

Flik, Józef

Obraz św. Hieronima z XVI wieku z Kościoła Świętojańskiego w Gdańsku : zagadnienia artystyczne i technologiczne

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 22 (271), 3-32

1994

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Zakład Technologii
i Technik Malarskich*

Józef Flik

OBRAZ ŚW. HIERONIMA Z XVI WIEKU Z KOŚCIOŁA ŚWIĘTOJAŃSKIEGO W TORUNIU

Zagadnienia artystyczne i technologiczne

1. Treść — forma — stan badań

Obraz św. Hieronima znajdujący się w epitafium Anny Pirnesius z kościoła p.w. św. Janów w Toruniu namalowany został na podobrazii dębowym o wymiarach 68×52 cm w technice olejnej ok. 1580 r. Obraz przedstawia mężczyznę w starszym wieku, o twarzy ogorzalej, w ujęciu półpostaciowym na tle wnętrza o odcieniu szarym. Głowa starca z długą siwą brodą i wąsami odwrócona jest lekko w prawo, natomiast spojrzenie szeroko otwartych oczu kieruje on w stronę widza. Mężczyzna podtrzymuje głowę prawą ręką, opierając się o płaszczyznę stołu, za którym siedzi. Wskazującym palcem lewej ręki, ugiętej w łokciu, dotyka czaszki znajdującej się na stole.

Postać okrywa czerwona szata przylegająca ściśle do ciała, natomiast rękawy układają się w kaskady fałd, luźno obejmujących dłonie. Palce prawej dłoni podtrzymują zsunięte nieco do tyłu szaroniebieskie nakrycie głowy, odsłaniające wysokie czoło.

Dolną część obrazu wypełnia stół w kolorze szarobeżowym, który stanowi tło dla przedmiotów znajdujących się na nim. Są to: złocisty lichtarz z niedopaloną świecą, nożyczki do ucinania knota świecy, otwarta biała księga na beżowym pulpicie, czarna pochewka na okulary oraz czarny kałamarz z gęsim piórem. U dołu, pod pulpitem, widzimy białą kartkę papieru z napisem trudnym do odczytania.

Twarz świętego jest zamyślona. Lekko uchylone usta, litościwe spojrzenie skierowane na widza, sprawiają wrażenie, że zadumany nad sensem życia zaraz przekaże nam swoje myśli.

Św. Hieronim, żyjący na przełomie IV i V w., jako filozof cieszył się dużą popularnością wśród humanistów oraz artystów malarzy w epoce renesansu, czego dowodem są liczne jego przedstawienia w sztukach plastycznych. Treść obrazu toruńskiego była początkowo błędnie interpretowana, uważano, że starzec z czaszką to ojciec Anny, Melchior Pirne-

sius — lekarz miejski, który ufundował epitafium swej córce Annie, która zmarła w 1576 r. mając 4 lata.

Błędnie przedstawiali treść obrazu między innymi dwaj badacze niemieccy, a mianowicie Zernecke¹ w 1727 r. oraz Wernicke² w 1850 r. W 1931 r. Held³ stwierdził, że obraz stanowi kopię obrazu A. Dürera i przedstawia medytującego św. Hieronima. Badacz ten twierdzi jednocześnie, że istnieje wiele niderlandzkich przedstawień tego świętego, a obraz toruński zalicza do jednego z nich. Jak się później okaże autor ten prawidłowo określił obraz św. Hieronima z Torunia.

Tego samego zdania był Dettloff⁴, znany historyk sztuki z Poznania, który przeprowadził bardziej dogłębną analizę tego dzieła, stawiając je w rzędzie wielu flamandzkich kopii św. Hieronima. Uważa on nawet, że obraz toruński wykonał artysta z Niderlandów, zapewne flamandzki, być może pracujący w Toruniu. Świadczy o tym fakt, że medytujący Hieronim przedstawiony jest na tle wielu elementów rodzajowych, które są typowe dla sztuki antwerpskiej. Dettloff uważa, że wartość artystyczna toruńskiego dzieła jest mniejsza niż obrazów mistrzów pierwszorzędnych dlatego, że obraz powstał w okresie, kiedy temat dürerowski w sztuce flamandzkiej się kończył. Nie można w zupełności zgodzić się z tym stwierdzeniem, albowiem sam temat ma mało wspólnego z wykonaniem technicznym i artystycznym skoro wykonuje go inny artysta.

Gąsiorowska⁵ uzupełnia wywody Dettloffa twierdząc, że obraz św. Hieronima wykazuje pewne podobieństwo w sposobie modelowania do portretu Jana Strobanda ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu. Uważam to za interesujące spostrzeżenie, albowiem badania, które przeprowadziłem nad techniką portretów mieszczańskich z 2 poł. XVI wieku⁶, wykazały wyraźne związki artystyczne i techniczne tych portretów z malarstwem niderlandzkim.

Twórcą obrazu epitafijnego oraz wizerunku Jana Strobanda mógł być Hans Michel z Amsterdamu, który działał w Toruniu w ostatniej ćwierci XVI wieku i zmarł tutaj w 1593 r.

¹ J. H. Zernecke, *Thornische Chronica in welcher die geschichte dieser Stadt von MCCXXI bis MDCCXXVI aus bewehrten Seribenten und glaubwürdigen Documentis zusammengetragen worden*, Zweyte vermehrte Auflage, Berlin 1727, s. 153.

² J. E. Wernicke, *Die Kirchen der Stadt Thorn und ihres gebietes*, rękopis z 1836 r. w Archiwum Państwowym w Toruniu, s. 108; *tenże*, *Versuche einer verbesserten Topographie von Thorn*, rękopis z 1850 r. w Archiwum Państwowym w Toruniu, s. 31.

³ J. Held, *Dürers Wirkung auf die niederländischen Kunst seiner Zeit*, Haag 1931, s. 139.

⁴ S. Dettloff, *Epitafium Anny Pirnesius w Toruniu*, Biuletyn Historii Sztuki i Kultury, R. 2, nr 1, Warszawa 1933, s. 59.

⁵ M. Gąsiorowska, *Toruński portret mieszczański 1500—1850*, Katalog, Toruń 1955, s. 47 i n.

⁶ J. Flik, *Toruńskie portrety mieszczańskie drugiej połowy XVI wieku z Muzeum w Toruniu*, Toruń 1982, s. 99, 103.

Ostatnio epitafium toruńskim wraz z obrazem św. Hieronima zajęła się historyk sztuki Janina Kruszelnicka⁷, która, prócz formy artystycznej, rozpatruje szczegółowo i wnikliwie jego treści sentencji i epigramu. Autorka przyłącza się do opinii Dettloffa, uznając obraz toruński za dzieło będące pod wpływem sztuki niderlandzkiej. Janina Kruszelnicka określa też typ drewnianej obudowy architektonicznej jako renesansowy z pewnymi elementami manieryzmu.

