

# Flik, Józef / Nowocińska, Monika

---

## Dwa XVII-wieczne obrazy "Ukrzyżowania" z Torunia i Rogowa : historia, styl i technika wykonania

---

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 34 (357),  
161-200

---

2005

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

*Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK  
Zakład Technologii i Techniki Malarskich*

*Józef Flik, Monika Nowocińska*

## DWA XVII-WIECZNE OBRAZY UKRZYŻOWANIA Z TORUNIA I ROGOWA. HISTORIA, STYL I TECHNIKA WYKONANIA

**Zarys treści.** Artykuł ten dotyczy dwu obrazów *Ukrzyżowania* pochodzących z Torunia i Rogowa. Jest on próbą zanalizowania wszystkich związków i zależności występujących pomiędzy obrazami. Dokonana tu analiza rozkłada się na trzech płaszczyznach: historycznej, stylistycznej i technologicznej, w efekcie której ostatecznie ustalono chronologię obu malowideł.

### WSTĘP

Przyczynkiem do podjęcia powyższego zagadnienia<sup>1</sup> stała się konserwacja obrazu olejnego na płótnie pt.: *Ukrzyżowanie*, którą wykonano w ramach pracy dyplomowej w latach 1998–2002<sup>2</sup>.

Obraz ten, będący obecnie własnością Muzeum Okręgowego w Toruniu, pochodzi z nie istniejącego ewangelickiego kościoła św. Jerzego w Toruniu. W trakcie analizy wizualnej oraz badań fizykochemicznych obrazu natknięto się

---

<sup>1</sup> Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej M. Nowocińskiej, *Dwa siedemnastowieczne obrazy Ukrzyżowania z Torunia i Rogowa. Historia, styl i technika wykonania*, napisanej pod kierunkiem prof. dr. J. Flika w Zakładzie Technologii i Techniki Malarskich UMK w Toruniu w 2002 roku.

<sup>2</sup> Prace konserwatorskie wykonała M. Nowocińska pod kierunkiem prof. dr M. Roznerskiej i dr. M. Markowskiego w Zakładzie Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej UMK w Toruniu.

na wiele interesujących problemów natury konserwatorsko-historycznej<sup>3</sup>. Podjęcie w dalszej kolejności prac konserwatorskich pozwoliło na bezpośredni kontakt z materiałem dzieła, udostępniło ukryte treści, dając możliwość dokonania obszernego studium rozpoznania technologii oraz techniki wykonania malowidła.

Prowadzone równoległe z zabiegami konserwatorskimi badania historyczno-stylistyczne w zakresie ikonografii przedstawienia przyniosły interesujące odkrycie. Znalezione bowiem w kościele parafialnym w Rogowie przedstawienie o niemal identycznej kompozycji<sup>4</sup>. Wobec zaistniałej sytuacji nasunęło się zasadnicze pytanie: który z obrazów jest powtórzeniem, a który oryginałem? Podjęto zatem decyzję, by obu obiektom poświęcić więcej uwagi, czyniąc je przedmiotem specjalnego opracowania.

## STAN BADAŃ

Na tle obfitej bibliografii poświęconej tematowi Ukrzyżowania w malarstwie zasób informacji o analizowanych obrazach jest niezwykle skromny. Wiadomości te są często nieprecyzyjne, niepełne i sprzeczne ze sobą.

W monografii Heuera<sup>5</sup> o kościele św. Jerzego w Toruniu znaleziono zaledwie jedną nieścisłą informację, która może dotyczyć obrazu *Ukrzyżowanie* pochodzącego z tegoż kościoła. Poza nią interesujący nas obraz nie był dotychczas szerzej opracowany w literaturze. Skromne wzmianki na jego temat zawiera jedynie karta inwentaryzacyjna Muzeum Okręgowego w Toruniu<sup>6</sup>.

Obraz *Ukrzyżowanie* pochodzący z kościoła w Rogowie jest wzmiankowany po raz pierwszy w pracy magisterskiej B. Bendyka<sup>7</sup>. W roku 1965 Archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Toruniu sporządziło do omawianego obrazu kartę inwentaryzacyjną<sup>8</sup>. Informacje w niej zawarte są skromne i ograniczają się jedynie do datowania, określenia stylu i stanu zachowania. Wydany w 1972 roku *Katalog zabytków sztuki w Polsce* powtarza w zasadzie podane w karcie inwentaryzacyjnej wiadomości, nie rozszerzając ich<sup>9</sup>. Sporzą-

<sup>3</sup> Badania wykazały obecność rozległych przemalowań, obejmujących swym zakresem prawie całą płaszczyznę obrazu. Niektóre naśladowały jego formę, inne zaś daleko wykraczały poza oryginał, powodując tym samym poważne zmiany kompozycyjne. Usunięcie ich w trakcie prac konserwatorskich wyraźnie zmieniło jego kompozycję, wzbogacając ją m.in. o białą banderolę z łacińskim tekstem.

<sup>4</sup> Przypuszczenia te potwierdziła komputerowa analiza obu rysunków.

<sup>5</sup> R. Heuer, *Thorn — St. Georgen. Geschichte der Georgengemeinde, ihrer alten Kirche und ihres Hospitals*, Thorn 1907, s. 65.

<sup>6</sup> J. Kruszelnicka, Karta inwentaryzacyjna Muzeum Okręgowego w Toruniu, nr MT/M/86/SN.

<sup>7</sup> B. Bendyk, Poewangelicki kościół w Rogowie pow. Toruń, praca magisterska napisana pod kierunkiem J. Remera w Katedrze Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa, UMK, Toruń 1958, s. 56.

<sup>8</sup> B. Rymaszewski, Karta inwentaryzacyjna z zasobów Archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Toruniu, 1956.

<sup>9</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, pod red. J. Łozińskiego, B. Wolff-Łozińskiej, t. V, *Woj. bydgoskie*, z. 16, *Pow. toruński*, oprac. T. Chrzanowski, M. Kornecki, Warszawa 1972, s. 62, 63 (dalej cyt. jako KZSwP).

dzona z kolei w 1987 roku przez Archiwum WKZ w Toruniu druga karta inwentaryzacyjna podaje sprzeczne z wcześniejszą informację<sup>10</sup>. Dotyczą one datowania, techniki wykonania oraz stylu. Po raz kolejny obraz był wzmiankowany w 1995 roku w opracowaniu *Diecezja toruńska. Historia i teraźniejszość* pod redakcją ks. St. Kardasza<sup>11</sup>.

## HISTORIA OBRAZÓW

Do roku 1699 losy obrazu toruńskiego są w zasadzie nieznane. Jak podaje Heuer, w tym roku obiekt został „zorganizowany” i umieszczony na zewnętrznych murach szpitala<sup>12</sup>. Obraz oprawiono także w czarną ramę z komentarzem adekwatnym do miejsca ekspozycji: „ANNO 1699”, „S. GEOR: HOSPITALS LEICH = BILD”, „IESUS TODT HILFT AUS NOHT”, „ŚMIERĆ IEZUSOWA ZYWOT ZACHOWA”. Napis umieszczony na dolnym profilu ramy wskazuje na to, iż obiekt wówczas prawdopodobnie mógł stanowić wyposażenie kaplicy szpitalnej przy kościele św. Jerzego w Toruniu. Od tego czasu historia obrazu jest ściśle związana z wydarzeniami dotyczącymi samego kościoła.

Dzieje kościoła — pierwotnie kaplicy — sięgają XIII wieku i związane są z przedmiejskim szpitalem tego samego wezwania. Kościół św. Jerzego ostateczną formę uzyskał dopiero około XVII wieku<sup>13</sup>. Pełnił on funkcję kościoła grzebalnego staromiejskiej parafii św. Jana. Od czasów reformacji nabrał natomiast większego znaczenia, stając się świątynią przedmiejskiej, polskojęzycznej parafii luterańskiej<sup>14</sup>. Zespół św. Jerzego, składający się z kościoła, cmentarza i zabudowań szpitalnych, usytuowany był wśród obfitej zieleni. Wskazuje na to gwasz wykonany na polecenie kupca Wernera tuż przed zburzeniem kościoła<sup>15</sup>. Również Steiner poświęcił wiele uwagi tej budowli, uwieczniając ją na swych rysunkach<sup>16</sup>. W Muzeum Okręgowym w Toruniu znajduje się także obraz olejny z widokiem Torunia od strony północnej, na którym dostrzec możemy omawianą świątynię. Dawna lokalizacja kościoła pokrywa się w zasadzie ze strefą dzisiejszego skrzyżowania ul. Chełmińskiej i Czerwonej Drogi<sup>17</sup>.

Kolejno w latach 1657 i 1703 kościół ulegał poważnym dewastacjom. W roku 1706 został jednak odbudowany i poświęcony. Sto lat później, gdy Prusacy poddali miasto nadciągającej armii napoleońskiej, Toruń znalazł się

<sup>10</sup> B. Danielska, Karta inwentaryzacyjna z zasobów Archiwum WKZ w Toruniu, 1987.

<sup>11</sup> *Diecezja toruńska. Historia i teraźniejszość*, t. 15/16/17, *Dekanaty Toruńskie — I, II i III*, pod red. ks. St. Kardasza, Wydawnictwo Diecezjalne w Toruniu, Toruń 1995, s. 238.

<sup>12</sup> R. Heuer, op. cit., s. 65.

<sup>13</sup> M. Arsyński, w: *Toruń i miasta ziemi chełmińskiej na rysunkach Jerzego Fryderyka Steinera z pierwszej połowy XVIII wieku*, pod red. M. Biskupa, TNT, Toruń 1998, s. 208.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Kopia tego gwaszu przechowywana jest w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu.

<sup>16</sup> M. Arsyński, op. cit., s. 208.

<sup>17</sup> Z. Kruszelnicki, *Toruń nie istniejący*, TNT, Warszawa 1978, s. 89.

w granicach i pod administracją utworzonego wówczas Księstwa Warszawskiego. Krótki, sześćcioletni okres rządów polskich przyniósł wiele znaczących, lecz nie zawsze korzystnych przeobrażeń w sytuacji miasta. Dla potrzeb armii zostały zajęte budynki prywatne i miejskie, a także budowle sakralne. W 1808 roku szpital zamieniono na magazyn prochu. W roku następnym zburzono częściowo mur okalający cmentarz. W budynku szpitala, prawie nieużywanego od 1807 roku, zakwaterowano żołnierzy francuskich. W trakcie prac fortyfikacyjnych, zmierzających do unowocześnienia systemu obronnego Torunia, 30 marca 1811 roku podjęto decyzję o zburzeniu wszystkich zabudowań położonych w pobliżu murów miejskich. Do rozbiórki przeznaczono także kościół św. Jerzego<sup>18</sup>. Dzieła sztuki będące na wyposażeniu zespołu św. Jerzego i inne wartościowe przedmioty zostały rozlokowane w innych kościołach protestanckich Torunia lub jego okolic. Szpital – przytułek św. Jerzego – przeniesiono w tej sytuacji na ulicę Małe Garbary, przy granicy terenu zamkowego<sup>19</sup>. Obraz będący tematem niniejszego opracowania pozostał na wyposażeniu nowego przytułku<sup>20</sup>. Natomiast w roku 1939 stał się własnością toruńskiego Muzeum.

Obecnie obraz należy do działu Sztuki Średniowiecznej i Nowożytnego Muzeum Okręgowego w Toruniu.

Drugi z analizowanych obrazów pochodzi z dolnej kondygnacji ołtarza głównego kościoła parafialnego w Rogowie. O bogatej historii ołtarza i zapewne jego obrazów świadczą liczne inskrypcje umieszczone na jego odwrociu. Ich treść, niekiedy nadzwyczaj czytelna i dokładna, a miejscami bardzo ogólnikowa nie dotyczy bezpośrednio omawianego obrazu. Należy jednak brać pod uwagę, iż taka możliwość istnieje. Na podstawie inskrypcji można stwierdzić, iż historia ołtarza sięga z całą pewnością 1616 roku, w którym ołtarz wykonano, odnowiono, względnie przeniesiono go z innego kościoła<sup>21</sup>. Zapewne wydarzenie to związane było z osobą Johana Preisse, burmistrza miasta Torunia. Następnie w roku 1698 Martin Richter finansował odnowienie ołtarza. Był on członkiem zarządu kościelnego i mieszkał w Rogowie<sup>22</sup>. Kolejną renowację przeprowadzono w roku 1840. Następna data (1892) sugeruje, iż przy ołtarzu wykonywano pewne prace, jednakże nie wiadomo jakie. Bendyk podaje natomiast, iż w 1909 roku<sup>23</sup> cały kościół poddano gruntownemu remontowi. Data (1935) wryta na odwrociu ołtarza dokumentuje ponowne wykonywanie pewnych prac przy obiekcie. Niestety, nie podano, o jakie prace chodzi. Ostatnia data uwieczniona na retabulum to 1966 rok. Przypuszcza się, iż właśnie wtedy wykonano konserwację obrazu *Ukrzyżowanie*.

