanie. 29 sierpnia 1935 r. inny wizytator notował: *ołtarz Matki Boskiej z podwójnym obrazem – bardzo piękny w stanie b. dobrym*.

Ikonografia Matki Bożej Śnieżnej

Obraz Matki Bożej z Dzieciątkiem z Tykocina wzorowany jest na ikonie „Salus Populi Romani” (Ocalenie Ludu Rzymskiego) z Capella Borghesiana bazyliki Santa Maria Maggiore w Rzymie. Przedstawienie to określane również jako „Matka Boża Śnieżna” zaliczane jest do typu Panagia Hodegetria. Tego rodzaju przedstawienia Matki Boskiej ukazującej drogę opierały się na wzorze ikony przypisywanej św. Łukaszowi, czczonej w jednym z kościołów Konstantynopola. Potoczna nazwa ikony przyjęła się od nazwy kościoła – miejsca spotkań przewoźników podróży (gr. hodos – droga, ukazujący drogę). Ukazana w postawie stojącej, w półpostaci, Matka Boska podtrzymuje na lewym ramieniu błogosławiące Dzieciątko. Postać Maryi z ikony Salus Populi Romani różni się od innych Hodegetrii charakterystycznie splecionymi dłońmi oraz namalowaną na prawym ramieniu gwiazdą. Ponadto ukazane na ikonie Dzieciątko trzyma w lewej ręce księgę³.

Nazwa Matka Boża Śnieżna związana jest z legendą o śnie papieża Liberiusza i patrycjusza Jana. W nocy 3 sierpnia 352 r. Maryja nakazała im budowę kościoła tam, gdzie następnego dnia będzie leżał świeży śnieg. Miejscem tym okazało się wzgórze Eskwilinu. Od cudownego zdarzenia wzniesioną tu bazylikę określano także jako della Neve. Umieszczona wewnątrz świątyni cudowna ikona otoczona była wielką czcią przez lud rzymski i w drugiej połowie XVI w. związana została z kultem różańcowym. 7 października 1571 r. miała miejsce słynna bitwa morska pod Lepanto. Wojska Świętej Ligi dowodzone przez Jana Austriackiego starły się z flotą turecką. Nagła zmiana wiatru, która przechyliła szalę zwycięstwa na rzecz

chrześcijan, powiązana została ze wstawiennictwem Matki Bożej. Tego samego dnia bowiem w Rzymie, w procesji różańcowej, w której uczestniczył papież Pius V, niesiono ikonę *Salus Populi Romani*. Utożsamiono wówczas obraz z przedstawieniem Matki Bożej Zwycięskiej.

Kopie cudownego wizerunku, często pobłogosławione przez samego papieża, do Rzeczypospolitej przywozili biskupi i dominikanie, którzy popularyzowali kult Matki Bożej Różańcowej. Jednym z najważniejszych dla Polaków powtórzeń rzymskiego pierwowzoru był obraz przywieziony w 1600 r. przez kardynała Maciejowskiego i znajdujący się obecnie w kościele dominikanów w Krakowie. Odegrał on w dziejach Polski podobną rolę, jak oryginał w Italii. 3 października 1621 r. ikonę niesiono w błagalnej procesji różańcowej w intencji ojczyzny i wojsk broniących Rzeczypospolitej. Modlitwom przewodniczył wówczas biskup krakowski Marcin Szyszkowski. Trzy dni później pod Chocimiem zawarto rozejm z oblegającymi miasto wojskami tureckimi. I tym razem zwycięstwo to powiązano ze wstawiennictwem Matki Bożej Różańcowej, co wpłynęło bezpośrednio na rozpowszechnienie ikony Matki Bożej Śnieżnej na terenie całej Rzeczypospolitej.

Przedstawienie z Tykocina zasadniczo zachowuje większość elementów rzymskiego pierwowzoru. Wzbogacono go o charakterystyczny dla Rzeczypospolitej motyw korony oraz o dwie sylwetki aniołków. Nie sposób jednoznacznie określić miejsca i daty powstania obrazu. Mógł on być wykonany zarówno w 1. poł. XVII wieku, na przykład we Włoszech, i trafić do Tykocina w późniejszym czasie, jak i być wykonany konkretnie na zamówienie w 2. poł. XVII wieku lub nawet na początku następnego stulecia.

Technika i technologia oryginalnych warstw obrazu

Obecnie obraz jest częścią głównego pola w bocznym ołtarzu kościoła parafialnego Św. Trójcy w Tykocinie. W konstrukcji ołtarza jest też zamontowany, jako obraz zasuwowy, obraz z 1859 roku „Najświętsza Maria Panna Niepokalanie Poczęta”. Obraz Matki Bożej z Dzieciątkiem został namalowany na płótnie w technice olejnej. Podobrazie płócienne jest grube i gęste, ręcznie tkane w splocie prostym. Jest ono zszyte z trzech kawałków płótna, od strony lica widoczne są dwa poziome szwy na łączeniu brytów. Obecny wymiar płótna to 111x198 cm. Z trzech stron płótna brakuje krajkę, a krawędzie są wystrzępione, obraz musiał zostać przycięty w nieznanym czasie. Dodatkowo wskutek parokrotnego montowania koszulek w wielu miejscach widoczne są w płótnie dziury.

Najprawdopodobniej pierwotnie naciągnięto obraz na drewnianą konstrukcję, do dziś zachowaną, składającą się z trzech desek lipowych, sklejonych na styk i wzmocnionych od odwrocia trzema szponami. Płótno zostało przeklejone klejem glutynowym i zagruntowane zaprawą bolusową w kolorze brązowym. Zaprawy bolusowe stosowane były pod malarstwo olejne od XVI wieku i stały się powszechne w wieku XVII.

Nie wiadomo, w jaki sposób artysta przeniósł kompozycję i czy zaznaczył na zaprawie rysunek. Badania w podczerwieni nie ujawniły podrysunku. Kompozycja jest jednak bardzo szczegółowa, co wskazuje na to, że twórca nie mógł jej wykonać „od ręki”.