Wymieniliśmy najważniejsze i najistotniejsze opracowania, które poruszają temat obrazu św. Hieronima z Torunia przede wszystkim z punktu widzenia formy, treści oraz historii.

Zagadnienia budowy technicznej obrazu nie były dotąd omawiane, zatem przedstawione opracowanie stanowi pierwszą próbę rozwiązania tych problemów.

2. Wpływy artystyczne

Postać św. Hieronima, jednego z czterech wielkich ojców kościoła zachodniego, stanowiła często wykorzystywany motyw w sztukach graficznych i malarskich począwszy od średniowiecza, gdzie przedstawiany był jako pustelnik w puszczy lub w jaskini z lwem, który jest jego atrybutem, oraz z krucyfiksem i czaszką.

Najwięcej przedstawień św. Hieronima powstało w I poł. XVI wieku. Został on pokazany jako uczonec w celi klasztornej. Nie sposób wymienić wszystkich artystów, którzy malowali tego świętego. Dlatego też wymienimy tych najważniejszych, którzy malowali św. Hieronima. Są to: Albert Bouts, Łukasz Cranach Starszy, Joos van Cleve, Gerard David, Jan von Hemessen, Marinus von Reymerswaele, Quentin Metsys oraz Albrecht Dürer. W przeważającej części są to artyści niderlandzcy, lecz przewodzi im malarz niemiecki Dürer, któremu najważniejsze cechy warsztatów niderlandzkich były znane, albowiem przebywał tam zdobywając doświadczenia artystyczne i techniczne.

Albrecht Dürer chyba jako jeden z pierwszych rysował i malował Hieronima. Jego obraz, przedstawiający tego świętego, znajdujący się obecnie w Muzeum w Lizbonie⁸, stał się wzorem dla wymienionych wyżej malarzy, którzy powtarzali temat wielokrotnie, stosując głównie zasady i wzbogacając jednocześnie kompozycję Dürera o dodatkowe elementy wyposażenia wnętrza. Jako przykład może posłużyć wizerunek Hieronima namalowany w warsztacie Quentina Metsysa zapewne przez jego syna Jana, ur. 1509 w Antwerpii i tam zmarłego w 1575 r. Obraz

⁷ J. Kruszelnicka, Epitafia toruńska z 2 poł. XV wieku (wspólnie z J. Flikiem i E. Mirowską), Toruń 1991, maszynopis.

⁸ Dürer ofiarował obraz w 1521 r. przedstawicielowi Portugalii w Antwerpii, Roderigowi Fernandez d'Almada. F. Anzelewsky, *Albrecht Dürer*, Berlin 1971.

ten, znajdujący się w kolekcji prywatnej w Hiszpanii⁹, jest prawie identyczny z przedstawieniem toruńskim. Nie ulega wątpliwości, że obraz Metsysa posłużył za wzór wykonawcy św. Hieronima z kościoła św. Janów w Toruniu, być może Hansa Michela z Amsterdamu, który działał w Toruniu¹⁰ w owym czasie. Stwierdzenie to oparto wyłącznie na podstawie porównań stylistycznych. Ze środowiska flamandzkiego pochodzi największa liczba przedstawień Hieronima, żadne jednak nie poprzedza obrazu Dürera, znajdującego się w Lizbonie. Tak więc obraz Dürera należy także uznać za „prototyp” obrazu toruńskiego.

W warsztacie Joosa van Cleve z Antwerpii, gdzie namalowano chyba najwięcej „Hieronimów”, wytwarzano „imitacje” obrazów Dürera. Kilka z nich to prawie dosłowne powtórzenia. Inne są jedynie rekwizyty, których obecność stanowi infiltrację staroniderlandzką. Decydujące znaczenie wśród tych rekwizytów-symboli mają czaszka, zegar oraz książki na półce. Dürer mniej uwagi poświęcał wykończeniu detali, a zwłaszcza nie umieścił na swoim obrazie zegara i dogasającej świecy — symboli przemijającego życia, podczas gdy motywy te w obrazach mistrzów antwerpskich charakteryzują się znacznie dokładniejszym i szerszym opracowaniem w najmniejszych szczegółach.

W toruńskim Muzeum Mikołaja Kopernika znajduje się obraz z 2 połowy XVI wieku przedstawiający św. Hieronima. Portret ten jest depozytem Muzeum Narodowego w Gdańsku. Należy go łączyć z warsztatem niderlandzkim, trudno jednak wiązać go z określoną indywidualnością artystyczną, chociaż najwięcej wspólnego ma z obrazami św. Hieronima wykonanymi przez Joosa van Cleve.

Obraz z Gdańska był przedmiotem pracy magisterskiej Marka Wiącka¹¹, który opracował przede wszystkim budowę techniczną w świetle badań technologicznych. Autor ten jednoznacznie stwierdził, że technika i materiał obiektu są typowe dla szkoły antwerpskiej.

W Warszawie w Muzeum Narodowym znajduje się także obraz „Św. Hieronima w celi”, który wyszedł najprawdopodobniej z warsztatu Quentina Metsysa. Powtarza on ogólne zasady rozplanowania pomieszczenia, jak również charakterystyczny układ postaci, która przypomina tę z toruńskiego kościoła św. Janów, obrazu będącego przedmiotem opracowania. Z powyższego wynika, że w galeriach międzynarodowych na obu półkulach istnieje dużo szesnastowiecznych przedstawień św. Hieronima. Większość z nich wywodzi się z północnej Europy, głównie z Niderlandów. Wzorem oraz natchnieniem artystycznym i formalnym był

⁹ Le Bosgue, *Quentin Metsys*, Arkade, Bruxelles 1975, s. 181.

¹⁰ J. Flik, *Toruńskie portrety*, s. 99.

¹¹ M. Wiącek, *Obraz „Św. Hieronim” z XVI w. z Muzeum Narodowego w Gdańsku* — badania materiałów i techniki, praca magisterska napisana pod kier. prof. dr. J. Flika w 1990 r. w Instytucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK (maszynopis), s. 63—75.