<sup>18</sup> N. Niedzielska, *Toruńskie cmentarze*, TNT, Toruń 1992, s. 19, 20.

<sup>19</sup> M. Arszczyński, op. cit., s. 208.

<sup>20</sup> Z. Kruszelnicki, op. cit., s. 98.

<sup>21</sup> B. Bendyk, op. cit., s. 93.

<sup>22</sup> W 1695 roku sporządzony został plan i spis mieszkańców wsi Rogowo, a Martin Richter figuruje tam jako jej mieszkaniec. Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 58.

Historia obrazu związana jest nierozzerwalnie z historią ołtarza, a także historią samej świątyni. Kościół został wzniesiony około 1300 roku i w związku z tym już pod koniec XII wieku mogła na pewno istnieć w Rogowie parafia. Rozwój reformacji spowodował przejście wielu parafian na protestantyzm i w roku 1565 świątynia została im przekazana. Oficjalnie kościół oddano protestantom dopiero w 1683 roku. Stan ten utrzymał się aż do roku 1945. Po wojnie zdewastowany obiekt został przejęty przez katolików. Po remoncie stał się kościołem filialnym parafii w Gostkowie. Ponownie zaczął funkcjonować od 1951 roku<sup>24</sup>.

## OPISY IKONOGRAFICZNE I KOLORYSTYCZNE OBRAZÓW

Obraz toruński jest przykładem obrazu epitafijnego. Malowidło to przedstawia jedną ze scen Pasji Chrystusa – Ukrzyżowanie. Obraz namalowany został na płaszczyźnie stojącego prostokąta. Elementem centralnym, skupiającym największą uwagę jest sylwetka umęczonego Chrystusa<sup>25</sup>. Głowę otoczoną jasnym, promienistym nimbem skłania na prawe ramię. Jego szczupła, spokojna twarz ma młodzieńcze rysy. Długie, ciemne i sfalowane włosy opadają na zbroczone krwią ramiona. Okaleczone, zaciśnięte dłonie są wyrazem ogromnego bólu, który został mu zadany. Na pionowym ramieniu krzyża malarz umieścił tytuł z tekstem, który zachował się w niepełnej formie „... AZA /... US R /... UDEO...”. Nagie ciało okrywa na biodrach bogato udrapowane krótkie perizonium. Ugięte, złączone w kolanach nogi konającego Chrystusa przybite są do krzyża jednym gwoździem.

Ukrzyżowanemu towarzyszą: Matka Boska, Jan Apostoł i Maria Magdalena. Stojąca po prawej stronie krzyża Maria w dramatycznym geście rozkłada szeroko ręce. Przepelnione bólem oczy wznosi ku martwemu ciału Chrystusa. Jej uniesioną do góry głowę okrywa szara skromna chusta. Na twarzy maluje się wyraz bezgranicznej rozpaczy powodowanej widokiem cierpiącego Syna. Biała, długa i sięgająca ziemi suknia przewiązana jest wysoko w talii wąskim paskiem. Na ramiona narzucony ma błękitny, swobodnie opadający ku ziemi płaszcz-maforion.

<sup>24</sup> *Diecezja toruńska...*, s. 234–236.

<sup>25</sup> Ramiona wyciągnięte horyzontalnie miały oznaczać Zbawiciela „katolickiego”, który umarł za wszystkich. Ramiona wyciągnięte niemal pionowo ku górze interpretowane były – błędnie – jako znak jansenizmu głoszącego, że łaska Zbawienia dotyczy jedynie wybranych. Patrz: H. Benesz, *IkonoGRAFIA Pasji w malarstwie po soborze trydenckim*, [w:] *Arcydziało Petera Paula Rubensa. Zdjęcie z krzyża ze Zbiorów Państwowego Ermitażu w Sankt Petersburgu. Z tradycji przedstawień pasyjnych w malarstwie i grafice północnoeuropejskiej XVI i XVII wieku. Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Warszawa 2000, s. 42.

Po przeciwnej stronie obrazu artysta ukazał odchodzącego od krzyża św. Jana, którego głowę otacza świetlisty nimb. Twarz o łagodnych rysach zwrócona jest ku postaci Marii. Jego jasne, długie, rozwiane włosy opadają na ramiona. Odziany jest w oliwkowozieloną, prostą szatę, którą przykrywa czerwony płaszcz szerokimi fałdami spływający ku ziemi.

Przed św. Janem, u stóp krzyża klęczy Maria Magdalena. Prawą ręką obejmuje krzyż, lewą zaś podtrzymuje stopy Chrystusa. Jej wiotka sylwetka jest lekko skręcona w prawo. Delikatną, spokojną dziewczęcą twarz zdobią ciemne, uczesane do tyłu włosy. Spodnia biała szata została bogato udrapowana przy szyi i rękawach. Wierzchnią stanowi żółta suknia i niebieski płaszcz.

Po lewej stronie Chrystusa, pod poziomą belką krzyża namalowane jest słońce<sup>26</sup>. Ta partia obrazu została niezwykle charakterystycznie i ekspresyjnie potraktowana przez autora. Aby wyobrazić zaćmienie, artysta zastosował zabieg dość naiwny, przesłaniając część słońca ciemnymi chmurami<sup>27</sup>. Pokrywały one znaczną część partii nieba, koncentrując się w okolicach krzyża.

W dolnej części przedstawienia znajduje się łacińska inskrypcja namalowana na białym tle. Inskrypcja ta narzuciła sztywny podział kompozycji na dwie części. Górną stanowi przedstawienie figuralne, a dolną jest właśnie inskrypcja. Spowodowało to, iż obraz podzielony jest na dwie kolorystyczne płaszczyzny, mocno ze sobą kontrastujące<sup>28</sup>.

Tematem przedstawienia rogowskiego jest również czteroosobowa scena Ukrzyżowania. Scena ta została zakomponowana centralnie z podziałem na trzy plany. Na pierwszym z nich usytuowano grupę Ukrzyżowania. Plan drugi stanowi pejzaż architektoniczny, trzeci zaś to neutralne, ciemne tło.

Oś kompozycji wyznacza krzyż z postacią Chrystusa. Jasne, młodzieńcze ciało rozpięte na krzyżu tworzy esowato wygiętą formę. Przyodziane jest jedynie w białe perizonium. Głowa Chrystusa z koroną cierniową, otoczona złocistym nimbem, spoczywa na prawym ramieniu. Z jego ran sączy się krew. Dłonie zaciśnięte w pięść wyrażają niezmierny ból. Na pionowym ramieniu krzyża

<sup>26</sup> Z informacji dotyczących ikonografii przedstawień ukrzyżowania jednoznacznie wynika, iż słońce było przez artystów umieszczane po prawicy Chrystusa. W badanym obrazie zmianę miejsca namalowania słońca można wytłumaczyć powszechnym odejściem od tych kanonów ikonograficznych. Artyści zwykle do namalowania jednego obrazu wykorzystywali kilka sztychów, z których wybierano pewne elementy dla stworzenia nowej kompozycji, które ustawione były dowolnie. Sztychy natomiast były często lustrzanymi odbiciami oryginalnych malowideł i stąd m.in. te pomyłki w umieszczaniu słońca i księżyca po niewłaściwych stronach krzyża.

<sup>27</sup> Ewangelie (Mt 27, 45; Mk 15, 33; Łk 23, 44) mówią, iż od szóstej do dziewiątej godziny, kiedy konał Chrystus, słońce zaszło i ciemność pokryła całą ziemię. To symboliczne zaćmienie jest przypomnieniem starotestamentowego proroctwa (Am 8, 9): „Owego dnia — mówi Pan — zajdzie słońce w południe i w dzień świetlany zaciemni ziemię”. W Ewangelii św. Mateusza (Mt 24, 29) czytamy: „W chwili, kiedy pojawi się Syn Człowieczy, słońce się zaćmi i księżyc nie da swego blasku”.

<sup>28</sup> Efekt ten zależy od indywidualnych upodobań estetycznych widza. Nie powinien być przedmiotem dyskusji nad zasadnością obecności banderoli, jako iż stanowi ona pierwotną, a zatem integralną część kompozycji malowidła. Być może mocne działanie bieli mogłoby być zrównoważone przez obecność całości zrekonstruowanego tekstu. Skala ubytków uniemożliwiła jednakże podjęcie jakiegokolwiek uzasadnionej rekonstrukcji.

umieszczony został tytuł z napisem: „IESUS NA / ZARENUS / REX / IUDEORUM”.

U stóp krzyża klęczy Maria Magdalena. Obejmuje ona krzyż prawą ręką, lewą zaś stopy Chrystusa. Głowa o dziewczęcych rysach twarzy ukazana jest na wprost z lekkim przechyleniem w lewo. Jej jasne, kręcone włosy opadają delikatnie na ramiona. Spodnią, białą szatę z dużym dekoltem i krótkimi subtelnie marszczonymi rękawami przykrywa czerwono-ugrowa suknia. Po lewej stronie krzyża stoi Maria. Rozkłada szeroko ręce w dramatycznym geście i wznosi oczy ku martwemu ciału swego Syna. Jej głowa, uniesiona do góry, charakteryzuje się dojrzałymi rysami twarzy. Okrywa ją szara chusta swobodnie opadająca na ramiona i plecy. Maria ubrana jest w długą, ugrową suknię przewiązaną w pasie czerwonym sznurkiem. Sylwetkę jej okrywa szaroniebieski maforion, narzucony na ramiona, którego koniec opada na ziemię. Po przeciwnej stronie umieszczony został św. Jan. Odwrócony jest plecami do krzyża, jednakże głowę zwraca ku Marii. Długie, jasne, lekko kręcone włosy opadają mu na ramiona. Ubrany jest w długą, luźną i delikatnie udrapowaną szatę, sięgającą do połowy łydki. Plecy jego okrywa czerwony płaszcz, miękko zsuwający się z prawego ramienia. Spod sukni wystają bosa stopy. Dłonie ma splecione na wysokości bioder. Artysta przedstawił Jana Apostoła tak, jakby poruszał się wokół krzyża, stwarzając typowo manierystyczny efekt ruchu w postaci lekkiego zawirowania. Przed świętym leżą czaszka oraz piszczele.

Drugi plan przedstawia pejzaż architektoniczny. W dali między Marią a Ukrzyżowanym Chrystusem widoczne są jasne budowle Jeruzolimy. Po lewej stronie, za św. Janem, znajduje się sylwetka ceglano-kościółka z prostokątną wieżą, pokrytą hełmem. Trudno jest ustalić z absolutną pewnością, jaki kościół został przedstawiony przez artystę. Prawdopodobnie jest to jeden z protestanckich kościołów Torunia<sup>29</sup>.

Natomiast trzeci plan to granatowo-szare niebo ożywione kilkoma jaśniejszymi akcentami w postaci szarobiałych obłoków. Stanowi ono spokojne neutralne tło dla Grupy Ukrzyżowania.

## PRÓBA ANALIZY STYLU, TREŚCI I FORMY – PORÓWNANIE OBRAZÓW

Analizowane obrazy prezentują typ czteroosobowego Ukrzyżowania. Tego rodzaju przedstawienie szczególną popularność w polskim malarstwie sakralnym zyskało w XVII wieku. Zjawisko to było konsekwencją pewnych zasad stosowanych przez warsztaty cechowe. Kandydat na mistrza jako swój majstersztyk miał namalować m.in.: św. Jerzego, Matkę Boską z Dzieciątkiem

<sup>29</sup> Opinię taką wyraził prof. Z. Kruszelnicki.



i Ukrzyżowanie<sup>30</sup>. Dlatego też dopóki istniały cechy, dopóty przedstawienie to nie traciło na aktualności.

Oto kilka przykładów świadczących o aktualności i różnorodności typów ikonograficznych tego rodzaju przedstawienia. Jednym z nich może być obraz flamizującego malarza z Dolska<sup>31</sup> z roku 1595. Inny to *Ukrzyżowanie* z kościoła parafialnego w Sędziejowicach<sup>32</sup>, pochodzący z pocz. XVII wieku. Kolejny obraz z Poźdżenic<sup>33</sup> stanowi znakomity przykład procesu zmian zachodzących w ikonografii. Jest on zredukowaną wersją wielofigurowej sceny omdlenia Marii, podtrzymywanej przez anioła, co jest rozwiązaniem raczej rzadko spotykanym<sup>34</sup>. Z 1635 roku pochodzi malowidło z Moskorzewa<sup>35</sup>. Stojącą po lewej stronie krzyża Marię Magdalenę przedstawiono w momencie, gdy pada na kolana i w dramatycznym geście wznosi ręce do góry, patrząc na martwego Syna. Następny spośród analizowanych przykładów powstał w 1610 roku, namalowany został przez nieznanego malarza krakowskiego<sup>36</sup>. Obecnie przechowywany jest w Muzeum Narodowym w Warszawie. Stanowi typowy przykład malarstwa cechowego Małopolski z pierwszych lat XVII wieku<sup>37</sup>. Kolejną ilustracją takiego rozwiązania jest obraz z pocz. XVII wieku, z kościoła farnego w Radomiu<sup>38</sup>.