Warstwa malarska została wykonana farbami w spoiwie olejnym. Całość utrzymana jest w ciepłej tonacji, przeważają brązy i żółcienie w tle oraz czerwienie i różę. Malaturę opracowano w kilku warstwach, malowanych „mokre w mokre”. Najpierw artysta podmalował tło kompozycji, a następnie podłożył podmalówkę pod pozostałe partie kompozycji, tj. pod karnacje i szaty. Następnie położył cienie i światła, tworząc iluzję trójwymiarowości. Na samym końcu opracował takie szczegóły, jak włosy, oczy, rzęsy oraz światła. Modelunek światłocieniowy jest miękki i delikatny. Obraz namalowany jest precyzyjnie, z dużym wyczuciem estetyki. Farba położona jest dosyć grubo, szczególnie w partiach malowanych z bielą, natomiast miejscami w tle *alla prima*.

Z badań wynika, iż do namalowania tła użyto głównie pigmentów żelazowych (ugrów) i bieli ołowiowej z dodatkiem aury pigmentu, minii i czerwieni żelazowej w zależności od miejsca i odcienia. Aureole zostały wykonane bielą ołowiową z dodatkiem żółcieni cynowo-ołowiowej. Czerwoną suknię Marii namalowano czerwienią żelazową z dodatkiem bieli ołowiowej i minii. Płaszcz Marii oryginalnie był błękitny, do jego namalowania użyto smalty z domieszką bieli ołowianej. Z wymienionych pigmentów: biel ołowiowa, minia i pigmenty żelazowe naturalne były znane od starożytności i są produkowane do dziś. Aury pigment jest pigmentem pochodzenia naturalnego, stosowanym od starożytności; wyszedł z użycia w XIX wieku, ze względu na zawartość szkodliwego arsenu. Natomiast występowanie w malarstwie żółcieni cynowo-ołowiowej jest ograniczone mniej więcej latami 1300-1750.

Smalta znana była w Mezopotamii już ok. 2000 lat p.n.e., w Europie najwcześniej pojawiła się w Wenecji w przemyśle szklarskim na początku XV wieku. Ok 1490 r. wspomina o stosowaniu tego pigmentu w malarstwie Leonardo da Vinci i Perugino⁴. W połowie XV wieku zostały odkryte w Saksonii złoża kobaltu, co tłumaczy rozkwit użycia smalty w XVI wieku⁵. Stosowana była powszechnie w malarstwie tablicowym i ściennym XVII i XVIII wieku. W XIX wieku została prawie całkowicie wyparta z użycia przez ultramarynę syntetyczną i błękit kobaltowy⁶. Smalta jest odporna na działanie czynników atmosferycznych i światło, jednak w dawnych traktatach nie jest zalecane stosowanie jej w spoiwie olejnym, mimo że zawarty w smalcie tlenek kobaltu ma działanie sykatywowe. W spoiwie olejnym następuje blaknięcie tego pigmentu, spowodowane tym, że kwasy tłuszczowe z oleju (o odczynie kwaśnym) po pewnym czasie reagują z ziarnami szkła potasowego (o odczynie zasadowym). Reakcji tej sprzyja wysoka wilgotność powietrza, i w rezultacie następuje efekt odbarwienia kryształów smalty, poczynając od ich powierzchni i idąc w głąb⁷. W ten sposób warstwa malarska wykonana smaltą staje się białoszara. Takie zjawisko wystąpiło na płaszczu Marii – smalta w spoiwie olejnym znacznie odbarwiła się, co widać na przekrojach warstw malarskich. Dodatkowo lekko pożółkłe spoiwo olejne spowodowało zmianę odcienia szaty na zielonkawą.

Na płaszczu, na ramieniu i nad czołem Marii znajdują się gwiazda i krzyż, wykonane złotem w płątku na mikstion. Szata została wykończona złotą lamówką, podobnie złożone są sandały Jezusa. Prawdopodobnie lico obrazu było werniksovane, jednak ta warstwa wskutek licznych zabiegów konserwatorskich nie dotrwała do naszych czasów.

Historia konserwacji obrazu

Obraz był dotychczas co najmniej trzykrotnie poddawany pracom konserwatorskim i restauratorskim.

Brak danych o wcześniejszych konserwacjach; istnieje jedynie dokumentacja dotycząca prac z lat 1989-90⁸. O poprzednich pracach świadczą widoczne w tle obrazu resztki przemalowań w kolorze czerwonym, turkusowym i niebieskim. Zastosowane pigmenty mogą świadczyć o różnym czasie pochodzenia przemalowań. Użyta do czerwieni minia nie jest pigmentem datującym, natomiast występujący wraz z nią cynober naturalny przestał być używany w XIX wieku. Z kolei z partii niebieskiego przemalowania użyto pigmenty produkowane od XIX wieku: biel cynkową (stosowaną od 1834 roku) oraz ultramarynę sztuczną (stosowaną od 1826 roku).

Oryginalne koszulki i wota zostały zdjęte z obrazu w 1794 roku. Nowe koszulki zamontowane w 1870 roku z fundacji proboszcza Kaliksta Kruszewskiego są wykonane z drewna liściastego: duża aplikacja przykrywająca szatę Marii i Jezusa, sklejona z trzech desek, oraz dwie mniejsze przykrywające aniołki. Odwrocie desek opracowano na gładko, a łączenia desek dużej aplikacji wzmocnione są kawałkami bawełnianego płótna, naklejonymi na klej glutynowy. Przód koszulki jest zagruntowany białą zaprawą w kilkunastu warstwach. Płaszcz Marii i sukienkę Jezusa ozdobiono ornamentem roślinnym wyrzeźbionym w zaprawie ostrym narzędziem. Ornament tworzy kompozycję kwiatową z przenikającymi się łodygami i szrafowaniem w tle. Powierzchnia wykończona jest złotem w płatkach, położonym na ciemnoczerwony pulment w partiach na poler i na żółty pulment w partiach matowych. Spodnia sukienka Marii została opracowana srebrem w płatku, który zabezpieczono warstwą szelaku. Najprawdopodobniej zakładając nową koszulkę, zasłonięto tło obrazu czerwonym aksamitem, możliwe, że przeprowadzono wówczas też jakieś prace przy obrazie.