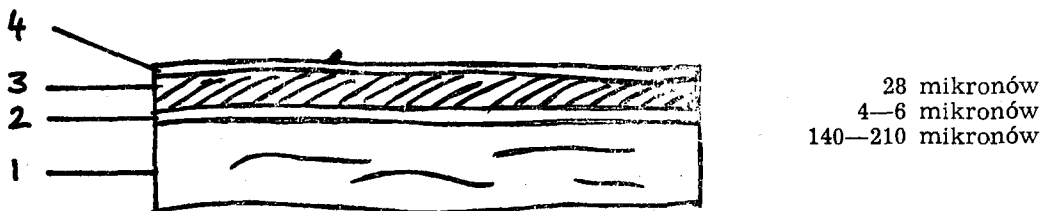
dla ich wykonawców wizerunek zrealizowany przez Albrechta Dürera, który wykonał wiele grafik oraz obraz na desce znajdujący się obecnie w Muzeum w Lizbonie. Obraz toruński powstał zapewne na wzorach warsztatu Jana Metsysa, syna Quentina, artysty antwerpskiego ok. 1576 r. Hipotezę tę opieramy wyłącznie na porównaniach teoretyczno-stylistycznych, albowiem nie znamy techniki wykonania oraz materiałów, z jakich powstał portret Metsysa, znajdujący się w zbiorach hiszpańskich. Dopiero porównanie tegoż z naszym wizerunkiem świętojańskim dałoby odpowiedź na pytanie, czy technika obrazu toruńskiego odpowiada obiektowi hiszpańskiemu.

3. Budowa techniczna obrazu w świetle badań technologicznych

Wnioski badawcze oparto na:

1. analizie wizualnej,
2. badaniach podobrazia,
3. badaniach mikrochemicznych,
4. badaniach stratygraficznych,
5. analizie spektralnej,
6. badaniach rentgenowskich.
7. badaniach w ultrafiolecie.

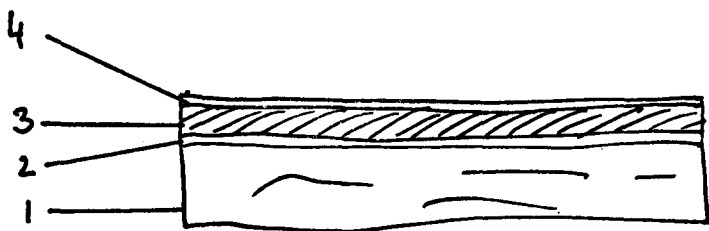
Do badań zaprawy i warstw malarskich pobrano ogółem 6 próbek oznaczonych kolejno numeracją 1—6. Z próbek tych wykonano równocześnie przekroje (rys. 1—6) w celu uwidocznienia stratygrafii warstw oraz wykorzystano je w toku dalszych badań do analiz mikrochemicznych¹² oraz do spektralnej analizy emisyjnej¹³ celem zbadania pierwiastków metalicznych. Analiza wizualna, poparta badaniami technologicznymi, odegrała tutaj wiodącą rolę, albowiem pozwoliła na określenie rzeczy najistotniejszej, a mianowicie sposobu modelowania



Rys. 1. Epitafium Anny Pirnesius. Przekrój próbki nr 1. Karnacja — twarz
1. zaprawa białozółta; 2. przeolejenie (imprimatura); 3. warstwa różowa; 4. werniks

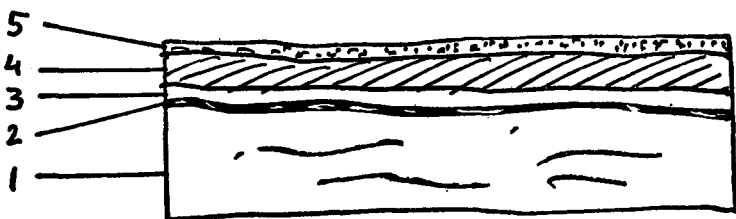
¹² Badania mikrochemiczne oraz przekroje warstw malarskich wykonała mgr Elżbieta Mirowska z Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK.

¹³ Spektralną analizę emisyjną pierwiastków metalicznych przeprowadził prof. dr Antoni Grodzicki z Inst. Chemii UMK.



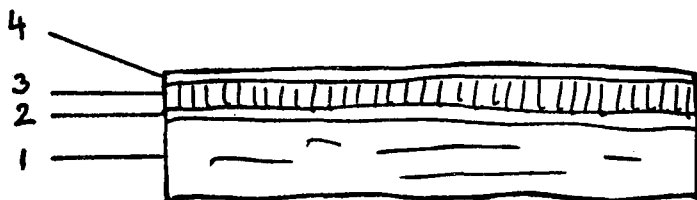
28 mikronów
4—6 mikronów
210 mikronów

Rys. 2. Epitafium Anny Pirnesius. Przekrój próbki nr 2. Karnacja — dłoń
1. zaprawa białozółta; 2. przeolejenie (imprimatura); 3. warstwa różowa; 4. werniks



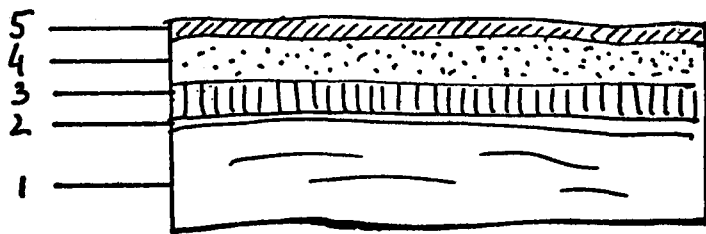
7—14 mikronów
28 mikronów
14 mikronów
6 mikronów
168—210 mikronów

Rys. 3. Epitafium Anny Pirnesius. Przekrój próbki nr 3. Czerwona szata
1. zaprawa białozółta; 2. przeolejenie (imprimatura); 3. warstwa jasnoszara;
4. warstwa czerwona; 5. laserunek czerwono-brunatny



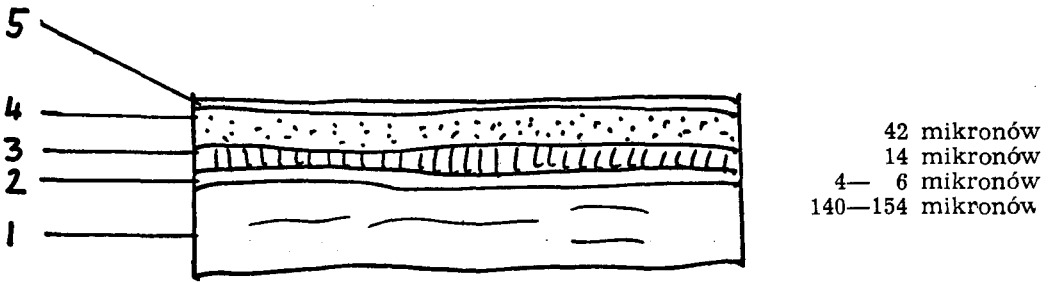
28—42 mikronów
4—6 mikronów
140—182 mikronów

Rys. 4. Epitafium Anny Pirnesius. Przekrój próbki nr 4. Czaszka w kolorze szarozółtym
1. zaprawa białozółta; 2. przeolejenie (imprimatura); 3. warstwa szarozółta (jasna);
4. werniks



4—6 mikronów
56—98 mikronów
14 mikronów
4—6 mikronów
168—252 mikronów

Rys. 5. Epitafium Anny Pirnesius. Przekrój próbki nr 5. Książka w kolorze białozółtym
1. zaprawa białozółta; 2. przeolejenie (imprimatura); 3. warstwa jasnoszara;
4. warstwa szarozółta; 5. laserunek brunatny



Rys. 6. Epitafium Anny Pirnesius. Przekrój próbki nr 6. Tło w kolorze szaroniebieskim.