Większość kompozycji tego typu z reguły nie akcentuje wyraźnie żadnej z tych trzech osób. Maria, św. Jan i Maria Magdalena wyrażają żal w sposób konwencjonalny. Na strukturę typowego obrazu składa się wysoki krzyż, u stóp którego klęczy Maria Magdalena oraz stojąca po jego prawej stronie matka Jezusa, po przeciwnej św. Jan<sup>39</sup>. Reprezentatywnym przykładem takiego przedstawienia jest XVII-wieczny obraz z Bełdowa<sup>40</sup>. Natomiast XVII-wieczny obraz *Ukrzyżowanie ze Starego Bielska*<sup>41</sup> prezentuje rzadki typ analizowanej kompozycji. W górnej części przedstawienia umarłego Chrystusa otaczają chóry anielskie w postaci putt i aniołków. Podobny typ ikonograficzny reprezentuje *Ukrzyżowanie* z 1618 roku pochodzące z kościoła św. Marka

<sup>30</sup> T. Mańkowski, *Lwowski cech malarzy w XVI i XVII wieku*, Lwów 1936, s. 28.

<sup>31</sup> KZSwP, pod red. J. Łozińskiego, B. Wolff-Łozińskiej, t. V, *Woj. poznańskie*, T. Ruszczyńska, A. Sławska, z. 25, *Pow. śremski*, oprac. Z. Białowicz-Krygierowa, Warszawa 1961, s. 11, il. 65; także *Malarstwo polskie. Manierizm. Barok*, M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, Warszawa 1971, s. 315–316, il. 11.

<sup>32</sup> KZSwP, t. II, *Woj. łódzkie*, pod red. J. Łozińskiego, s. 58, il. 389.

<sup>33</sup> T. Dziubecki, *Ikonaografia męki Chrystusa w nowożytnym malarstwie kościelnym w Polsce*, Warszawa 1996, s. 85–86, il. 38.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 86.

<sup>35</sup> KZSwP, t. III, *Woj. kieleckie*, pod red. J. Łozińskiego, B. Wolff-Łozińskiej, z. 12, *Pow. włoszczowski*, oprac. B. Wolff-Łozińska, J. Łoziński, T. Przykowski, Warszawa 1966, s. 30, il. 126.

<sup>36</sup> *Malarstwo polskie...*, s. 317, il. 15.

<sup>37</sup> T. Dziubecki, op. cit., s. 86.

<sup>38</sup> KZSwP, t. III, *Woj. kieleckie*, z. 10, *Pow. radomski*, oprac. K. Szczepkowska, E. Krygier, J. Łoziński, Warszawa 1961, s. 24.

<sup>39</sup> T. Dziubecki, op. cit., s. 87.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 88.

w Krakowie, którego autorem jest Łukasz Porębski vel Porębowicz. Typowemu czteroosobowemu przedstawieniu Ukrzyżowania towarzyszą chóry anielskie. Ikonografię Ukrzyżowania na tych obrazach wzbogaca naczynie namalowane u stóp krzyża, obok czaszki i puszczeli, tuż przy klęczącej Marii Magdalenie. Zawiera ono wspomniane w Ewangelii (Łk 7, 37–37) wonne olejki, którymi będzie namaszczone ciało Jezusa.

Wizerunki Ukrzyżowania z Marią Magdaleną – charakterystyczne dla ikonografii nowożytnej – stanowiły kolejny etap procesu, który wykształcił następny typ Ukrzyżowania, przedstawiający samotnego Jezusa na krzyżu.

Temat Ukrzyżowania, jak zaprezentowano powyżej, cieszył się dużą popularnością w epoce baroku na terenie całej Polski. Zawdzięczała ją przede wszystkim warsztatom graficznym, kopiującym znakomite dzieła mistrzów malarstwa. W ten sposób przedstawienie stawało się dostępne dla szerszego grona odbiorców sztuki sakralnej. W obrębie tematu ikonograficznego, jakim jest Ukrzyżowanie Chrystusa, spotykamy na terenie Polski grupę obrazów z końca XVI oraz XVII wieku, których rozwiązania kompozycyjne – mimo pewnych różnic – wskazują na wspólny pierwowzór graficzny. Ustalenie tego pierwowzoru pozwala na uściślenie czasu powstania niektórych nazbyt wcześnie datowanych obrazów.

Rysunek kompozycyjny jest właśnie podstawowym elementem wspólnym wiążącym formalnie oba przedstawienia. Bezpośrednia zależność wizerunku rogowskiego i toruńskiego ujawnia się w identycznym układzie i proporcjach postaci. Opinia taka została sformułowana na podstawie porównań z rysunkiem kompozycyjnym malowidła rogowskiego.

Pierwsze, co możemy zaobserwować, to dwukrotne powiększenie formatu obrazu rogowskiego w stosunku do toruńskiego. Okazało się, że rysunek kompozycyjny jest niemal identyczny. Jedynie postacie zostały nieznacznie rozsunięte w stosunku do obrazu toruńskiego. Występujące różnice w kierunkach czy odległościach między poszczególnymi elementami świadczą o tym, że szablon zbudowany był z ruchomych części, którymi artysta mógł swobodnie operować zależnie od wymiarów i proporcji zamawianego obrazu.

Analogię do postaci Chrystusa z obrazu toruńskiego dostrzec można w szkicu do obrazu ołtarzowego *Ukrzyżowanie* z kościoła pw. św. Mikołaja w Gandawie, sporządzonego przez van Dycka (1599–1641)<sup>42</sup>. Zwraca uwagę podobieństwo figury Chrystusa, także gesty rąk Matki Boskiej czy mocno wychylona postać Marii Magdaleny. Porównywalną postać Chrystusa zobaczymy na obrazie *Ukrzyżowanie ze skarbcia kościoła Mariackiego* (3. ćw. XVII wieku).

Do omawianego rozwiązania formalnego Chrystusa należy również jego figura z obrazu *Ukrzyżowanie* autorstwa Franciszka Lekszyckiego z kościoła Bernardynów z Krakowa<sup>43</sup>, a także obrazu *Ukrzyżowanie* powstałego około 1750 roku z kościoła parafialnego w Topoli Królewskiej<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> *Szkola graficzna Rubensa. Katalog rycin ze zbiorów Gabinetu Rycin BUW*, oprac. E. Budzińska, Warszawa 1958, s. 49.

<sup>43</sup> *Malarstwo polskie...*, s. 370.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 392.

Jakby lustrzanym odbiciem postaci Chrystusa z obrazu rogowskiego jest obraz *Ukrzyżowanie z Pruszcza Gdańskiego* z roku 1669<sup>45</sup>. Niewątpliwie wyraźne podobieństwo postaci Ukrzyżowanego dostrzegamy w obrazie Andrzeja Stecha z plebanii kościoła NM Panny w Gdańsku<sup>46</sup>. Innym przykładem jest obraz z Błotnicy<sup>47</sup> przedstawiający Chrystusa „rubensowskiego”, o mocno wyciągniętych w górę ramionach, datowany na 2. poł. XVII wieku. Kolejnym przedstawieniem jest obraz z Łowicza<sup>48</sup>, którego jansenistyczny typ Chrystusa, a także postać Marii o szeroko rozłożonych rękach równie mocno nawiązują do analizowanego wzorca rogowskiego. Typ Chrystusa z obrazu pochodzącego z Różyn<sup>49</sup>, wykonany przez warsztat Hana w 1. poł. XVII wieku nawiązuje także do rogowskiego typu Chrystusa.

*Ukrzyżowanie* rogowskie można umieścić w grupie porównywanych wyżej obrazów. Przedstawienie Chrystusa z wyciągniętymi w górę rękami i zwisającym tułowiem zawdzięczało swą popularność znakomitym realizacjom Rubensa. Dzieła mistrza trafiły wcześniej do Polski<sup>50</sup>, ale – jak widać z przytoczonych wyżej przykładów – czerpano z nich inspiracje w późniejszym czasie, przeważnie w 2. poł. XVII wieku.

W trakcie badań natknięto się na pewien obraz Ukrzyżowania zaskakująco podobny do analizowanych malowideł z Torunia i Rogowa. Pochodzi on z parapetu chóru muzycznego poewangelickiego kościoła w Górsku, niedaleko Torunia. Powstał w 1700 roku, a autorem był prawdopodobnie Hans Tideman. Przedstawia rozbudowaną scenę Ukrzyżowania, której centrum stanowi czteroosobowa grupa powtórzona na obrazie rogowskim i toruńskim. Powtórzenie to nie jest jednak dosłowne. W tym przypadku wzorcem dla postaci Chrystusa mogła być grafika Schelte à Bolswerta, *Chrystus na krzyżu*, wykonana według obrazu Rubensa. Postać Marii natomiast jest lustrzanym odbiciem innej grafiki tego samego Schelte à Bolswerta, jednak tym razem wykonanej na podstawie van Dycka<sup>51</sup>. Dla postaci Jana wzorcem mogła być Maria z obrazu Rubensa, tak samo jak w dwu wyżej opisanych przypadkach.

Kolejną różnicą jest forma zakomponowania każdego z obrazów. Malowidło toruńskie zawiera inskrypcję, której nie posiada obraz rogowski. Pochodzenie tekstu sentencji jest nieznanne i wymaga dalszych szczegółowych badań.

Odkrycie inskrypcji na powierzchni obrazu toruńskiego wzbudziło wiele kontrowersji. Sugerowano, że umiejscowienie inskrypcji w tak newralgicznym

<sup>45</sup> KZSwP, Nowa Seria, t. V, *Woj. gdańskie*, pod red. B. Roli, I. Strzeleckiej, z. 1, *Pruszczyk Gdański i okolice*, oprac. B. Rol, I. Strzelecka, Warszawa 1987, s. 47, il. 165.

<sup>46</sup> T. Grzybkowska, *Andrzej Stech, malarz gdański*, Warszawa 1979, il. 12.

<sup>47</sup> KZSwP, t. III, z. 10, s. 3, il. 62.

<sup>48</sup> KZSwP, t. II, *Woj. łódzkie*, s. 128, il. 402.

<sup>49</sup> KZSwP, Nowa Seria, t. V, z. 1, s. 51, il. 160.

<sup>50</sup> Pierwsze obrazy Rubensa znalazły się w Polsce przed 1620 rokiem, a napłynęły obficie po roku 1624. Ostatnie dzieła trafiły już po śmierci Rubensa w r. 1640. Patrz: *Arcydziało Petera Paula Rubensa....*, s. 36.

<sup>51</sup> Grafika Bolswerta z kolei jest lustrzanym odbiciem obrazu van Dycka. Maria na obrazie w Górsku jest więc dokładnym powtórzeniem ustawienia Marii z obrazu van Dycka.

miejscu, jakim jest powierzchnia obrazu może przemawiać za tym, iż banderola ta nie może być wyłącznie domalowaniem, powstałym w czasie jednej z renowacji obrazu. Fakt istnienia inskrypcji w tym miejscu rzeczywiście jest dość nietypowy, ale nie jest to przypadek odosobniony w historii malarstwa.

Już w twórczości Łukasza Cranacha Starszego odnaleźć można podobne przykłady. Podobnie lokowali tablice z napisami na swych niektórych obrazach Łukasz Cranach Młodszy, Hans Holbein Młodszy<sup>52</sup> czy Albrecht Dürer<sup>53</sup>.

Z czasem reguły ustalające kompozycję epitafiów uległy znacznemu rozluźnieniu. Stało się wówczas możliwe umieszczanie sentencji w dowolnym miejscu<sup>54</sup>. W XVI wieku powstały obrazy epitafijne, w których sentencja wkomponowana jest w obraz przez umieszczenie na jego powierzchni<sup>55</sup>.

Najbardziej zbliżony do toruńskiego Ukrzyżowania pod względem wkomponowania sentencji jest obraz *Jeżus nauczający w świątyni* z epitafium synów Jana Helmricha ze Złotori, który datuje się na 1593 rok<sup>56</sup>. Należy również zwrócić uwagę na sentencję z epitafium Mikołaja Kopernika z kościoła św. św. Janów w Toruniu<sup>57</sup>. Tu sentencja umieszczona została na prostokątnej białej tablicy na powierzchni czerwonego płaszcza portretowanego. Nieco inaczej wkomponowano sentencję w obrazy z epitafiów Jana Hessa<sup>58</sup> z kościoła św. Magdaleny i Jerzego Mehla<sup>59</sup> z kościoła św. Krzyża we Wrocławiu. Na obrazach z obu tych epitafiów teksty sentencji zostały umieszczone na malowanych, prostokątnych, białych tablicach. Na epitafium Hessa kilka takich tablic oddziela przedstawienie *Tablicy Prawa i Łaski* od klęczących pod wizerunkiem adorantów. Na epitafium Mehla cztery tablice, rozmieszczone symetrycznie na przedstawieniu *Triumfu Kościoła nad Synagogą* zasłaniają częściowo fragmenty tego przedstawienia. Z kolei na epitafium Jeremiasza Wenedigera<sup>60</sup> z wrocławskiego kościoła św. Elżbiety prostokątna biała tablica z sentencją zajmuje u dołu całą szerokość obrazu.