Kolejna ingerencja w obraz jest widoczna na drewnianych koszulkach w postaci wzmocnień spękań i łączeń drewna kawałkami bawełnianego płótna. Ubytki zaprawy zakitowano, złocenia uzupełniono szlagmetalem na mikstion, partie srebra przemalowano srebrną farbą. Prawdopodobnie do obrazu dodano wówczas metalowe korony i gwiazdki. Korony wykonane są ze srebrnej blachy, poślóconej z jednej strony galwanicznie. Ozdobione są półszlachetnymi kolorowymi kamieniami. Gwiazdki wykonano z mosiądzu. Prace te mogły wiązać się z ingerencją w warstwy malarskie. Możliwe, że wówczas zostały one mocno poprzecierane, wierzchnia warstwa tła w kolorze brązowym jest przemyta, natomiast aureole, korona i fragmenty szat aniołków są obdrapane i mocno zniszczone. W górnej partii obrazu widoczne są ślady po utrwalonym zabrudzeniu – brunatne i czarne plamy.

Ostatnia konserwacja została przeprowadzona w latach 1989-90 przez panią Marię Orthwein⁹ oraz firmę „Alterną” z Warszawy. W ramach kierowanych przez nią prac w latach 1989-1990 przeprowadzono pełną konserwację obrazu wraz z koszulkami. Usunięto wówczas z obrazu zniszczony czerwony aksamit. Tło oczyszczono, zdejmując przemalowania. Nie dające się usunąć resztki przemalowań pozostawiono, przykrywając je w późniejszym etapie czerwonym materiałem. Wykonano dublaż obrazu na nowe podobrazie płócienne i masę woskową. Do dublażu użyto płótna lnianego, grubego o splocie prostym, podobnego do oryginalnego. Zastosowanie wosku spowodowało usztywnienie podobrazia płóciennego, a po pewnym czasie płótno stało się kruche i łamliwe. Oczyszczony obraz zakitowano białymi

kitami kredowo-klejowymi. Lico zawerniksowano grubą warstwą werniksu damarowego, a ubytki warstwy malarskiej wypunktowano farbami olejno-żywicznymi. Retusze te z upływem czasu uległy częściowo pociemnieniu i zmatowieniu.

Drewniane podobrazie poddano dezynfekcji tymolem w alkoholu, zaś fragmenty desek zaimpregnowano Paraloidem B-72 w toluenie i alkoholu. Zabiegi te jednak nie zabezpieczyły wystarczająco drewna, ponieważ obecnie widoczne są w nim liczne otwory wylotowe po ksylofagach.

W tym samym czasie poddano konserwacji także drewniane koszulki przykrywające szaty Jezusa, Marii i aniołów. Z dokumentacji wynika, iż złocenia na koszulkach były bardzo zniszczone, poprzecierane, zaprawa się odpajała.

Pęcherze zabezpieczono emulsją polioctanu winylu, a ubytki zaprawy uzupełniono masą kredową-klejową z dodatkiem terpentyny weneckiej, ostrym narzędziem opracowano rzeźbienia. Obecnie kity te są bardzo twarde i lekko żółknięte. Na kitach wykonano złocenia złotem dukatowym na podkładzie z ciemnoczerwonego pulmentu. Partie srebrne posrebrzono w ubytkach i zabezpieczono szelakiem. Wykonano złocenia złotem dukatowym na podkładzie z czerwonego pulmentu. Partie srebrne posrebrzono i zabezpieczono szelakiem. Metalowe korony oczyszczono z brudu i uzupełniono brakujący kamień kamieniem uralskim. Obraz przykryto nowym czerwonym aksamitem, przybijając go do obrazu zszywkami. Zamontowano na nim także drewniane koszulki, korony i gwiazdki, przybijając poszczególne elementy gwoździami.

Obecne problemy konserwatorskie¹⁰

W trakcie prowadzonych w 2014 roku prac konserwatorskich należało rozwiązać następujące problemy:

1) poprawić stan techniczny podłoża – zdezynfekować i zaimpregnować zaatakowane przez ksylofagi drewno oraz wyprostować pofalowaną powierzchnię płótna;

2) odsłonić pierwotne warstwy malarskie oraz opracować estetycznie ubytki warstwy malarskiej – usunąć pozostałości przemalowań, uzupełnić ubytki gruntu i scalić kolorystycznie;

3) zdecydować o formie ekspozycji obrazu – zaproponowano ekspozycję obrazu bez koszulek, ze względu na wysoką jakość malowanego przedstawienia, znacznie przewyższającą sposób wykonania zasłaniających je koszulek.

Ad. 1. Zdemonutowano płótno z drewnianego podobrazia. Podobrazie oczyszczono z zanieczyszczeń powierzchniowych, a następnie zastosowano impregnację poprzez nasączenie 10% roztworem Hekolu L50 w toluenie. Preparat ten działa dezynfekująco, a przede wszystkim wypełnia i wzmacnia strukturę drewna. Jest to żywica syntetyczna, która dobrze penetruje drewno, nie powodując jego wyblyszczania, odbarwiania ani wykrzywiania czy pęcznienia. Efekt impregnacji powinien utrzymywać się przez wiele lat przy zachowaniu naturalnych walorów impregnowanego materiału. Mocno uszkodzone fragmenty drewna wycięto i zastąpiono zdrowym drewnem lipowym.

1. Ołtarz boczny w kościele pw. Świętej Trójcy w Tykocinie, z obrazem „Matka Boża z Dzieciątkiem” przed konserwacją w 2014 roku. Fot. Damian Kwiecień.

Side altar in the church of the Holy Trinity in Tykocin with the painting: “Madonna and Child”, prior to conservation in 2014. Photo: Damian Kwiecień.