1. zaprawa białozółta; 2. przeolejenie (imprimatura); 3. warstwa szaroniebieska (jasna); 4. warstwa niebieska; 5. werniks

obrazu od jego pierwszych warstw po ostatnie kończące dzieło w typowej dla danego warsztatu technice.

Obraz epitafijny św. Hieronima namalowano na podobrazu dębowym o wym. 68×52 cm składającym się z dwóch desek o grubości wahającej się w granicach od 4 do 7 mm, sklejonych pionowo na styk klejem glutynowym. Górny i dolny brzeg został sfazowany do grubości 4 mm. Odwrocie desek zestrugano płaskim dłutem, wobec czego jest ono gładkie. Prawdopodobnie nastąpiło to w trakcie konserwacji obrazu. Przypuszcza się, że pierwotnie podobrazie było grubsze, a jego powierzchnia była opracowana dłutem półokrągłym, co jest charakterystyczne dla podkładów wykonanych w XVI wieku.

W trakcie konserwacji przeprowadzonej w 1951 r. przez Annę Torwirtową odwrocie obrazu pokryto dość grubą warstwą masy woskowej, w związku z czym jest ono stabilne i odporne na zmiany klimatyczne. Od strony licowej oraz od odwrocia drewno ma kolor jasny i przed położeniem zaprawy przesycone zostało klejem glutynowym.

Zaprawa — kredowa z niewielkim dodatkiem gipsu w dolnej partii, na spoiwie z kleju glutynowego o grubości nie przekraczającej 252 mikronów, jest dwuwarstwowa, porowata, koloru białego o odcieniu żółtawym szczególnie w górnej partii, gdzie jest mocno przesycona olejem ze związkami ołowiu. Warstwa dolna o grubości około 20 mikronów zawiera dodatek gipsu, jest bardziej zbita, zapewne wskutek kładzenia jej za pomocą szpachli. Przemawia również za tym całkowite wypełnienie porów drewna.

Bieli ołowianej nie wykryto, nie stwierdzono też substancji węglowodanowych. Zaprawę pokryto olejną warstwą imprimatury ze związkami ołowiu. Ponieważ zaprawy nie zaizolowano klejem, olej dość głęboko wsiąknął w chłonną warstwę, zabarwiając ją prawie w całości na kolor żółtobrazowy. Na powierzchni **imprimatury** w kolorze żółtobrunatnym występuje jednolita warstwa jasnoszara o grubości 14 mikronów wykonana w technice olejnej, spełniająca rolę **podmalowania**. Warstwa ta zawiera biel ołowianą oraz czerń drzewną. Nie zaobserwowano jej we

wszystkich próbkach, z czego wynika, że stosowana była lokalnie w celu uzyskania zamierzonych efektów plastycznych. Na imprimaturze oraz szarym podmalowaniu występują ślady rysunku wykonanego czarną farbą.

Sposób malowania poszczególnych partii obrazu

1. Karnacja

Bezpośrednio na imprimaturze żółtobrunatnej (4—6 mikronów) leży olejna warstwa różowa (28 mikronów) o odcieniu beżowym, mająca charakter półkryjący i zawierająca biel ołowianą, cynober oraz pojedyncze cząsteczki ugru, czerni roślinnej oraz azurytu.

Autor modelował twarz i dłonie nakładając bezpośrednio na żółtobrunatną imprimaturę kolor różowy w technice alla prima. Najgrubiej nawarstwiał farbę w najwyższych światłach, cienie w półtonach. Głębokie cienie uzyskał metodą lawowania farbami brązową i czarną na podstawowej warstwie różowej. Zmarszczki na czole, pod oczami oraz koło nosa podkreślone zostały cienkimi liniami brązowymi i szarymi. Najwyższe światła dodatkowo wzmocniono jaśniejszą farbą różową. Wydaje się, że szczegóły te zostały wmalowane „na mokro”. Brodę, wąsy oraz włosy wystające spod czapki wykonano na szarym podmalowaniu. Poszczególne włoski opracowano bardzo cienkimi falującymi liniami w kolorze jasnoszarym i białym. W końcu fragmenty te pokryto brunatnym laserunkiem olejnym, wydobywając jednocześnie najgłębsze cienie. W sumie twarz i dłonie potraktowane są linearnie i dość sztywno. Odnosi się wrażenie, że partie te są jakby „narysowane” farbami olejnymi na różowym podkładzie. Efekt ten dodatkowo podkreślają kontury okalające dłonie, nos i oczy.

2. Szata oraz nakrycie głowy w kolorze czerwonym

Na szarym, jednolitym, olejnym podmalowaniu leży olejna warstwa czerwona (28 mikronów), zawierająca cynober oraz pojedyncze cząstki bieli ołowianej i ugru brunatnego.

Warstwa ta jest pokryta olejnym laserunkiem czerwobrunatnym (7—14 mikronów), zawierającym czerwień organiczną oraz czerń z winorośli, które nadają powierzchni intensywny czerwony i czerwobrunatny ton. Modelunek fałd jest w zasadzie schematyczny i został wykonany w mokrej warstwie czerwonej, gęstą farbą jasnożółtą zawierającą cynian ołowiany oraz biel ołowianą. Półcienie, cienie oraz najgłębsze cienie uzyskano sposobem lawowania mieszaniną czerwieni cynobrowej, ugru brunatnego oraz czerni roślinnej, którą dodatkowo podkreślony został rysunek fałd.

3. Czaszka w kolorze szarozółtym

Bezpośrednio na warstwie żółtobrunatnej imprimatury leży olejna warstwa jasna, szarozółta (28—42 mikronów), zawierająca biel ołowianą, cynian ołowiany oraz nieliczne cząstki ugru brunatnego i czerni roślinnej. Warstwa szarozółta stanowi podstawowy ton, który w światłach rozbielono, natomiast w półtonach, cieniach wprowadzono olejne laserunki złożone z ugru brunatnego i czerni roślinnej.