Powyższe rozważania i przykłady potwierdzają przynależność obrazu toruńskiego do gatunku sztuki epitafijnej, która w czasach reformacji rozwijała się najbujniej, będąc jednocześnie podstawowym typem produkcji cechowej<sup>61</sup>.

Tematy pasyjne wykorzystywane są w epitafiach od poł. XIV wieku. Największą wśród nich popularnością cieszyło się Ukrzyżowanie. Stanowiło

<sup>52</sup> J. Flik, J. Kruszelnicka, *Epitafium Mikołaja Kopernika w bazylice katedralnej św. Janów w Toruniu*, Toruń 1996, s. 70–74.

<sup>53</sup> Ibidem, s. 70–71.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 72.

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> J. Harasimowicz, *Mors Janua Vitae. Śląskie epitafia i nagrobki wieku reformacji*, Wrocław 1992, il. 168.

<sup>57</sup> J. Flik, J. Kruszelnicka, op. cit., s. 60–74.

<sup>58</sup> B. Steinborn, *Malowane epitafia mieszczkańskie na Śląsku w latach 1520–1620*, RSS IV (1967), s. 82, tabl. 10.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 85, tabl. 14.

<sup>60</sup> Ibidem, s. 104 i tabl. 33.

<sup>61</sup> J. Harasimowicz, op. cit., s. 79.

wszakże jeden z dwu tematów majstersztyków wybieranych przez kandydata na mistrza<sup>62</sup>.

Charakterystyczne dla epitafiów, ich dydaktyczno-moralizatorskich funkcji są napisy, jakimi obrazy te opatrywano<sup>63</sup>. Jak twierdzi Harasimowicz<sup>64</sup>, napisy obiegające ramę były cytatami biblijnymi bądź nabożnymi sentencjami. Podaje także kilka przykładów podobnych obramień epitafijnych z terenu Śląska: Epitafium Ruhnbaumów z kościoła św. Marcina w Jaworze, Epitafium synów Jana Helmricha z kościoła NP Marii w Złotorzy z 1593 roku.

Temat Ukrzyżowania był dla luteran obrazowym „wyznaniem wiary”, aktem oddania się Bogu. Napisy towarzyszące przedstawieniom Ukrzyżowania objaśniały śmierć Chrystusa będącą kulminacyjnym punktem odkupienia ludzkości, podkreślały także całkowitą zależność zbawienia od ofiary Krzyża. Jednym z częściej pojawiających się napisów jest: „MORS CHRISTI – JANUA VITAE (ŚMIERĆ CHRYSZTUSA – BRAMĄ ŻYCIA)”<sup>65</sup>. W omawianym epitafium na lewej listwie ramy widnieje napis mający to samo znaczenie: „IESUS TODT, HILFT AUS NOHT”. Po przeciwnej stronie jest zaś polskie tłumaczenie: „ŚMIERĆ IEZUSOWA, ŻYWOT ZACHOWA”. Tekst sentencji na toruńskim epitafium nie jest wprawdzie identyczny z tekstami z przedstawionego przykładu, ale wyraża tę samą myśl.

Analiza stylistyczna pozwoliła na sformułowanie kilku zasadniczych wniosków.

Po pierwsze obydwie obrazy pod względem ikonograficznym reprezentują ten sam typ czteroosobowego Ukrzyżowania, który realizowany był w nowożytnej sztuce polskiej, zyskując szczególną popularność w XVII wieku. Ta forma ikonograficzna Ukrzyżowania Chrystusa ograniczała się tylko do towarzyszących wydarzeniu postaci Marii i Jana Apostoła ustawionych po przeciwnej stronie krzyża i Marii Magdaleny klęczącej u jego stóp. Ustawienie tych postaci czasem mogło ulegać zmianie.

Porównanie rysunków postaci Marii i św. Jana z obu obrazów potwierdza przypuszczenie, że obrazy te mogły mieć ten sam wzorzec. Natomiast różnice dotyczące postaci Chrystusa świadczą o poszukiwaniu inspiracji w różnych grafikach. W przypadku Rogowa mogła to być grafika Boetiusa à Bolsverta *Chrystus na krzyżu*, szttychowana z obrazu Rubensa. Natomiast Chrystus z *Ukrzyżowania* toruńskiego ma swoje źródło w grafice Schelte à Bolsverta, wykonanej na podstawie obrazu van Dycka. Nieco inne rozmieszczenie postaci na płaszczyźnie obrazu wskazuje, iż wzorzec ten składał się z luźnych elementów, które można było dowolnie komponować. Zgodnie z przypuszczeniem, że patrony malarskie nie mogły krążyć po wielu warsztatach, a tylko w obrębie jednego, należałoby stwierdzić, że obydwie obrazy prawdopodobnie wykonane zostały w tym samym warsztacie, ale przez różnych artystów.

<sup>62</sup> Ibidem, s. 22.

<sup>63</sup> Ibidem, s. 23.

<sup>64</sup> Ibidem, s. 47.

<sup>65</sup> Ibidem, s. 101.

Obrazy powstałe w Polsce, w których widoczne są wpływy Rubensa czy van Dycka, datowane były zwykle na 2. poł. XVII wieku. Należy więc przypuszczać, iż analizowane obrazy również powstały w tym czasie.

Słowno-obrazowy charakter toruńskiego *Ukrzyżowania* potwierdza jego przynależność do kręgu oddziaływania sztuki protestanckiej. Jest typowym jej przykładem. Formę taką miały epitafia, które w owym czasie (XVI–XVII wiek) były jedynym – poza ołtarzami – rodzajem sztuki, którą wówczas uprawiano w mieście o tak silnych wpływach protestantyzmu, jakim był Toruń.

Wobec zaprezentowanych rozważań należy odpowiedzieć na pytanie, kim byli twórcy analizowanych obrazów? Odpowiedź na nie jest niezwykle trudna. Prawdopodobnie są one dziełem lokalnych mistrzów cechowych. Z. Kruszelnicki, przychylając się również do opinii, że autorami omawianych dzieł są raczej twórcy rodzimi, nie wypowiedział się bliżej na temat ich autorstwa. Zwrócił jednak uwagę na fakt, iż malarze ci mogli szukać inspiracji w powszechnie wówczas dostępnych i kopiowanych grafikach mistrzów holenderskich i niemieckich. Potwierdzeniem tego może być informacja, że Stanisław Herbst w zasobach toruńskiego archiwum znalazł zapis w statucie malarzy, mówiący o tym, iż kandydata na mistrza cechowego obowiązuja 22 tematy, które mają być wykonane *so wie die Kupferstiche sind*<sup>66</sup>.

## METODYKA BADAŃ TECHNOLOGICZNYCH

Oba obrazy poddano różnorodnym badaniom<sup>67</sup>, przechodząc od analiz o ogólnym charakterze do coraz bardziej szczegółowych. Badania rozpoczęto najpierw od analizy powierzchni dzieła, przechodząc do rozpoznania jego struktury wewnętrznej. Podstawowym celem, który sobie wytyczono, było uzyskanie jak najpełniejszych informacji umożliwiających odtworzenie materiałów i techniki wykonania obrazów.

W pierwszej kolejności wykonano badania wstępne – nieniszczące – możliwe do przeprowadzenia bezpośrednio na obrazach lub na podstawie ich dokumentacji fotograficznej. Złożyły się na nie:

1. Badania powierzchni obrazu przeprowadzone metodą:
  - analizy wizualnej, okiem nieuzbrojonym w świetle zwykłym,
  - obserwacji fluorescencji wzbudzonej promieniowaniem UV.
2. Badania pozwalające sięgnąć głębiej w strukturę dzieł:
  - obserwacja w promieniowaniu IR<sup>68</sup> i interpretacja zdjęcia wykonanego w tymże promieniowaniu,

<sup>66</sup> O korzystaniu z wzorów graficznych, patrz: S. Herbst, *Toruńskie cechy rzemieślnicze*, Toruń 1933, s. 75, 191, 192, 219.

<sup>67</sup> Szczegóły dotyczące przeprowadzonych badań i ich rezultatów, patrz: M. Nowocińska, op. cit., s. 72–97.

<sup>68</sup> Badanie wykonano przy użyciu kamery telewizyjnej stacjonarnej Hamamatsu typ C 2400 z widikonem Hamamatsu N 2606, wyposażonej w obiektyw Miko-Nikkor f/55 2.8 z filtrem RG 1000 (Heliopan). Powstały na monitorze (Sony SSM-121 CE) czarno-biały obraz fotografowany był

## WYNIKI BADAŃ OBRAZÓW

Tabela 1. Wyniki badań obrazu toruńskiego

NAZWA WARSTWY	SKŁAD WARSTWY	
Podobrazie	plótno lniane – splot płócienny prosty, gęstość 9 <sub>o</sub> /11 <sub>w</sub> , wątek zgodny z poziomem obrazu, skręt nitki „Z” (słaby)	
Przeklejenie	klej glutynowy	
Zaprawa	SPOIWO	PIGMENTY
	emulsyjne (klej glutynowy, olej)	kreda CaCO <sub>3</sub> czerwień żelazowa Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>
Warstwa malarska	olej lniany	białe: biel ołowiana 2PbCO <sub>3</sub> ·Pb(OH) <sub>2</sub> czerwień: cynober HgS, czerwień żelazowa Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub> żółcień: ugiel Fe(OH) <sub>3</sub> zieleń: miedzianka Cu(CH <sub>3</sub> COO) <sub>2</sub> ·2Cu(OH) <sub>2</sub> błękity: smalta CoO·nK <sub>2</sub> SiO <sub>3</sub> czernie: czerń roślinna

Tabela 2. Wyniki badań obrazu rogowskiego

NAZWA WARSTWY	SKŁAD WARSTWY	
Podobrazie	plótno lniane – splot płócienny prosty, gęstość 9 <sub>o</sub> /14 <sub>w</sub> , wątek zgodny z poziomem obrazu, skręt nitki „Z” (słaby)	
Przeklejenie	klej glutynowy	
Zaprawa	SPOIWO	PIGMENTY
	emulsyjne (klej glutynowy, olej)	kreda CaCO <sub>3</sub> czerwień żelazowa Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>
Warstwa malarska	olej lniany	białe: biel ołowiana 2PbCO <sub>3</sub> ·Pb(OH) <sub>2</sub> czerwień: cynober HgS, czerwień żelazowa Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub> żółcień: ugiel Fe(OH) <sub>3</sub> zieleń: miedzianka Cu(CH <sub>3</sub> COO) <sub>2</sub> ·2Cu(OH) <sub>2</sub> błękity: smalta CoO·nK <sub>2</sub> SiO <sub>3</sub> czernie: czerń roślinna

– analiza struktury dzieła, zarejestrowanej na rentgenogramie<sup>69</sup>.

Wyniki powyższych badań fizycznych pozwoliły ustalić miejsca pobrania próbek i przystąpić do analiz kolejnych warstw obrazów.

aparatem fotograficznym i utrwalony na kliszy, z której następnie wykonano czarno-białe odbitki. Badanie i jego interpretację przeprowadziła dr Z. Rozłucka, natomiast fotografie wykonał W. Grzesik w ZKMIRP UMK w Toruniu.

<sup>69</sup> Zdjęcie Rtg wykonano w Akademickiej Przychodni Lekarskiej w Toruniu.

Po wypreparowaniu odpowiednich fragmentów podobrazia i warstw na nim leżących wykonano z nich przekroje i w pierwszej kolejności poddano badaniom fizycznym, tj. obserwacji pod mikroskopem w świetle VIS i fluorescencji wzbudzonej promieniowaniem UV.

Kolejny etap stanowiły badania chemiczne natury ogólnej, które przeprowadzono na przekrojach, a następnie wykonano analizy składników poszczególnych warstw.

Jako ostatnie, a zarazem uzupełniające wcześniej wykonane, zastosowano badania specjalistyczne: fluorescencję rentgenowską (X)<sup>70</sup> i chromatografię gazową (GC)<sup>71</sup>.