2. „Matka Boża z Dzieciątkiem” z kościoła parafialnego w Tykocinie – obraz w ołtarzu przed konserwacją. Fot. Damian Kwiecień.
“Madonna and Child” from the church in Tykocin – altar painting prior to conservation. Photo: Damian Kwiecień.

kompozycję obrazu spod XIX-wiecznych aplikacji. Z obrazu usunięto także czerwony aksamit, odsłaniając przy tym brązowożółte tło z aureolami w trzech tonacjach: szarej, pomarańczowej i żółtej. Usunięcie grubo położonego werniksu rozjaśniło tonację barwną i nadało całości nasyczony koloryt. Przy użyciu alkoholu etylowego zdjęto zmienione kolorystycznie retusze, a resztki przemalowań zmyto żelazem V33. Ubytki zaprawy uzupełniono kitem kredowo-klejowym z dodatkiem pigmentu i terpentyny weneckiej. Obraz wyretuszowano w obrębie ubytków farbami olejno-żywicznymi,

Powierzchnia płótna była lekko sfalowana i zniekształcona wskutek nierównego naciągu i niewłaściwego przybicia gwoździami. Po zdemontowaniu obrazu odwrócić oczyszczono z brudu i zdezynfekowano 2% Lichenicydą w alkoholu etylowym. Usunięto nadmiar wosku rozpuszczalnikami, pod wpływem których płótno nabrało elastyczności i uległo zabiegowi prostowania. Ubytki płótna, spowodowane licznymi gwoździami mocującymi aplikacje, uzupełniono małymi łatkami płóciennymi.

Ad. 2. Warstwy malarskie wraz z zaprawą i przeklejeniem wykazywały wzajemną dobrą adhezję i kohezję. Na powierzchni lica widoczne były otwory wylotowe powstałe na skutek żerujących w drewnie owadów. Na całej powierzchni warstwy malarskiej powstały spękania na skutek naturalnych procesów starzenia się materiałów. Powierzchnia lica była mocno zabrudzona, a wtórny werniks zmatowiał i miejscami był poprzecierany.

Podczas prac konserwatorskich postanowiono odsłonić oryginalną

a złocenia scalono złotą akwarelą. Niegdyś niebieska farba, którą namalowano płaszcz Marii, uległa naturalnym procesom starzenia, które są nieodwracalne, i jest obecnie szarozielonkawa. Powierzchnię obrazu zabezpieczono werniksem.

Ad. 3. Po akceptacji przez komisję konserwatorską wyeksponowano obraz w ołtarzu bez nakładania aplikacji. Aplikacje również poddano pracom konserwatorskim. Drewno aplikacji oczyszczono i zdezynfekowano 2% Lichenicydą. Usunięto zbyt duży flek na łączeniu desek, skleiono pęknięcie na nowo i wzmocniono łączenie. Ustabilizowano wygięte drewno dolnej krawędzi. Warstwa zaprawy była w wielu miejscach spękana i odspojona. Duże fragmenty podklejono klejem króliczym, a do drobnych zastosowano żywicę akrylową Primal AC 33. Z koszulek usunięto późniejsze uzupełnienia złota i srebra, które odróżniały się wyraźnie od oryginału. Złoto scalono, delikatnie wtapiając płatki złota Dukaten Doppel Gold (24 k) kładzione na czerwonym pulmencie. Srebro zrekonstruowano srebrem w proszku i zabezpieczono żywicą akrylową Paraloid B 44. Na koronie i gwiazdkach oczyszczono zaśniedziały metal, miejscowo zabezpieczono neutralizatorem rdzy i nadano mu połysk. Uzupełniono brakujące w koronie kamienie półszlachetnymi kamieniami. A poprzecierane laserunki wyretuszowano farbami witrażowymi.

Aby wyeksponować aplikacje, przygotowano odpowiednio dociętą sklejkę o grubości 18 mm, na którą naciągnięto nowy aksamit w kolorze bordowym. Do niego przymocowano na odpowiedniej wysokości koszulki, korony oraz gwiazdki. W celu lepszego wyeksponowania obiekty oprawiono w złożoną, profilowaną ramę.

Prace konserwatorskie znacznie wpłynęły na estetykę dzieła. Odslonięte zostały skrywane przez lata piękne fragmenty opracowania malarskiego korony, szat i aniołków. Powrót obrazu do świątyni odbył się uroczystie 18 października 2014 roku i był powiązany z zawierzeniem parafii i jej rodzin Matce Najświętszej.

PRZYPISY

- ¹ A. Oleńska, Jan Klemens Branicki. *Sarmata nowoczesny. Kreowanie wizerunku poprzez sztukę*, Warszawa 2011, s. 324-325.
- ² Numer rejestru zabytków 242 Kl. III-660/41/70 poz. 5 z dnia 12.12.1970 r.
- ³ K. S. Moisan, B. Szafraniec, *Maryja orędowniczka wiernych*, Warszawa 1987, s. 87.
- ⁴ M. P. Merrifield, 1849. *Original treatises Jr om the XIIth to the XVIIIth centu ries on the arts oj painting*. John Murray, London 2005, s. 207
- ⁵ J. A. Darrah, *Connections and Coincidences: three Pigments*, w: *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice*, University of Leiden, the Netherlands 26-29 June 1995, s. 73-76.
- ⁶ P. Rudniewski, *Pigmenty i ich identyfikacja*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1994, s. 58.
- ⁷ *The changing properties of smalt over time*, styczeń 2007, [www.tate.org.uk].
- ⁸ Dokumentacja dotycząca prac 1989-1990 dostępna jest w archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Białymstoku.
- ⁹ Maria Błazińska-Orthwein (1914-2011) była znanym i cenionym polskim konserwatorem dzieł sztuki. W latach 1933-1937 studiowała malarstwo w warszawskiej Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych i Malarstwa, a następnie rozpoczęła pracę w Muzeum Narodowym. W 1939 roku razem z prof. Michałem Walickim ratowała zbiory malarstwa z płonącego budynku. Po wojnie wróciła do pracy w Muzeum Narodowym i należała do grupy konserwatorów pracujących przy najcenniejszych obrazach. W 1951 roku razem z Bohdanem Marconim ukończyła studia konserwacji zabytków i razem z nim, jako wykładowca na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, tworzyła polską szkołę konserwacji. Jej sukcesem było odkrycie w Polsce obrazu El Greca „Ekstaza św. Franciszka”.
- ¹⁰ Dokumentacja prac konserwatorskich 2014 dostępna jest w archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Białymstoku.