4. Książka w kolorze białozółtym

Na jasnoszarym, olejnym podmalowaniu (14 mikronów) leży warstwa olejna szarozółta (56—98 mikronów), zawierająca biel ołowianą, cynian ołowiany, nieliczne cząstki ugru brunatnego oraz pojedyncze cząstki czerni roślinnej i azurytu. Ostatnią warstwę tworzy brunatny, olejny laserunek (5—6 mikronów), zawierający ugier brunatny i czerń roślinną.

5. Tło w kolorze szaroniebieskim

Na szaroniebieskim, olejnym podmalowaniu (14 mikronów) występuje warstwa niebieska o odcieniu zielonkawym (42 mikrony) w technice olejnej, zawierająca biel ołowianą, nieliczne cząstki czerni roślinnej oraz pojedyncze cząstki azurytu, cynianu ołowianego, ugru brunatnego. W partiach ciemnych znajdujemy większą ilość czerni i ugru brunatnego, które sprawiają, że kolor szaroniebieski posiada odcień zielonkawy. Cieniony kolor tła zrealizowano więc bez stosowania wielu warstw laserunkowych, mieszając potrzebne pigmenty bezpośrednio na paletce.

Wnioski dotyczące techniki malowania

Obraz został namalowany na zaprawie kredowo-gipsowej o spoiwie z kleju glutynowego. Imprimatura olejna ze związkami ołowiu w kolorze żółtobrunatnym przesyciła prawie całkowicie białą zaprawę zabarwiając ją na kolor żółtobrunatny. Partie karnacyjne są malowane bezpośrednio na żółtobrunatnej imprimaturze. W pozostałych partiach występuje szare jednolite podmalowanie w technice olejnej, które posłużyło wykonawcy jako podkład do malarskiego opracowania szaty, tła oraz pozostałych fragmentów obrazu.

Badania rentgenowskie

Na podstawie zdjęć rentgenowskich stwierdzono, że właściwy i ostateczny modelunek malarski został zrealizowany bezpośrednio na zaprawie i imprimaturze olejnej w partiach karnacyjnych oraz na jednolitym szarym podmalowaniu w pozostałych częściach obrazu. Warstwy te w więk-

szym stopniu zakłócają obraz kliszy rentgenowskiej. Świadczy o tym przede wszystkim całkowita jedność pomiędzy obrazem na kliszach i stanem powierzchni w świetle normalnym. Grisaillowy modelunek światłocieniowy z reguły uwidacznia się na rentgenogramach nieco odmiennym kształtem. Fragmenty modelowane barwnikami ołowiowymi, głównie najwyższe światła, przedstawiają się jako miejsca jasne.

Cienie i półcienie, kształtowane za pomocą czerni roślinnej, ugrów brunatnych i czerwieni organicznej jawią się na kliszy rentgenowskiej jako miejsca ciemne o odpowiednim natężeniu. Rentgenogramy, chociaż nie uwidaczniają barwnych walorów, sprawiają wrażenie formy plastycznej zupełnie realnej. Na poszczególnych kliszach rentgenowskich obserwujemy jednocześnie bardzo silne zniszczenia obrazu, które zostały zaretuszowane podczas zabiegów konserwatorskich wykonanych w ubiegłym stuleciu oraz w 1951 r.

Największe ubytki autentycznej polichromii notujemy na czerwonej szacie po prawej stronie oraz ponad dłonią, na ramieniu (50% zniszczeń). W dłoni, wskazującej na czaszkę, wszystkie palce zostały prawie zupełnie zrekonstruowane. Częściowo uzupełnione są także: czaszka, rękaw ponad książką oraz pulpit. Pozostałe ubytki są mniejsze i zlokalizowane są we wnęce okiennej oraz w tle po prawej stronie.

Badania powierzchni malarskiej w ultrafiolecie

Podobnie jak w promieniach rentgenowskich, które wykazały obszary zniszczeń, obserwujemy ciemną luminescencję w obrębie punktowań i rekonstrukcji malarskich zrealizowanych w XIX wieku oraz w 1951 r. Białoniebieska i białozielona luminescencja barwników ołowiowych (biel ołowiana i cynian ołowiany) użytych przez wykonawcę obrazu w partiach twarzy, brody, dłoni, czaszki, czerwonej szaty oraz w tle po prawej, podkreśla najwyższe światła i pogłębia cienie, przez co forma tych elementów staje się bardziej wyraźna.

Prace konserwatorskie

W 1990 r. autor artykułu wykonał prace konserwatorskie, które polegały na usunięciu „ośleplego” werniksu, jak również pociemniałych olejnych punktowań i rekonstrukcji malarskich prawdopodobnie dziewiętnastowiecznych. Obraz po oczyszczeniu odzyskał pierwotny koloryt.

Odsłonięte ubytki warstwy malarskiej ułatwiły obserwację budowy technicznej obrazu.

W następnej kolejności założono kity kredowo-klejowe w miejscach, gdzie występowały złuszczenia zaprawy wraz z warstwą malarską. Były

to głównie obszary rekonstrukcji malarskich wykonanych w trakcie poprzednich restauracji obiektu.

W ostatnim etapie prac zrealizowano punktowania oraz rekonstrukcje malarskie, wykonując podmalowania temperowe i laserunki olejno-żywiczne oraz kładąc werniks końcowy firmy Rembrandt.

Wnioski końcowe

Obraz epitafijny św. Hieronima z kościoła św. Janów w Toruniu został wykonany według zasad północnego malarstwa z pierwszej połowy XVI w. Namalowano go na podłożu z drewna dębowego, które było stosowane najczęściej na terenach północnej Europy, głównie w Niderlandach. W Niemczech oraz w Polsce drewno dębowe, oprócz sosny i jodły, było także materiałem najczęściej stosowanym. Wiązało się to z wilgotnym i zmiennym klimatem panującym na tych terenach. Tutaj odpowiednio przygotowane stanowiło najtrwalszy materiał do podłoża malarskich. Warto nadmienić, że osiem toruńskich portretów mieszczkańskich z 2 poł. XVI wieku, znajdujących się w Muzeum Okręgowym w Toruniu, oraz dziesięć obrazów, znajdujących się w toruńskich epitafiach także z 2 połowy XVI wieku na terenie kościołów NMP i kościoła św. Janów, również namalowano na podłożach dębowych.

Podobrazia drewniane w XVI wieku były często stosowane na północy Europy, dopiero w XVII wieku zostały wyparte przez podłoża płócienne. We Włoszech natomiast już w XVI wieku używano przede wszystkim płótna jako materiału łatwiejszego w obróbce i wygodniejszego w ekspozycji dzieł sztuki.