## TECHNIKA WYKONANIA OBRAZÓW

### – INTERPRETACJA WYNIKÓW PRZEPROWADZONYCH BADAŃ

W wyniku badań ustalono, iż obraz toruński ma wymiary 120 × 85 cm, namalowany został na podobraziu płóciennym, w technice olejnej. Zgodnie z powszechnie panującym zwyczajem ukończone dzieło nabitą na deskę<sup>72</sup>.

Płótno lniane będące nośnikiem warstwy malarskiej jest gęste i ma splot płócienny prosty. Przeklejone klejem glutynowym płótno w następnej kolejności pokryte zostało czerwoną emulsyjną zaprawą składającą się z cząsteczek kredy i czerwieni żelazowej (spoiwo = olej + klej glutynowy). Nierówna powierzchnia płótna narzuciła różną grubość zaprawy, która oscyluje pomiędzy 140 a 210 μm.

Z reguły ciemne czerwone podłoża uniemożliwiają odczytanie rysunku. Przykład ten potwierdza regułę. Obecności rysunku nie stwierdzono okiem nieuzbrojonym, a także na fotografii w podczerwieni i reflektografii.

Bezpośrednio na czerwonej zaprawie występuje wielowarstwowe opracowanie wykonane w technice olejnej. Zapewne charakter zaprawy, mającej ciemny czerwony kolor wymógł na artyście, iż modelowanie poszczególnych partii kompozycji rozpoczynał od nałożenia podstawowego tonu. Partie światła malarz traktował fakturalnie, różnicując powierzchnię. W przypadku szat farb o wyraźnie gęstszej konsystencji nanosił jednorazowo, szeroko, pędzlem prawdopodobnie szczecinowym, budując od razu formę szaty. W innym miejscu

<sup>70</sup> Badanie przeprowadził mgr A. Cupa w ZTiTM UMK w Toruniu.

<sup>71</sup> Badanie i interpretację przeprowadził mgr G. Jaworski w ZTiTM UMK w Toruniu.

<sup>72</sup> Analizowany przykład według Z. Medweckiej należy określać jako „obraz na podwójnym podobraziu, bezpośrednim – płóciennym i pośrednim – drewnianym”. Owo podwójne podobrazie było cechą charakterystyczną dla obrazów ołtarzowych, feretronów, epitafiów lub obrazów ujętych tylko w ramy w Polsce w XVII wieku. Obrazy te były malowane bądź na płótnie naciągniętym na pomocnicze krosna i następnie z niego wycinane, bądź też od razu na płótnie umieszczonym uprzednio na podłożu drewnianym. Jednakże zawsze były one naklejane i dodatkowo przybijane do drewnianego podobrazia, stanowiąc z nim organiczną całość. Patrz: Z. Medwecka, *Dublowanie obrazów o podwójnym podobraziu płóciennym i drewnianym na interwencyjną płytę z polimetakrylanu metylu*, [w:] *Problemy technologiczno-konserwatorskie malarstwa i rzeźby, Materiały z sesji naukowej poświęconej pamięci Leonarda Torwirta, Toruń 9 – 10 listopada 1992*, s. 40.



forma ta budowana jest poprzez drobne kreskowanie. Ta wyrazista faktura występuje przeważnie w partiach szat białych lub rozjaśnianych z użyciem bieli. Karnacje malowane są już delikatniej, raczej gładko, nie tak dynamicznie jak szaty. Wyraźnie laserunkowo natomiast malowano partie cienia, pozwalając w znacznej mierze oddziaływać barwnej czerwonej zaprawie.

Zaprezentowana powyżej, ogólnie zarysowana technika wykonania obrazu w szczegółach prezentuje się następująco. Opracowanie karnacji<sup>73</sup> artysta rozpoczął od wymodelowania świateł. Bezpośrednio na czerwoną zaprawę nałożył warstwę karnacyjną (28–42  $\mu\text{m}$ ) (biel ołowiana<sup>74</sup>, żółcień, czerwień, czerni i cząstki smalty). Farba karnacyjna nakładana była na czerwoną zaprawę cienie w cieniach i półcieniach, natomiast grubiej w światłach, dając specyficzne efekty tzw. „optycznej szarości”. Ostateczny efekt osiągnięto kładąc ciepły laserunek scalający, zawierający pigmenty żelazowe. Ważnym akcentem kolorystycznym tej partii kompozycji są intensywnie czerwone usta i chłodne różowe policzki na twarzach postaci. Ciało Chrystusa malowane jest według tych samych zasad, farbą o nieco innym kolorze niż karnacje pozostałych postaci. Jest ona oliwkowo-ugrowa. Zawiera biel ołowianą, żółcień i domieszkę czerni. Włosy, brwi i brodę budowano metodą *alla prima*. Ton podstawowy stanowi ciepły brąz, który rozjaśniony został ugiem w światłach. Kosmyki włosów wmalowano cienkimi drobnymi pociągnięciami pędzla, które niekiedy układają się po formie, innym razem nakładają się na siebie i mieszają. Tym samym sposobem modelowano koronę cierniową. Ciemną, prawie czarną farbą zaznaczono rysunek korony, który następnie w światłach podkreślono jaśniejszą szarością. W końcowym etapie malowania podkreślono koronę zielonym laserunkiem. Artysta malując perizonium użył wpiery szarości, która stanowiła ton podstawowy do modelowania fałd. Cienie podkreślił ciemniejszym kolorem z większą domieszką czerni, najwyższe światła natomiast zazaczył mocniej gęstą, białą farbą, zostawiając wyraźny dukt pędzla. Perizonium malowane jest lekko, aby oddać charakter cienkiej, przezroczystej tkaniny. Podobną metodę zastosował artysta podczas budowania formy malarskiej chusty Marii. Godny uwagi jest sposób opracowania maforionu. Na jednolitej, grubej, jasnoszarej warstwie (28  $\mu\text{m}$ ), będącej tonem podstawowym malarz wymodelował fałdy poprzez wzmacnianie świateł białą farbą zawierającą biel ołowianą. Modelunek tworzone od świateł do cienia, poprzez nawarstwianie białej gęstej farby. Ostateczny efekt uzyskano nakładając błękitny laserunek (14–32  $\mu\text{m}$ ) na całej powierzchni szaty. Taki sposób pracy — białe podmalowanie i błękitny laserunek — pozwolił artyście uzyskać maksymalną świetlistość błękitu. Cienie dodatkowo wzmocniono ciepłym, czarnym laserunkiem. Zewnętrzne poły

<sup>73</sup> Karnacja namalowana została analogicznie jak karnacja z obrazu św. Rodziny z kościoła parafialnego w Osieku. Patrz: J. Flik, Z. Ważbiński, *Obraz św. Rodziny z początku XVII wieku z kościoła parafialnego w Osieku koło Brodnicy — kopia obrazu Bartolomea Cavarozziego*, *Ochrona Zabytków* 4, 1996, s. 369.

<sup>74</sup> Modelunek karnacji budowany farbą zawierającą biel ołowianą jest widoczny na zdjęciu wykonanym w promieniach rentgena. Patrz: M. Nowocińska, op. cit., s. 74–75.

płaszcz obrysowano żółtą linią, mającą zapewne sugerować wykończenie płaszczu złotą nitką. Modelunek białych szat Matki Boskiej i Marii Magdaleny uzyskano poprzez stopniowanie bieli zdecydowanymi pociągnięciami pędzla. W partię światła naniesiono grubą warstwę białej farby. Najwyższe światła zaznaczono na koniec licznymi, drobnymi, nawarstwiającymi się impastami. W partii cienia wykorzystano czerwoną zaprawę, którą w najmocniejszych cieniach laserowano ciemniejszym ciepłym tonem. Pas, którym przewiązana jest suknia Marii, opracowano, nanosząc w pierwszej kolejności ciemną szarość, którą w światłach wzmocniono żółcieniem żelazową. Cienie dodatkowo ocieplono brązowym laserunkiem. W partii żółtej sukni Marii Magdaleny występuje jednolita czerwono-ugrowa warstwa (28–42  $\mu\text{m}$ ) zawierająca czerwień żelazową, ugień oraz biel ołowianą. Modelunku zbudowano przez nałożenie kolejnej warstwy (32–42  $\mu\text{m}$ ) jasnej żółcieni zawierającej rozbielony ugień. W najwyższych światłach natomiast zastosowano białe impasta. Modelunku dopełnił ciepły laserunek nałożony w cieniach. Zieloną tunikę św. Jana Ewangelisty namalowano bezpośrednio na czerwonej zaprawie. Ton podstawowy stanowi warstwa ciemnozielona (14–28  $\mu\text{m}$ ) zawierająca zieleń miedziową<sup>75</sup>. Modelowanie kontynuowano w światłach rozbieloną zieleń (32–56  $\mu\text{m}$ ), zawierającą: zieleń miedziową i pojedyncze cząstki nieokreślonego błękitnego oraz białego pigmentu. Ostateczny efekt uzyskano, kładąc ciepły zielony laserunek scalający. Czerwony płaszcz św. Jana Ewangelisty rozpoczęto modelować nakładając kolejno warstwę żółtoczerwoną (70–98  $\mu\text{m}$ ) będącą mieszaniną czerwieni żelazowej, ugru i bieli ołowianej, która stanowiła ton podstawowy opracowania malarskiego. W następnym etapie wzmocniono światła cynobrem z domieszką bieli<sup>76</sup> (32–56  $\mu\text{m}$ ). Lekkie, swobodne i płynne pociągnięcia pędzla zbudowały formę i określiły światłocienie. Powierzchnię tę następnie pokryto laserunkiem (7  $\mu\text{m}$ ) z czerwieni organicznej. W końcowym etapie modelowania ponownie podkreślono partie cieni laserunkiem. Niebo będące tłem dla przedstawienia namalowane zostało błękitną farbą, nałożoną w jednej warstwie (70–140  $\mu\text{m}$ ), zawierającą w swym składzie smaltę<sup>77</sup>, czern, cząstki czerwieni i biel ołowianą. Kolor tła uzyskano przez zmieszanie wymienionych pigmentów na palecie. W dolnych partiach obrazu, gdzie kolor jest jaśniejszy, występuje większa ilość bieli i błękitu, natomiast w górnych, gdzie kolor przechodzi w ciemniejszy, daje się zaobserwować większą dominację czerni. Białą banderolę z łacińską inskrypcją rozpoczęto opracowywać bezpośrednio na czerwonej zaprawie. Najpierw naniesiono cienką ugrową warstwę (28–42  $\mu\text{m}$ ), a na nią w następnej kolejności znacznie grubszą (70–84  $\mu\text{m}$ ), zawierającą biel ołowianą. Warstwy białe kładziono płaskimi, szerokimi poziomymi pociągnięciami pędzla,

<sup>75</sup> Badania w promieniach UV potwierdziły wygaszanie fluorescencji zielonej warstwy przenoszące się na warstwy sąsiednie. Obserwacja ta potwierdza obecność grynszpanu.

<sup>76</sup> Może to być kreda, która często występowała jako domieszka – zagęszczacz cynobru.

<sup>77</sup> Mamy tu do czynienia ze zjawiskiem tzw. „choroby smalty” – utraty barwy przez smaltę w spoiwie olejnym.

pozostawiając widoczny jego dukt. Na tak przygotowanej powierzchni umieszczono łaciński napis wykonany czarną farbą.

Obraz rogowski o wymiarach 163 × 135 cm namalowano na podobrazii płóciennym lnianym o splocie prostym. Podobrazie to składa się z dwóch brytów. Dolna połowa ma wymiary 85 × 135 cm, a górna 76 × 135 cm. Osnowa płótna jest zgodna z pionem obrazu. Badane płótno należy zaliczyć do bardzo gęstych.

Analiza przekrojów stratygraficznych pozwoliła stwierdzić, iż wszystkie warstwy technologiczne obrazu są bardzo cienkie. Na przeklezione klejem glutynowym płótno założono w jednej warstwie czerwoną zaprawę emulsyjną, zawierającą czerwień żelazową i kredę, w której spoiwem jest olej i klej glutynowy. Zaprawa jest cienka, jej grubość wynosi średnio 56–70 μm.

Obserwacja w świetle VIS oraz IR nie potwierdziła obecności rysunku, który niewątpliwie występuje.