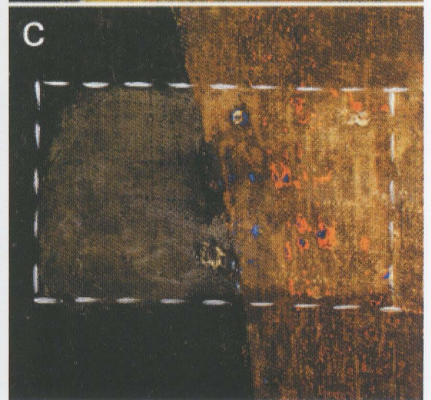
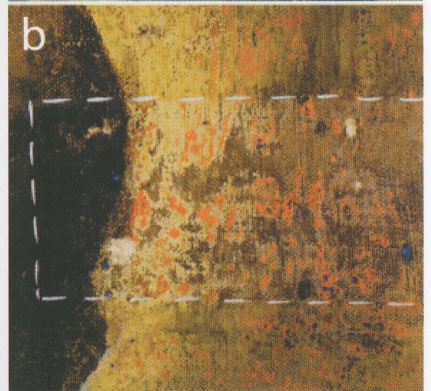
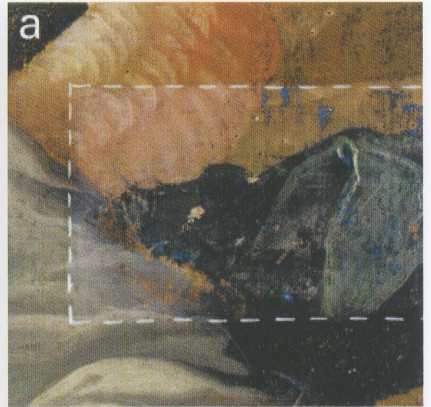
3. Obraz
„Matka Boża
z Dzieciątkiem”
– stan przed
konserwacją
po zdjęciu
koszulki.
*Fot. Damian
Kwiecień.*
“Madonna and
Child” – state
of the painting
prior
to conservation
after the removal
of the metal dress.
*Photo: Damian
Kwiecień.*

→
4. Obraz
„Matka Boża
z Dzieciątkiem”
– koszulka Marii,
odwrocie
stan przed konser-
wacją, widoczna
inskrypcja.
*Fot. Damian
Kwiecień.*
“Madonna and
Child” – Mary’s
metal dress,
reverse, state prior
to conservation,
visible inscription.
*Photo: Damian
Kwiecień.*





5. Odwrocie
drewnianego
podobrazia
po konserwacji.
Fot. Damian Kwiecień.
**Reverse of the
wooden
underpainting
after conservation.**
*Photo: Damian
Kwiecień.*

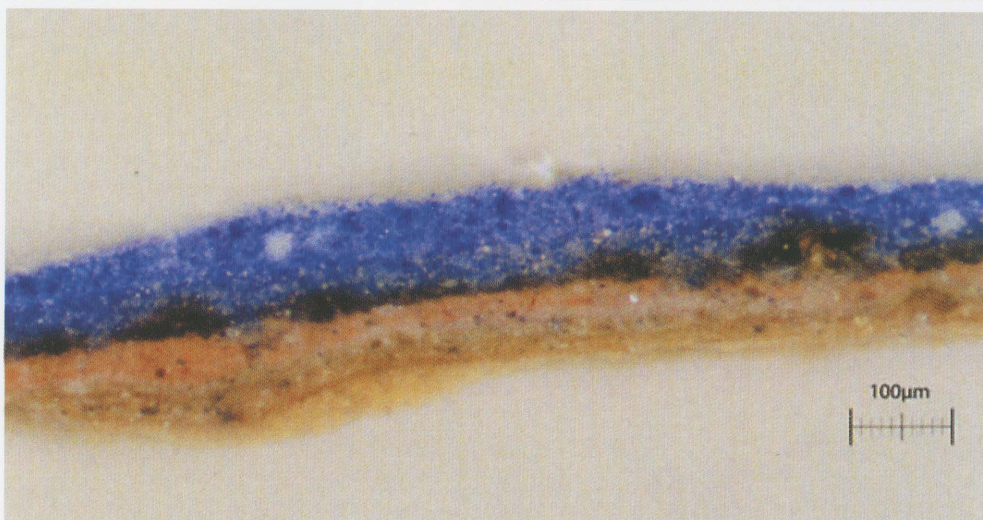
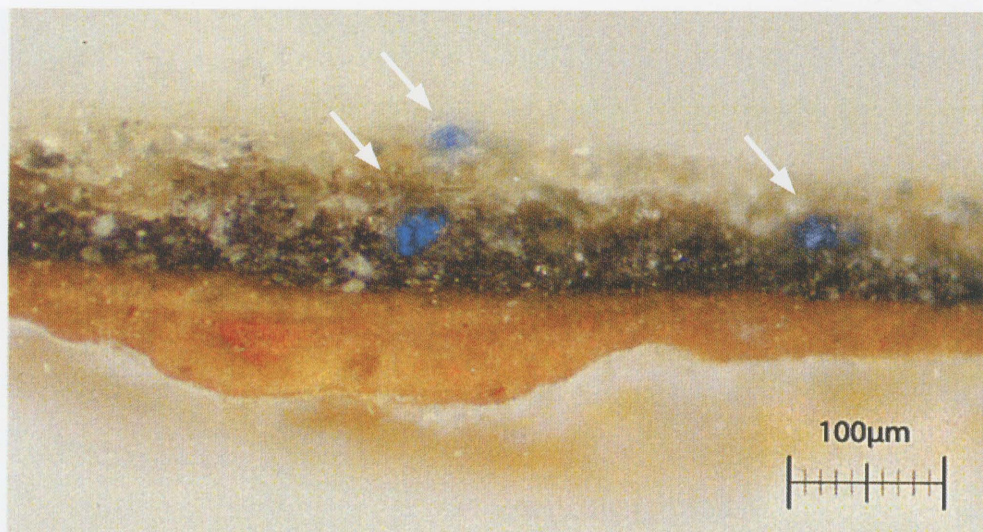


6 a, b, c. Zaznaczone odkrytki i ich zbliżenia: widoczna różnica po zdjęciu żółtłego werniksu i usunięciu retuszy zasłaniających nie tylko ubytki warstwy malarskiej, ale także nie usunięte resztki niebieskich i czerwonych przemalowań.