W obrazie św. Hieronima obserwujemy pewne odchylenia od norm technicznych stosowanych w XVI wieku. Dotyczą one głównie układu poszczególnych warstw oraz ich składu chemicznego, np. olej lniany zastosowano do podmalowań oraz warstw wykończeniowych. Na przełomie XV i XVI wieku podmalowania z reguły wykonywano w technice temperowej. Warstwa zaprawy w naszym obiekcie nie jest idealnie biała, posiada zapewne słabą izolację klejową, w związku z czym olejna imprimatura spowodowała jej całkowite zażółcenie, a nawet zbrunatnienie. Jasnoszare, olejne podmalowanie zastosowano jedynie w tle oraz w czerwonej szacie. W partiach karnacyjnych, o dziwo, szarego podmalowania nie zastosowano. Autor malował twarz i dłonie, nakładając bezpośrednio na żółtobrunatną imprimaturę różowy kolor karnacyjny w technice alla prima. Szczegóły twarzy dodatkowo podkreślono cienkimi liniami i konturami. Rysunek wykonany czarną farbą, bardzo swobodnie, występuje na szarym podmalowaniu, natomiast w partiach karnacyjnych na żółtobrunatnej imprimaturze. Efekty światłocieniowe artysta uzyskał przez zastosowanie metody „mokre w mokre”.

Najwyższe światła zostały podkreślone gęstą farbą olejną, zawierającą w partiach tła oraz szaty czerwonej między innymi żółtą farbę — cynian ołowiany. Paleta barwników zastosowanych w obrazie nie jest skomplikowana i jest typowa dla malarstwa szesnastowiecznego (biel ołowiana, ugię brunatny, cynober, czerwień żelazowa, azuryt, czerní roślinna). Kolor brązowy powstał przez zmieszanie czerwieni i czerni bezpośrednio na palecie, lub metodą laserunkową przez nałożenie na wyschniętą powierzchnię czerwoną farbę czarnej.

W obrazie zaobserwować można pewne nieporadności techniczne, polegające na zbyt dużej swobodzie w nakładaniu poszczególnych warstw. Sądzić należy, że jest to rezultat swoistych przemian, jakie nastąpiły w malarstwie niderlandzkim pod wpływem włoskich i południowoniemieckich warsztatów malarskich¹⁴. Są one rezultatem wzajemnej wymiany doświadczeń pomiędzy największymi centrami sztuki w Europie. Te nowe prądy dotarły również do Polski, gdzie zostały poddane dalszym doświadczeniom. Wyrazem tego są różnice, jakie występują w technice wykonania poszczególnych obrazów sztalugowych z XVI wieku znajdujących się na terenie Torunia.

Portret św. Hieronima z epitafium toruńskiego w sposobie modelowania wykazuje pewne podobieństwo z portretami Jana Strobanda oraz Benedykta Koie ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu, które również kwalifikują się jako obrazy szkoły niderlandzkiej z 2 połowy XVI wieku. Wszystkie trzy wizerunki odznaczają się naturalistycznym modelunkiem, lecz w budowie technicznej posiadają pewne różnice, które wskazują, że nie zostały wykonane przez jednego artystę. W okresie tym działał w Toruniu malarz Hans Michel z Amsterdamu, który zmarł w Toruniu w 1593 r. Czyżby był wykonawcą któregoś z portretów, np. św. Hieronima? Można przypuszczać, że znał Jana Metsysa z Antwerpii, który namalował portret św. Hieronima, znajdujący się obecnie w zbiorach prywatnych w Hiszpanii. Portret wykazuje podobieństwo z naszym wizerunkiem z kościoła św. Janów. Jan Metsys nie mógł wykonać toruńskiego portretu, albowiem zmarł w 1575 r. Obiekt toruński, według wszelkiego prawdopodobieństwa, powstał w 1576 r. gdy zmarła Anna, córka fundatora epitafium, lekarza miejskiego Melchiora Pirnesiusa.

Z dużą ostrożnością można przypuszczać, że obraz był gotowy przed śmiercią Jana Metsysa, a następnie został zakupiony przez Pirnesiusa. Jest to hipoteza mało prawdopodobna. Obraz toruński należy raczej uznać za naśladownictwo obrazu Albrechta Dürera, który przetworzony został w duchu sztuki niderlandzkiej przez malarza wyszkolonego na wzorach sztuki antwerpskiej, a więc flamandzkiej, ale być może pracującego w Toruniu.

¹⁴ Z. Brochwicz, *Toruński portret Kopernika w świetle nowych badań technologicznych*, s. 113—123.

1. A. Dürer, Św. Hieronim w celi. Miedzioryt z 1514 r.



2. A. Dürer, Św. Hieronim w celi. Miedzioryt z ok. 1520 r.





3. A. Dürer, Studium głowy mężczyzny. Wiedeń, Graphische Sammlung Albertina, ok. 1521 r.



4. A. Dürer, Św. Hieronim. Lizbona, Musée National d'Art Ancien, 1521 r.

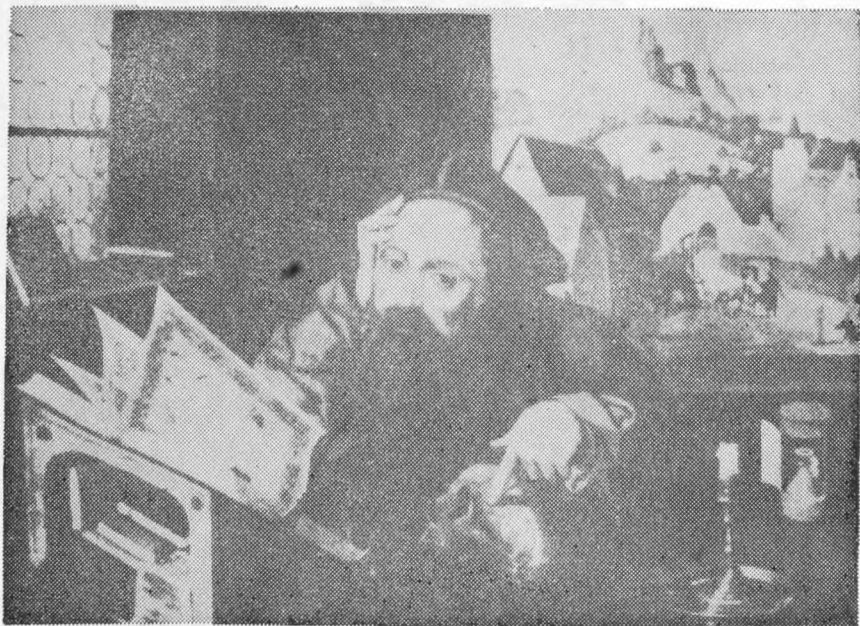
5. Q. Metsys (warsztat), Św. Hieronim. Hiszpania, kolekcja prywatna