Warstwa malarska wykonana została *alla prima* w technice olejnej. Przekroje stratygraficzne tylko w jednym przypadku pokazują występowanie dwóch warstw malarskich. Modelunek uzyskano przez rozjaśnienie lokalnego koloru w partiach światła, poprzez tzw. wmalowanie „mokre w mokre”. Warsztat malarski autora jest dość skromny. Partie błękitne malowane były przeważnie z wykorzystaniem smalty. Czerwone – za pomocą czerwieni żelazowej, cynobru i ugru. Zielenie uzyskano z zieleni miedziowej (miedzianka). Żółcienie – z ugru. W bielach natomiast zidentyfikowano ołów oraz kredę. Karnacje wykonano bezpośrednio na powierzchni czerwonej zaprawy. Modelunek rozpoczęto od wmalowania cieni ciepłym brązem (28–42 μm) zawierającym czern i czerwień. Następnie naniesiono chłodne zielone półtony. Światła położono w grubej warstwie (70–84 μm) jasnoróżową farbą, będącą mieszaniną bieli ołowianej, ugru, cząstek czerwieni i czerni. Partie te ostatecznie wzmacniano czystą bielą ołowiową. W niektórych przypadkach policzki postaci namalowano różem. Najgłębsze cienie uzyskano przez podkreślenie ciepłym, brązowym laserunkiem. Ostatecznie karnacje sprawiają wrażenie chłodnych. Wydaje się jednak, iż końcowy efekt nie został do końca osiągnięty, gdyż brak laserunków scalających. Prawdopodobnie zostały usunięte w trakcie poprzednich konserwacji. Malowane karnacje sprawiają przez to wrażenie bladych i płaskich. W ogólnie zarysowaną bryłę głowy wmalowano włosy. Obowiązującą przy opracowaniu tych płaszczyzn zasadą było położenie ogólnego tonu, a następnie wmalowanie światła i cieni. W dalszej kolejności stopniowo określano szczegóły twarzy, malując je z coraz większą precyzją. Powieki namalowano już z wyraźnym linearyzmem. Czystą czernią podkreślono ich granice w chłodno namalowanych oczodołach. Usta natomiast wymodelowane są czerwiecią z niewielkim dodatkiem bieli w światłach. Postać Chrystusa prezentuje wyraźnie odmienny sposób traktowania karnacji przez artystę. Jest ona namalowana w wyraźnie chłodniejszej tonacji niż u pozostałych postaci. Przeważają rozbielone zielenie. Usta nie noszą nawet śladów czerwieni – są szarobrązowe. Wydaje się jednak, iż tak opracowana karnacja trafnie oddaje atmosferę sceny Ukrzyżowa-

nia. Widz nie ma najmniejszych wątpliwości, iż ciało na krzyżu jest martwe. Ponadto daje się odczuć bliskość i chłód emanującej z obrazu śmierci. Koronę cierniową Chrystusa wykonano *alla prima*, podobnie jak Jego włosy. Najpierw podłożono jeden ogólny ton w kolorze brązowym, który stopniowo rozjaśniono w światłach bielą. Czerwony płaszcz św. Jana Ewangelisty artysta rozpoczął malować bezpośrednio na czerwonej zaprawie. Partie światła namalował chłodną czerwoną farbą zawierającą cynober (28–42  $\mu\text{m}$ ), w partie cieni natomiast nałożył jednolitą warstwę (28–42  $\mu\text{m}$ ), w której zidentyfikowano czerwień żelazową. Warstwa ta ma charakter laserunkowy. Płaszcz artysta opracował szkicowo i niedbale, pozostawiając wyraźny dukt pędzla. Pozbawiony jest łagodnych przejść od światła do cienia. Warstwa malarska jest tu bardzo cienka. Ciemnozielona (56–70  $\mu\text{m}$ ) warstwa, zawierająca zieleń miedziową, stanowi ton podstawowy, na bazie którego modelowano fałdy zielonej sukni św. Jana Ewangelisty. Po dokładnym wyschnięciu poprzedniej warstwy nałożono jaśniejszą oliwkowozieloną farbę (56–70  $\mu\text{m}$ ), zawierającą również zieleń miedziową. Malarz pracował szybko i spontanicznie, czego dowodem jest zdecydowany sposób prowadzenia pędzla. Błękitny płaszcz Matki Boskiej pokrywa jednolita gruba warstwa (190–210  $\mu\text{m}$ ) szaroniebieskiej farby, w której zidentyfikowano smaltę. Stanowiła ton podstawowy do wykonania modelunku poprzez rozjaśnienie partii światła dodatkiem bieli. W partii czerwonej sukni Matki Jezusa bezpośrednio na czerwoną zaprawę naniesiony został jednolity różowo-brązowy ton. Modelunek fałd wykonano rozjaśniając bielą mokrą jeszcze powierzchnię ugrowej farby. Ta partia obrazu charakteryzuje się niezbyt wysokim poziomem wykonania. Szarzielony szal Matki Boskiej namalowano *alla prima*, z wykorzystaniem bieli i czerni oraz żółcieni. Modelunek osiągnięto poprzez wzmocnienie partii światła bielą. Głębsze cienie podkreślono natomiast czernią. Biała chusta Matki Boskiej namalowana została również *alla prima* białą farbą. Fałdy chusty w cieniach podkreślone zostały ciemną szarością. Opracowanie żółtoczerwonej sukni Marii Magdaleny rozpoczęto bezpośrednio na czerwonej zaprawie. W pierwszej kolejności namalowane zostały jasną żółcią partię światła (140–210  $\mu\text{m}$ ), następnie wmalowano w mokrą jeszcze farbę biel ołowianą. W partiach cieni występuje ciepła, laserunkowa, czerwono-brązowa warstwa zawierająca żółcienie żelazowe. Otaczające wszystkie postaci tło wykonane zostało w jednej, stosunkowo cienkiej warstwie (56–70  $\mu\text{m}$ ), ciemnobłękitnym kolorem, w skład którego wchodzi: smalta, biel ołowiana i cząstki czerwieni. Księżyc namalowano chłodną, ugrową farbą, *alla prima*. Podobnie potraktowano pejzaż, który widnieje w tle (widok Jerozolimy, bryła kościoła, skała po lewej stronie wraz z roślinnością). Krzyż namalowano brązową farbą w jednej warstwie. Jego pionowe ramię potraktowano ciemniejszym kolorem, natomiast poziome jaśniejszym. Partie oświetlone uzyskano farbą z dodatkiem niezidentyfikowanej bieli i żółcieni. Leżącą obok św. Jana czaszkę namalowano *alla prima* swobodnie, szkicowo, mieszaniną bieli z dodatkiem czerni. Światła powstały poprzez nakładanie wysokich impastów, natomiast w cienie gładko wmalowano czernią.

## ANALIZA PORÓWNAWCZA TECHNIK MALARSKICH OBRAZÓW NA TLE ŹRÓDEŁ I LITERATURY PRZEDMIOTU

Przeprowadzone badania technologiczne wykazały, że oba obrazy namalowano na płótnie lnianym, materiale wykorzystywanym dość powszechnie na podobrazia malarskie zarówno w Polsce, jak i w XVII-wiecznej Europie. We Włoszech już na przełomie XV/XVI wieku, z chwilą spopularyzowania się olejnej techniki malarskiej, płótno znalazło coraz większe zastosowanie. W Niderlandach natomiast zwolenników zyskało w końcu XVI wieku. Informacje dotyczące jego użycia znajdują się m.in. w podstawowym źródle technologii i techniki olejnego malarstwa XVII-wiecznego, jakim jest traktat de Mayerne'a<sup>78</sup>. Jak wiadomo, płótno cenione było za to, że stosowane do większych obrazów ułatwiało ich realizację i transport.

Jako podobrazie w obu badanych obrazach zastosowano płótno lniane o splocie płóciennym prostym. Płótno rogowskie jest nieco gęstsze od toruńskiego. Oba płótna powstały w toku ręcznego przędzenia<sup>79</sup>, o czym świadczy słaby skręt „Z”<sup>80</sup>. W długości przędzy zarówno wątku, jak i osnowy widoczne są liczne zgrubienia.

Analizowane podobrazie malowidła toruńskiego składa się z jednego kawałka płótna, o szerokości 85 cm i długości 120 cm. Rogowskie natomiast zszyte zostało z dwóch brytów, których wymiary wynoszą kolejno: dolny odcinek ma szerokość 85 cm, natomiast górny 78 cm. Łączna ich długość wynosi 135 cm. Obydwa kawałki płótna rogowskiego zszyte ręcznie. Warto zauważyć, że powszechnie dostępne w XVII-wiecznej Polsce i Europie płótno miało szerokość ok. 90 cm<sup>81</sup>.

Płótna w pierwszej kolejności zostały przyklejone klejem glutynowym. Praktykę tę powszechnie stosowano w XVII wieku. W tym okresie używano m.in. klejów ze skóry koziej lub ścinków rękawiczkowych<sup>82</sup>.

Po wykonaniu wyżej opisanej czynności malarze zapewne przystąpili do pokrycia obu podobrazii czerwonym gruntem (czerwień żelazowa, kreda), sporządzonym na spoiwie emulsyjnym. Obraz toruński gruntowano dwukrotnie,

<sup>78</sup> T. Turquet de Mayerne, *Traktat*, [w:] E. Berger, *Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit (XVI–XVIII Jahrhundert)*, München 1901, rosyjski przekład: *Istoria rozwitia techniki masłanoj żywopisi*, Moskwa 1961; informacje o płótnie znajdziemy w § 2, 8, 14, 53, 190, 194b, 210, 214, 253, 333.

<sup>79</sup> Płótno tkane na krosnach ręcznych zwykle zachowywało stałą proporcję. Na 2/3 osnowy przeznaczano 1/3 wątku. Mechaniczne dobijanie płochy jest o wiele silniejsze i pozwala na dobiecie większej liczby nitów wątku. Patrz: B. J. Rouba, *Płótna jako podobrazia malarskie*, Ochrona Zabytków, nr 3–4, 1985, s. 224.

<sup>80</sup> Kierunek skrętu nitów „Z” występuje tylko w płótnach, do których przędza przygotowywana była ręcznie na przęśliicy lub kołowrotku. Przędza o skręcie „S” zaczęła być produkowana dopiero w okresie rozpowszechniania maszyn przędzalnicych. Patrz: *ibidem*, s. 224.

<sup>81</sup> Spostrzeżenie to potwierdza również J. Flik.

<sup>82</sup> T. Turquet de Mayerne, *op. cit.*, § 2.

a rogowski jednokrotnie. Literatura podaje, że ciepłe czerwono-brązowe podkłady stosowano w Wenecji już w 2. poł. XVI wieku, popularność na terenie całej Europy zyskały zaś dopiero od początku XVII wieku<sup>83</sup>. Jak wykazała analiza stratygraficzna, zaprawa obrazu toruńskiego (40–210 µm) jest zdecydowanie grubsza niż na obrazie rogowskim (56–70 µm).

Po nałożeniu i starannym opracowaniu zaprawy kolejną fazą powstawania malowideł było wykonanie zarysów kompozycji. Niestety, rysunków kompozycyjnych analizowanych obrazów nie zidentyfikowano ani w świetle widzialnym, ani w świetle IR. Przenikliwość promieniowania podczerwonego zależy od badanych materiałów malarskich i sposobu ich zastosowania<sup>84</sup>.

Kolejnym punktem analizy była warstwa malarska. Wśród technologów panuje dość powszechna zgoda, że repertuar farb używanych przeciętnie przez malarzy w „złotym wieku” był zazwyczaj ograniczony do ośmiu, przy czym w zestawie tym często brak pigmentów zielonych i błękitnych, a fioletowe w zasadzie nigdy nie występują<sup>85</sup>.

Francuski podręcznik techniczny Corneille’a z 1684 roku, popularny wśród artystów do końca XVIII wieku, podaje następujące główne farby malarza: biel, ugier żółty, czerwień jasna, laka, *verde terra*, umbra palona, ugier ciemny, czerń kostna. Corneille wymienia dodatkowo farby „palety rozwiniętej” używanej w specjalnych przypadkach. Są to: ultramaryna, żółć neapolitańska i karmin<sup>86</sup>.

Przeprowadzone badania laboratoryjne pozwoliły stwierdzić, iż paleta malarska analizowanych obrazów jest dość skromna. W próbkach pobranych z warstwy malarskiej obrazu rogowskiego zidentyfikowano następujące pigmenty: biel ołowiową, cynober, czerwień żelazową, smaltę, miedziankę, czerń roślinną. Zaskakująco podobnym składem chemicznym charakteryzują się próbki pobrane z warstwy malarskiej obrazu toruńskiego – biel ołowiana, smalta, miedzianka, cynober, czerwień żelazowa, czerń roślinna. Pigmenty, których artysta użył tworząc obrazy, są typowe dla techniki XVII-wiecznego malarstwa.

Skromna paleta malarska nie stanowiła przeszkody, by uzyskać bogate efekty kolorystyczne, zgodnie bowiem z tym, co pisze de Mayerne – „niewiele kolorów jest potrzebnych malarzowi, aby namalować obraz; z ich mieszanin można utworzyć wszystkie pozostałe”<sup>87</sup>.

<sup>83</sup> M. Doerner, *Materiały malarskie i ich zastosowanie*, Arkady, Warszawa 1975, s. 215–218.

<sup>84</sup> J. Flik, J. Olszewska-Świetlik, A. Cupa, A. Wypych, *Rysunek w malarstwie sztalugowym – badania metodą reflektografii w podczerwieni*, [w:] *Księga pamiątkowa ofiarowana profesorowi Wiesławowi Domasłowskiemu*, UMK, Toruń 2002, s. 47–81.