Fot. Damian Kwiecień.

Marked cleared spots and their close-ups: visible difference after the removal of yellowed varnish and retouching that concealed not only gaps in the painted layer but also the not removed remnants of blue and red over painting.

Photo: Damian Kwiecień.



7. Zdjęcie miroskopowe stratygrafii próbki 4 z niebieskiego płaszcza Marii. Widoczna szaroniebieska warstwa smalty w spoiwie olejnym, w wierzchniej warstwie widać wyblakłe kryształy pigmentu, poniżej pojedynczy niebieski kryształ, który nie uległ zmianie. Spodnia ugrowa warstwa to bolusowa zaprawa.

Strzałki wskazują ziarna smalty. Fot. Anna Żurek.

Microscope photograph of the stratigraphy of sample 4 from Mary's blue cloak. Visible grey-blue layer of smalt in oil binder, pale crystals of the pigment in the upper layer, below: a single unchanged blue crystal. The lower ochre layer is an Armenian bole ground. Arrows indicate the smalt grains.

Photo: Anna Żurek.

8. Zdjęcie miroskopowe stratygrafii próbki 2 z niebieskiej, późniejszej warstwy w tle - warstwa późniejsza składa się z ultramariny sztucznej i bieli cynkowej, pod nią widać warstwę ciemnego werniksu, kolejna czerwono-ugrowa warstwa zawiera biel ołowiową i pigmenty żelazowe, spodnia ugrowa warstwa to bolusowa zaprawa. Fot. Anna Żurek.

Microscope photograph of the stratigraphy of sample 2 from the later blue layer in the background composed of artificial ultramarine and zinc white; below: visible layer of dark varnish, another red-ochre layer containing lead white and ferrous pigments, and a bottom ochre layer - Armenian bole ground. Photo: Anna Żurek.

9. Stan w trakcie
oczyszczania po
usunięciu retuszy
z ostatniej
konserwacji,
widoczne
pozostałości
czerwonego
i niebieskiego
przemalowania
w tle oraz
późniejsze
uzupełnienia
gruntów.

Fot. Damian
Kwiecień.

State during
cleaning after
the removal
of retouching
from the last
conservation,
visible remnants
of red and blue
over painting in
the background
and later
supplementation
of the grounds.
Photo: Damian
Kwiecień.





10. Odkrywka – widoczna różnica po usunięciu pożółkłego werniksu i usunięciu retuszy zasłaniających nie tylko ubytki warstwy malarskiej, a także nie usunięte resztki niebieskich i czerwonych przemalowań.

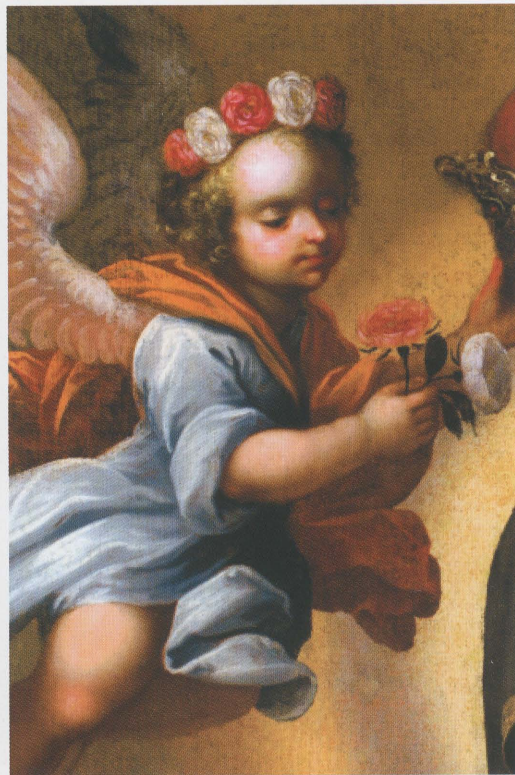
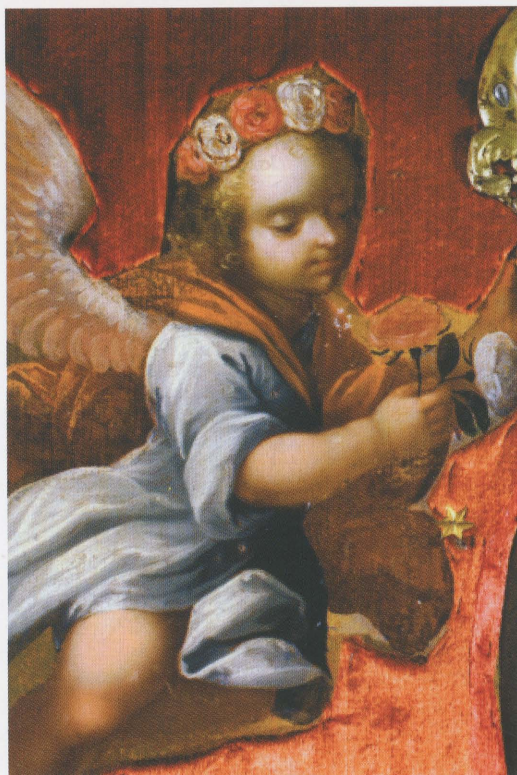
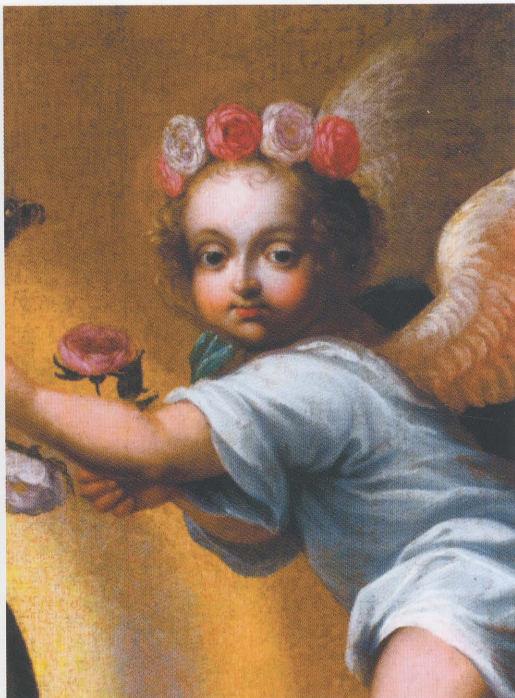
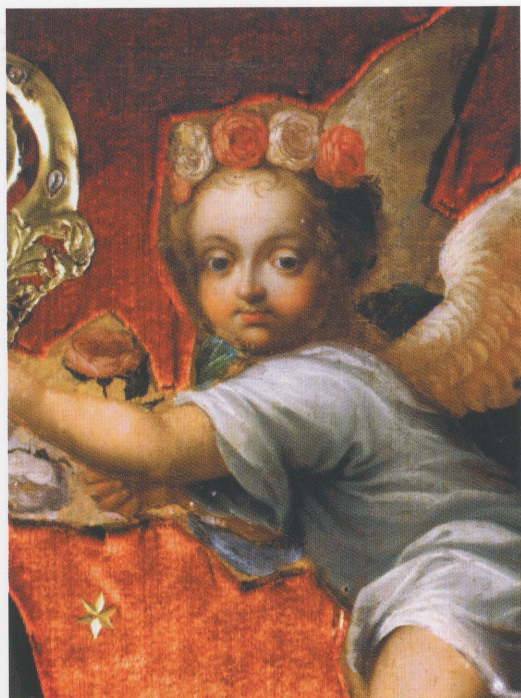
Fot. Damian Kwiecień.