6. J. van Cleve, Św. Hieronim. Philadelphia, John G. Johnson Collection



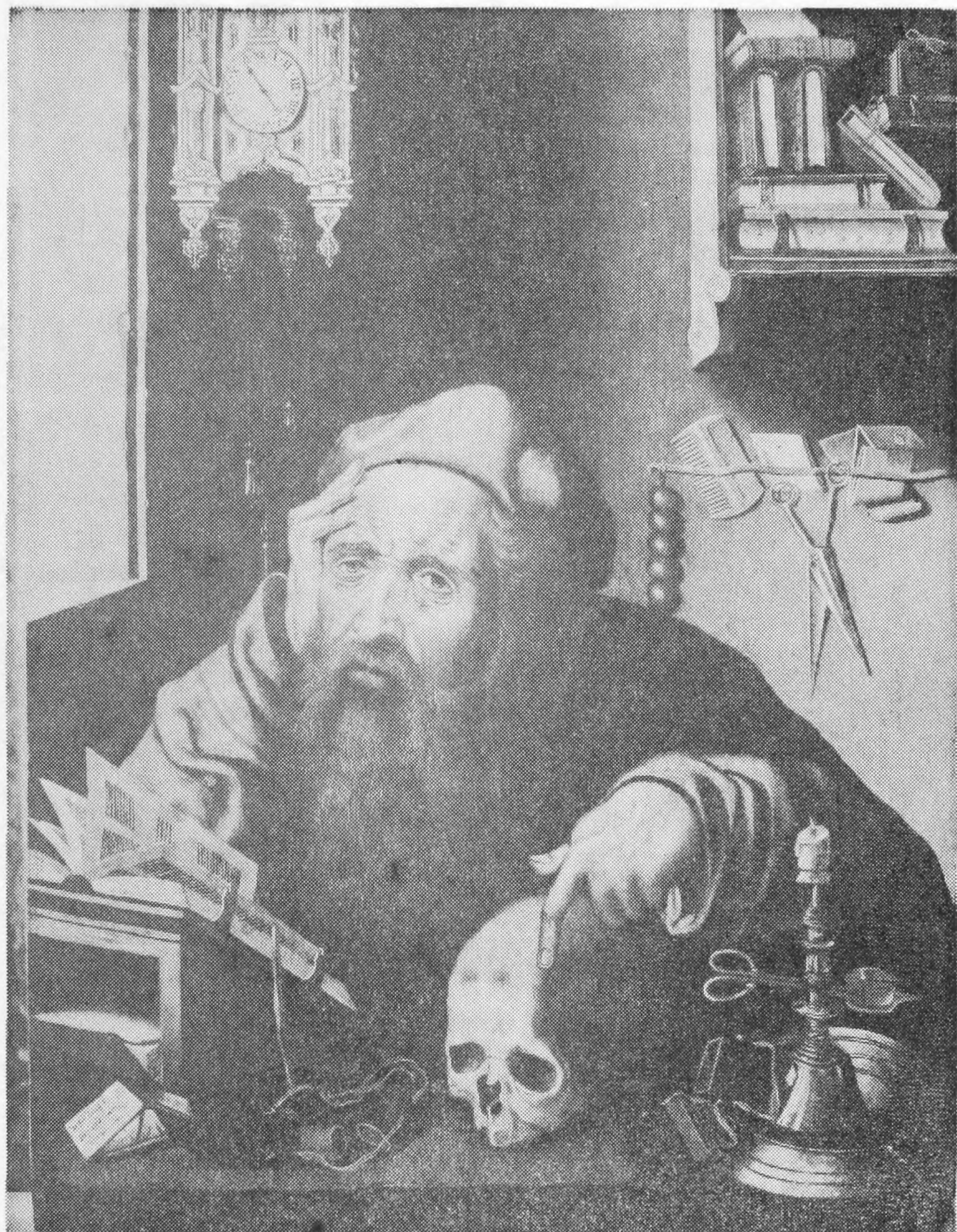
7. Q. Metsys (warsztat), Św. Hieronim. Düsseldorf, Kunstmuseum, ok. 1520 r.



8. Św. Hieronim w celi, Muzeum Narodowe w Warszawie



10. Św. Hieronim z kościoła św. Janów w Toruniu. Stan w czasie konserwacji.
Fot. Waclaw Górski



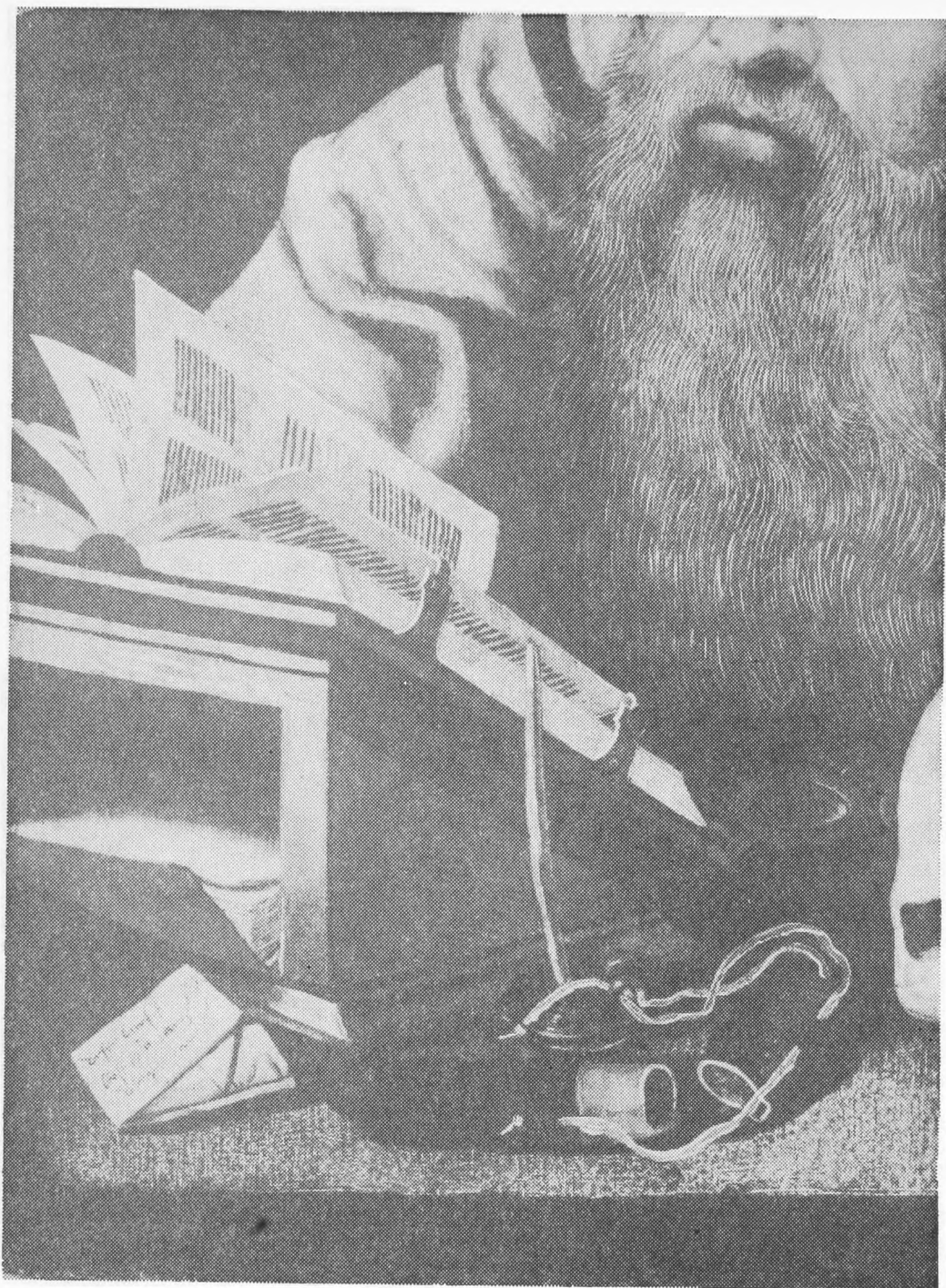
11. Św. Hieronim z kościoła św. Janów w Toruniu. Stan po konserwacji.
Fot. Waław Górski