<sup>85</sup> M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Arkady, Warszawa 1989, s. 330.

<sup>86</sup> Ibidem.

<sup>87</sup> Cyt. za: J. Plesters, *Samson and Delilah: Rubens and the Art and Crafts of Painting on Panel*, National Gallery Technical Bulletin, vol. 7, 1983, s. 38.

W analizowanej epoce farby olejne były przygotowywane ręcznie poprzez ucieranie pigmentów z olejem<sup>88</sup>. Stwierdzone w obu obrazach pigmenty ucierane były z olejem lnianym, sykatywowanym ołowiem. Literatura podaje wiele spoiw stosowanych w XVII wieku otrzymywanych z oleju orzechowego, makowego i lnianego, które miały różne właściwości i przeznaczenie. W przypadku wysokich impastów stosowano zwykle olej zagęszczany. Najlepszym sposobem na przygotowanie oleju jest zagęszczenie go z dodatkiem glejty na słońcu, bez gotowania. Unikano gwałtownego podgrzewania, gdyż powodowało to ciemnienie spoiwa<sup>89</sup>. Impasta uzyskiwano również z rzadkim olejem orzechowym.

Gruba faktura warstwy malarskiej obrazu toruńskiego oraz utrwalone w niej ślady pędzla świadczą o tym, iż do malowania malarz używał pędzli szczeciniowych, farby natomiast rozrabiał z olejem. Rozcieńczanie farb olejkim terpentynowym nie było jeszcze w XVII w. powszechne. Wiadomo, że wyjątkiem był Rubens, który dodawał tego rozcieńczalnika do farb w celu ich rozrzedzenia oraz aby przyspieszyć ich wysychanie<sup>90</sup>.

Malarz do końcowego laserunku, którym pogłębiał tony barwne i cienie, mógł stosować spoiwo z dodatkiem żywicy. Najbardziej rozpowszechnionymi w tym okresie żywicami były mastyks i terpentyna wenecka. Stosowano również werniksy białkowe, które spełniały z powodzeniem funkcję werniksów żywicznych.

Reasumując – materiały zastosowane w trakcie tworzenia obrazu toruńskiego i rogowskiego były zgodne z materiałami używanymi w Europie Północnej w XVII wieku. Należałoby zatem stwierdzić, że pod względem zastosowanych materiałów malarskich analizowane obrazy należy bezsprzecznie łączyć z wiekiem XVII.

Po określeniu ogólnych cech obu analizowanych dzieł należy skupić uwagę na szczegółach. Różnice występują w poziomie opracowania płaszczyzny malarskiej. Każdy artysta w nieco inny sposób uzyskał ostateczny efekt malarski. Z pewnością niebagatelną rolę odegrały tu różne zdolności manualne obu artystów, nadając każdemu z obrazów odmienną formę.

Poznanie techniki malarskiej artystów umożliwiła analiza budowy stratygraficznej próbek pobranych z obu malowideł. W budowie technicznej malowideł występują pewne różnice. Pod tym względem obraz toruński jest nieco bardziej złożony. Obraz mikroskopowy ujawnia budowę wielowarstwową. Natomiast obraz rogowski charakteryzuje jedna warstwa farby – wykonany został w technice *alla prima*.

Podstawowa różnica występuje w opracowaniu błękitnej szaty Marii. W obrazie toruńskim ten element kompozycji artysta rozpoczął od modelowania

<sup>88</sup> Zarówno de Mayerne, jak i Pacecho podkreślają konieczność dobrego wymycia pigmentów i ich wysuszenia przed utarciem ze spoiwem. S. C. Arteni, *The Secret of the Masters: Historical Controversies and Hypotheses*, ICOM Committee for Conservation Copenhagen 7th Triennial Meeting, 10–14 September 1984, s. 13.

<sup>89</sup> J. Plesters, op. cit., s. 46.

<sup>90</sup> Ibidem, s. 40.

najwyższych światel biłą ołowianą. Obecność tej warstwy została wykryta na przekroju próbki pobranej właśnie z tej szaty. Autor zapewne nie dbał tylko o plastyczne przedstawienie tkaniny, lecz również o uzyskanie większej świetlistości błękitu, który nałożył laserunkowo na biel. Efekt ten nie został osiągnięty na drugim obrazie, gdzie światła wmalowano w jeszcze mokrą farbę. Tu błękit sprawia wrażenie przygaszonego, brudnego. Brak mu blasku, który charakteryzuje porównywaną szatę z obrazu toruńskiego.

Kolejny analizowany przykład skłania do refleksji. Biała szata Marii w obrazie toruńskim również przedstawia znacznie wyższy poziom wykonania w stosunku do obrazu rogowskiego. Autor obrazu toruńskiego w osiągnięciu właściwego efektu zastosował zaczerpnięty z południa sposób. Partie światel wzmocnił kilkakrotnie białą farbą, stawiając w najwyższych ich punktach wysokie białe impasta. Cienie natomiast pozostawił w kolorze zaprawy. Prawdopodobnie w niektórych partiach zostały one pogłębione ciepłym laserunkiem. W obrazie rogowskim artysta zastosował środek dość prosty, a mianowicie po nałożeniu farby w kolorze brązowougrowym, kolejne partie światel rozjaśniał farbą z dodatkiem bieli, malując już „mokre w mokre”. Ostateczny efekt omówionego opracowania szaty lepiej prezentuje się w obrazie toruńskim.

Dawni mistrzowie, którym brakowało pewnych odcieni farb trwałych, zmuszeni byli posługiwać się kolorami kłójącymi się z innymi farbami w mieszaninie. Dlatego umieszczano je pomiędzy dwiema warstwami werniksu, tak aby były izolowane od pozostałych farb. Złamane odcienie barwne, składające się z dwóch lub więcej prostych farb, uzyskiwali częstokroć nie mieszając ich na palecie, lecz nawarstwiając farby jedną na drugiej. Warto przypomnieć, iż zachodzi istotna różnica pomiędzy odcieniami uzyskanymi w drodze bezpośredniego zmieszania farb a tymi, które dają pożądany efekt optyczny przez nałożenie na warstwę jednej farby drugiej warstwy laserunkowej. Intensywność barwna końcowego odcienia jest w tym drugim przypadku większa. Jego trwałość jest także odmienna<sup>91</sup>. Przykładem tego rodzaju wrażliwej barwy jest grynszpan, który zastosowano w obu analizowanych obrazach.

Świetlistość zielonej szaty w obrazie toruńskim uzyskano poprzez nałożenie w pierwszej kolejności warstwy zielonej farby zawierającej grynszpan, werniksu międzywarstwowego, a następnie warstwy wyraźnie rozbielonej, całość pokrywając laserunkiem. W przypadku obrazu rogowskiego na warstwę grynszpanu naniesiono bezpośrednio warstwę nieznacznie rozjaśnioną. Porównanie tego fragmentu w obu obrazach wykazuje dość znaczne różnice w uzyskaniu ostatecznego efektu. Wynikają one zapewne z zastosowania innej techniki wykonania obrazu toruńskiego. Sekret sukcesu tkwi w położeniu cienkiej warstwy werniksu izolującej grynszpan od warstwy farby z nim sąsiadującej.

Czerwona szata św. Jana z obrazu toruńskiego charakteryzuje się bardziej złożoną budową. Artysta rozpoczął pracę od położenia w pierwszej kolejności

<sup>91</sup> B. Ślánský, *Technika malarstwa*, t. 2, Arkady, Warszawa 1965, s. 268.



w partii świateł ciepłej czerwonej farby zawierającej czerwień żelazową oraz ugię z niewielką domieszką bieli ołowianej. Następnie partię tę pokryto warstwą cynobru z dodatkiem kredy, który następnie ożywiono przez naniesienie laserunku z czerwieni organicznej, uzyskując dzięki temu bogaty modelunek światłocieniowy, który ponadto ocieplono w cieniach brązowym laserunkiem. Dla porównania ta sama partia na obrazie rogowskim namalowana jest *alla prima*. W światłach użyto czerwieni zawierającej cynober, a w cieniach zastosowano ciepły brązowy laserunek. W tym przypadku opracowanie modelunku jest raczej szkicowe. W obrazie rogowskim nie osiągnięto poziomu obrazu toruńskiego.

Natomiast sposób namalowania żółtej szaty Marii Magdaleny z obrazu toruńskiego również jest bardziej złożony. Artysta po naniesieniu warstwy ugrowej pokrył ją warstwą znacznie rozbieloną. Analogiczna szata z obrazu rogowskiego namalowana została jednowarstwowo. Malarz w jeszcze moką ugrową warstwę wmalował białą farbę.

Partie nieba w obu obrazach namalowane zostały *alla prima* z zastosowaniem smalty z niewielkimi domieszkami innych pigmentów.

Godne uwagi jest porównanie opracowania malarskiego partii karnacji na obu obrazach. W obrazie toruńskim grubo położona farba w partiach jasnych, a cienko w cieniach powoduje, że obraz jest bardzo plastyczny. Wykorzystano w tym przypadku efekt różnego stopniowania bieli na ciemnej zaprawie przez kładzenie cieniej w półtonach, a grubiej w światłach, uzyskując w ten sposób bardzo plastyczny modelunek. Obserwacja ta ujawniła, że barwny podkład ma zasadnicze znaczenie w powstawaniu efektów kolorystycznych — zwłaszcza w karnacjach postaci — gdzie w sposób istotny buduje partię cienia lub półcienia. Ilustruje to przekrój próbki pobranej z karnacji Chrystusa z obrazu toruńskiego. Natomiast na przekroju próbki pochodzącym z obrazu rogowskiego występuje tylko jedna warstwa. Sposób modelowania karnacji obrazu rogowskiego jest inny. Zaczęto tu prawdopodobnie od podkreślenia cieni ciepłym tonem, wprowadzając kolejno zielony półton oraz farbę karnacyjną składającą się z bieli, ugru, czerwieni i czerni, którą modelowano w światłach. W dalszej kolejności zaznaczono najwyższe światła oraz wprowadzono róż na policzkach. Karnacje w tym obrazie namalowane zostały w jednej warstwie.

Z przedstawionych analiz wynika, że obraz toruński namalowany został na gęstym płótnie lnianym na czerwonej, emulsyjnej zaprawie w technice olejnej, wielowarstwowo z lokalnym zastosowaniem laserunków. W niektórych partiach obrazu zastosowano podmalowanie bielą przez jej stopniowanie. Ponadto obraz toruński mimo pewnych nowych elementów technicznych zawiera wiele tradycyjnych cech, związanych głównie z drobiazgowym i żmudnym opracowaniem szczegółów, które w warsztatach północnych były mocno i dość trwale zakorzenione. Obraz jest doskonałym przykładem, jak w XVII wieku malarstwo północne zapożyczało niektóre elementy techniczne bezpośrednio z Włoch, zachowując jednocześnie własne sprawdzone metody.

Obraz rogowski natomiast stanowi przykład rozwinięcia przez malarza plastyki bezpośrednio na czerwonej zaprawie w technice *alla prima*. Przedstawienie malowano szerokimi pociągnięciami pędzla przy przyjęciu zasady nakładania następnej warstwy na niezaschniętą poprzednią, czyli „mokre w mokre”, choć niektóre partie po wyschnięciu obrazu wykańczano laserunkiem. Na ukształtowanie się techniki malarza wpływ miało zapewne zafascynowanie nowatorstwem techniki malarstwa olejnego i prawdopodobnie konieczność wypracowania szybkiej i efektownej techniki ze względu na dużą liczbę zamówień. Sposób ten sprzyjał malowaniu, gdyż pozbawiony był żmudnego drobiazgowego opracowania typowego dla techniki niderlandzkiej.

Wzory włoskie w technikach malarskich docierały do warsztatów niderlandzkich głównie za pośrednictwem południowych Niemiec, gdzie wielu artystów pochodzących właśnie stamtąd studiowało zarówno we Włoszech, jak i w Niderlandach. W malarstwie polskim przekaznikami nowych prądów warsztatowych z południa i z północy były w owym czasie głównie Gdańsk, Wrocław i Kraków<sup>92</sup>.

Podsumowując powyższe rozważania ustalono, iż obrazy te namalowano przy użyciu materiałów malarskich charakterystycznych dla malarstwa XVII wieku. Budowa techniczna obrazów również zgodna jest z zasadami XVII-wiecznej sztuki malarskiej. Obraz toruński jest kompilacją techniki wielowarstwowej z miejscowym wykorzystaniem *alla prima*, rogowski zaś powstał w technice *alla prima*.