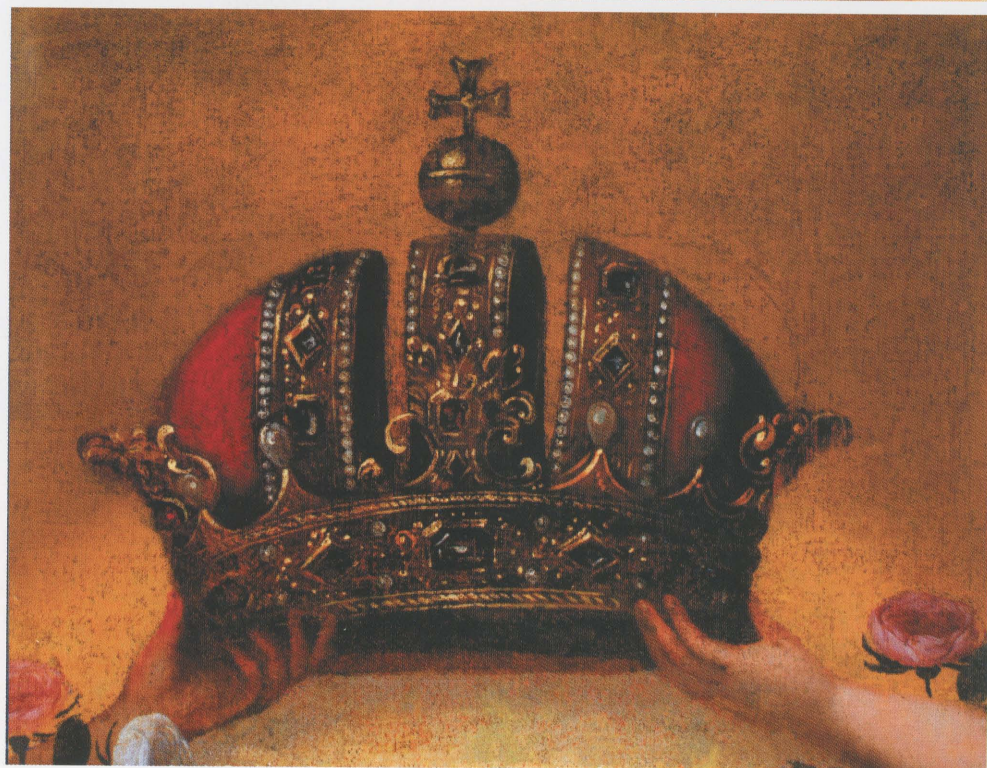
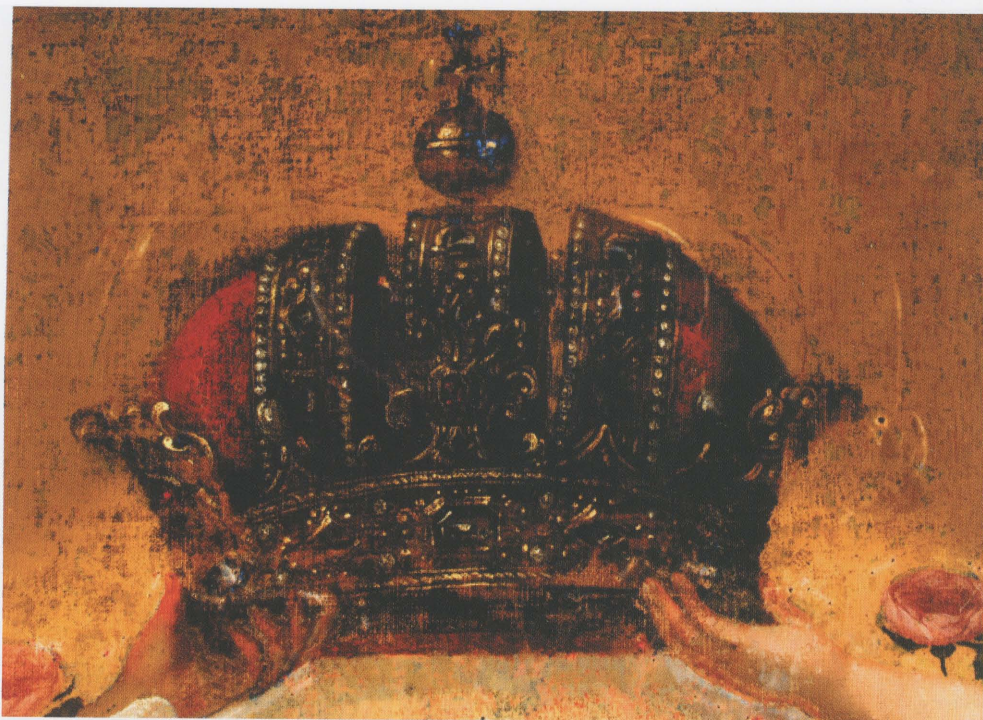
Cleared spot – visible difference after the removal of yellowed varnish and retouching that concealed not only gaps in the painted layer but also the not removed remnants of blue and red overpainting.