12. Św. Hieronim z kościoła św. Janów w Toruniu, fragment. Fot. Wacław Górski



13. Św. Hieronim z kościoła św. Janów w Toruniu, fragment. Fot. Waclaw Górski



14. Św. Hieronim z kościoła św. Janów w Toruniu, fragment. Fot. Wacław Górski



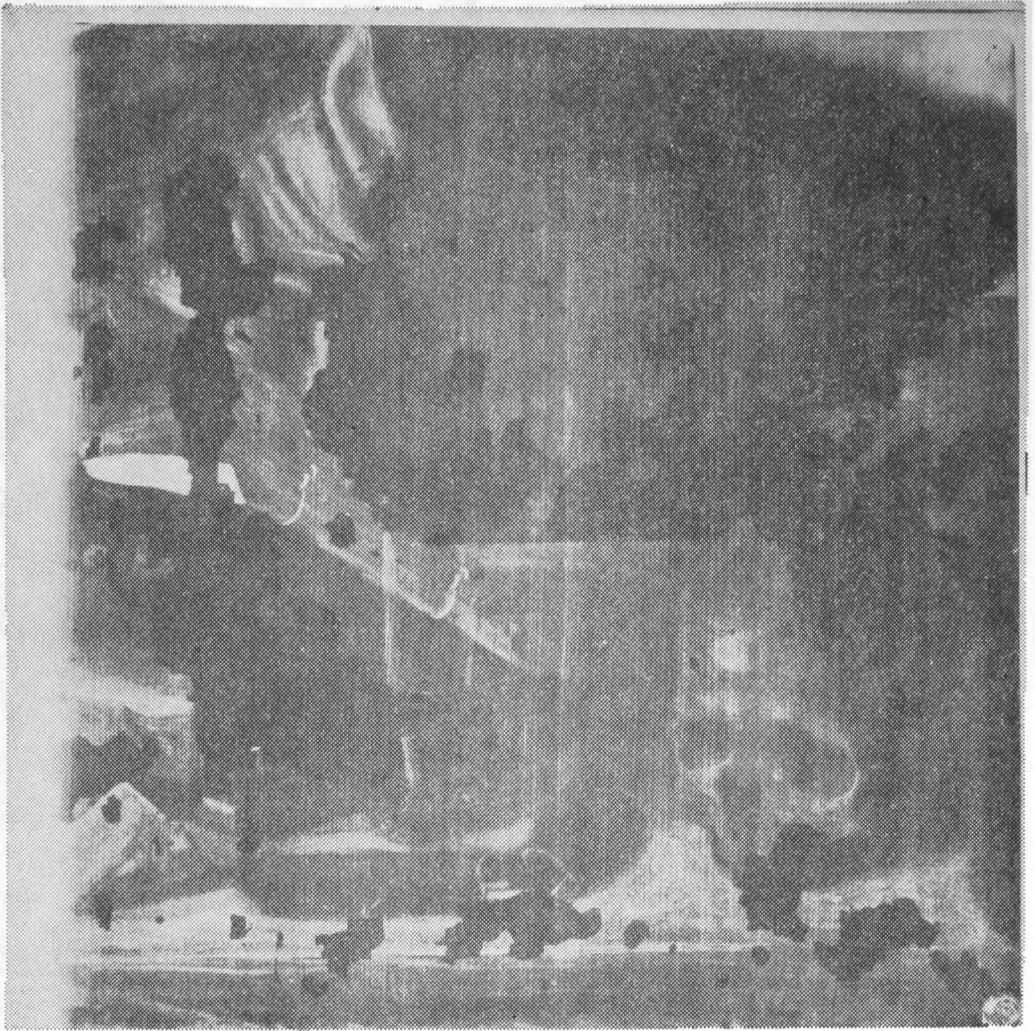
15. Św. Hieronim z kościoła św. Janów w Toruniu. Fotografia w ultrafiolecie.
Fot. Waław Górski



16. Św. Hieronim z kościoła św. Janów w Toruniu. Fotografia w podczerwieni.
Fot. Waclaw Górski



17. Obraz św. Hieronima z kościoła św. Janów w Toruniu. Zdjęcie rentgenowskie, fragment. Wyk. APL w Toruniu



18. Obraz św. Hieronima z kościoła św. Janów w Toruniu. Zdjęcie rentgenowskie, fragment. Wyk. APL w Toruniu



19. Obraz św. Hieronima z kościoła św. Janów w Toruniu. Zdjęcie rentgenowskie, fragment. Wyk. APL w Toruniu



20. Obraz św. Hieronima z kościoła św. Janów w Toruniu. Zdjęcie rentgenowskie, fragment. Wyk. APL w Toruniu



21. Portret św. Hieronima z prywatnych zbiorów w Hiszpanii. Reprodukacja.
Fot. Waclaw Górski



22. Obraz św. Hieronima z Muzeum Narodowego w Gdańsku, obecnie w Muzeum Mikołaja Kopernika w Toruniu. Fot. Waław Górski