Photo: Damian Kwiecień.

11 a i b. Aniołek z prawej strony. Stan przed konserwacją (z tłem zasłoniętym aksamitem) i stan po konserwacji. Fot. Damian Kwiecień. **Angel to the right. State prior to conservation (with the background covered with velvet) and state after conservation. Photo: Damian Kwiecień.**

12 a i b. Aniołek z lewej strony. Stan przed konserwacją (z tłem zasłoniętym aksamitem) i stan po konserwacji. Fot. Damian Kwiecień. **Angel to the left. State prior to conservation (with the background covered with velvet) and state after conservation. Photo: Damian Kwiecień.**







←
13-14. Korona Marii.
Stan przed
konserwacją i stan po
konserwacji.
Fot. Damian Kwiecień.

Crown of Mary.
State prior to
conservation. State
after conservation.
Photo: Damian
Kwiecień.

15. „Matka Boża
z Dzieciątkiem” –
obraz po konserwacji.
Fot. Damian Kwiecień.

**“Madonna and
Child” – painting
after conservation.**
Photo: Damian
Kwiecień.



16. Orszak Królowej Tykocińskiej 18.10.2014 r. Uroczysta procesja z obrazem Matki Bożej (po konserwacji) prowadzona przez księdza Jarosława Stefaniaka. Fot. Przemysław Gorek. **Retinue of the Queen of Tykocin, 18 October 2014. Ceremonial procession with the painting of the Madonna (after conservation), led by Rev. Jarosław Stefaniak. Photo: Przemysław Gorek.**

17. Kościół pw. Świętej Trójcy w Tykocinie. Fot. Przemysław Gorek. **Church of the Holy Trinity in Tykocin. Photo: Przemysław Gorek.**





18. Aplikacje z obrazu po konserwacji, umieszczone na aksamitnym tle w złotych ramach i zawieszone na filarze przy ołtarzu Matki Bożej.
Fot. Przemysław Gorek.

Components of the painting after conservation, placed on a velvet background in gold frames and hung on a pillar next to the altar of the Madonna.
Photo: Przemysław Gorek.



THE NEW COUNTENANCE OF OUR LADY OF TYKOCIN

The Late Baroque parish church of the Holy Trinity and the post-missionary monastic complex in Tykocin are the foundations of Hetman Jan Klemens Branicki, at the time the town's owner. One of the side altars features a painting of the "Madonna and Child", much older than the church. The foundation of the canvas is associated with Katarzyna Branicka née Sapieha (1674-1720). Originally, the painting was displayed in the non-extant Bernardine church in Tykocin and in 1749-1777 it was part of its main altar. A new Bernardine chapel was consecrated in 1791, and it was probably then that the monks transferred the painting of "Our Lady of the Gentry" to the Tykocin parish church. The painting was modelled on "Salus Populi Romani" (Protectress of the Roman People), an icon from Capella Borghesiana in the basilica of Santa Maria Maggiore in Rome, known also as "Our Lady of the Snows" and classified as a Panagia Hodegetria image. The Tykocin canvas retains a majority of the elements of the Roman original. It is impossible to unambiguously define the place and date of its origin: it could have been executed in the first half of the seventeenth century, for example in Italy, or commissioned in the second half of the seventeenth century or at the beginning of the next century.

The "Madonna and Child" was painted on three thick strips of linen canvas sewn together. The painting was most probably first stretched on the extant wooden construction. The painted layer was executed with oil paints, using pigments. The background is composed mainly of ferrous pigments (ochre) and zinc white with an addition of zinc red and iron oxide red, depending on the space and shade. Mary's originally blue mantle was executed with smalt with an addition of zinc white. Smalt is a blue pigment that in an oil binder is subjected to irreversible fading. The painting was in all likelihood conserved upon three occasions, and the dresses – twice. Previous work is testified by remnants of overpainting visible in the background. We are familiar with documentation pertaining to the conservation performed in 1989-1990 under the supervision of Maria Orthwein. Current work involved improving the technical state of the base and cleaning the wood, attacked by xylophagous insects, which was then disinfected and impregnated. The most damaged fragments were replaced by selected new wood. The canvas was disinfected, excess wax was removed from the doubling canvas, and the surface was levelled. The original painted layers were disclosed. After the removal of the applications and the red velvet the face of the canvas was cleaned of the remaining fragments of repainting. Gaps in the Armenian bole ground of the profiled frames were supplemented,

The ceremony of the painting's return to the church took place on 18 October 2014 and was connected with entrusting the parish and its congregation to the Most Holy Mother.



19. Obraz po konserwacji w bocznym ołtarzu kościoła pw. Świętej Trójcy w Tykocinie. Fot. Przemysław Gorek.

Painting after conservation in the side altar in the church of the Holy Trinity in Tykocin. Photo: Przemysław Gorek.