Badania fakturalne wykazują różnice w sposobie prowadzenia pędzla i nakładania farby, wobec czego należy twierdzić, iż każdy obraz wykonał inny artysta. Jednak w obu przypadkach byli to artyści lokalni o mniejszej klasie artystycznej. W przypadku obrazu rogowskiego nie ma wątpliwości, iż namalował go artysta prowincjonalny. A o prowincjonalizmie obrazu toruńskiego świadczy zastosowanie techniki wielowarstwowej, która choć charakterystyczna dla XVI wieku, w warsztatach o charakterze lokalnym przetrwała nawet do końca XVII wieku<sup>93</sup>.

## WNIOSKI KOŃCOWE

Wielopłaszczyznowa analiza, jaką przeprowadzono, pozwoliła na sformułowanie kilku konkretnych wniosków dających pełny obraz badanych obrazów.

Przede wszystkim oba malowidła należy bezsprzecznie umieścić w realiach sztuki XVII wieku. Pod względem ikonograficznym oba obrazy reprezentują typ Ukrzyżowania, który największą popularność w Polsce zyskał sobie właśnie wtedy.

<sup>92</sup> J. Flik, *Toruńskie portrety mieszczańskie z drugiej połowy XVI wieku z Muzeum w Toruniu (technologia i techniki malarskie)*, Toruń 1982, s. 101.

<sup>93</sup> *Ibidem*, s. 95.

W trakcie badań stylistycznych udało się także ustalić pewne zależności kompozycyjne obu obrazów z kręgiem sztuki Rubensa. Pierwowzory graficzne, na podstawie których wykonano rysunki kompozycyjne obrazów, zrealizowane zostały przez współpracowników Rubensa. Fakt ten nie może jednak rozstrzygać o datowaniu obu obrazów, ponieważ oddziaływanie sztuki Rubensa widoczne było aż do XVIII wieku.

W wyniku badań stylistycznych oraz historycznych udało się także wykazać silne powiązania obrazu toruńskiego z kręgiem sztuki protestanckiej.

Obok analizy stylistycznej ważnym i niezbędnym elementem badań była analiza konserwatorsko-technologiczna podbudowana badaniami specjalistycznymi. Poczynając od analizy wizualnej, a kończąc na badaniach fizykochemicznych, możliwe się stało szczegółowe rozpoznanie technologii i techniki wykonania obu malowideł. Zidentyfikowane materiały w obu obrazach są zbliżone i charakterystyczne dla malarstwa XVII-wiecznego.

Ponadto zebrane informacje dały pewne podstawy do odtworzenia warsztatu malarskiego wykonawców.

Omawiane dzieła są zatem typowym dla malarstwa prowincjonalnego przykładem współlistnienia dwóch technik malarskich (wielowarstwowej i *alla prima*). W badanych obrazach współlistniają one ze sobą, dając interesujące świadectwo indywidualnych poszukiwań efektów artystycznych na gruncie lokalnym, z wyraźnymi wpływami malarstwa północnego.

Z analizy sposobu malowania wynika jednoznacznie, iż obrazy te namalowały różne osoby — prawdopodobnie artyści lokalni, o innych umiejętnościach manualnych. Świadczy o tym odmienna faktura powierzchni malowideł.

Wymienione wyżej badania pozwoliły na zrealizowanie podstawowego celu pracy.

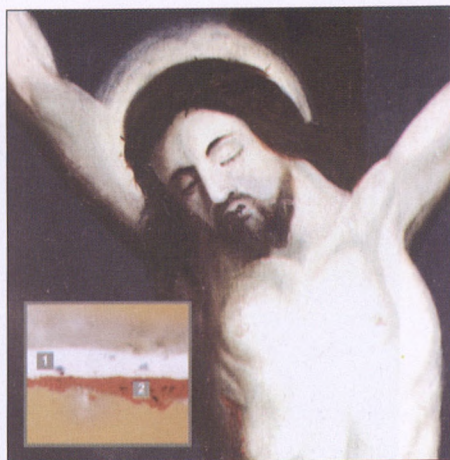
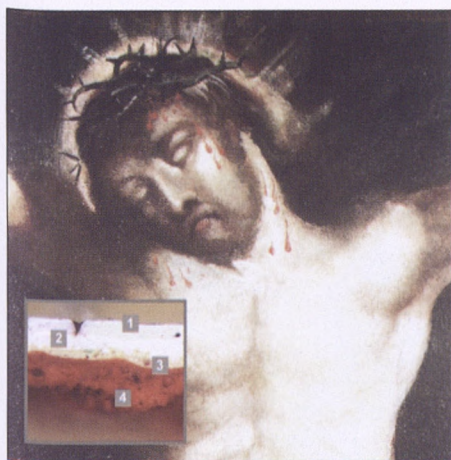
Ustalono, iż obraz toruński powstał jako pierwszy na początku XVII wieku, zaś rogowski w 2. poł. XVII wieku. Odpowiadając zatem na pytanie zadane we wstępie, śmiało można stwierdzić, że obraz toruński był wzorem dla artysty obrazu rogowskiego. Obrazu rogowskiego jednak nie można uznać za kopię ze względu na zbyt duże różnice występujące i w kompozycji, i w sposobie opracowania malarskiego. Można zatem obraz ten traktować jako mniej udane naśladownictwo.



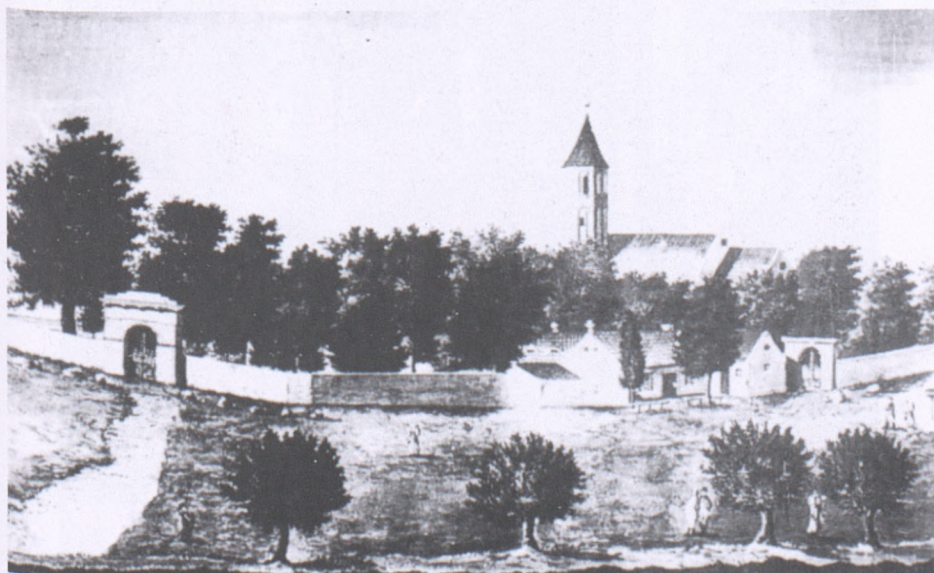
Fot. 1. *Ukrzyżowanie*, XVII w., Toruń, Muzeum Okręgowe (pierwotnie Toruń, kościół św. Jerzego) (fot. M. Nowocińska)



Fot. 2. *Ukrzyżowanie*, XVII w., Rogowo, kościół parafialny (fot. M. Nowocińska)



Fot. 3. Widok Torunia od strony północnej po 1756 r., autor nieznany, Toruń, Muzeum Okręgowe; reprodukcja *Toruń. Dawne widoki miasta*, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 1994, il. 33



Fot. 4. Kościół i szpital św. Jerzego wraz z otoczeniem, gwasz T. E. Radtkego z lat czterdziestych XIX w. (kopia wcześniejszego gwaszu z ok. 1811 r.), Toruń, Muzeum Okręgowe; reprodukcja Z. Kruszelnicki, *Toruń nie istniejący*, TNT, Warszawa 1978, ryc. 46

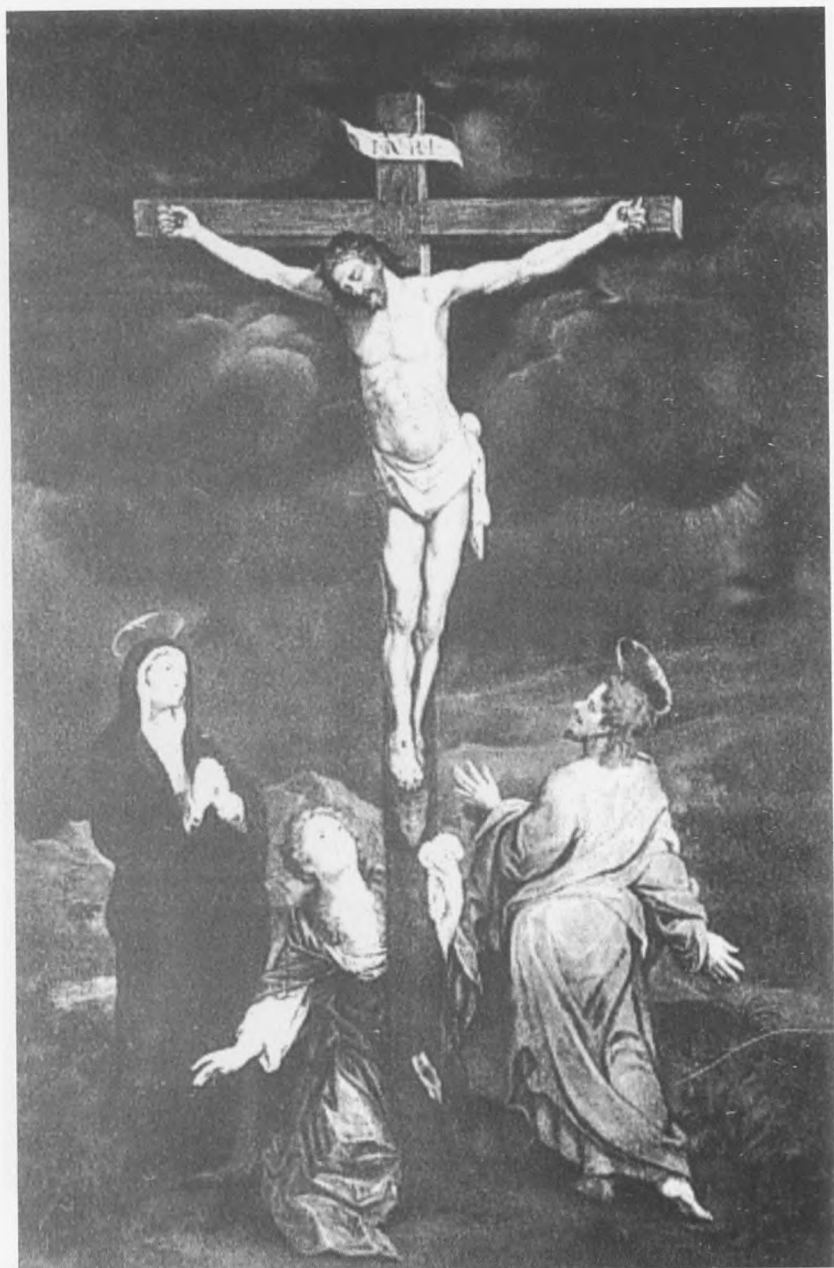


Fot. 5. Ołtarz główny, Rogowo, kościół parafialny (fot. M. Nowocińska)



Fot. 6. *Ukrzyżowanie*, 1595 r., flamizujący malarz, Dolsk, kościół parafialny; reprodukcja *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, red. J. Łoziński, B. Wolff-Łozińska, t. V, *Woj. poznańskie*, T. Ruszczyńska, A. Sławska, z. 25, *Pow. śremski*, oprac. Z. Białłowicz-Krygierowa, Warszawa 1961, il. 65





Fot. 7. *Ukrzyżowanie*, ok. 1610 r.; cechowy malarz krakowski, Warszawa, Muzeum Narodowe; reprodukcja *Malarstwo polskie. Manierizm. Barok*, M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, Warszawa 1971, il. 15



Fot. 8. Porównanie rysunków kompozycyjnych obu obrazów (rys. M. Nowocińska)



Fot. 9. *Chrystus na krzyżu*, Boetius à Bolswert, miedzioryt wg P. P. Rubensa; reprodukcja *Katalog rycin Biblioteki PAN w Krakowie. Szkoła niderlandzka XVI, XVII i XVIII w.*, cz. I, oprac. K. Krużel, J. Motyka, Wrocław 1991, il. 59



Fot. 10. *Chrystus na krzyżu*, Schelte à Bolswert, miedzioryt wg A. van Dycka; reprodukcja *Katalog rycin Biblioteki PAN w Krakowie. Szkoła niderlandzka XVI, XVII i XVIII w.*, cz. I, oprac. K. Krużel, J. Motyka, Wrocław 1991, il. 66



Fot. 11. *Ukrzyżowanie*, 1700 r., Hans Tideman?, Górsk, kościół parafialny (fot. M. Nowocińska)



Fot. 12. Jezus nauczający w świątyni — epitafium synów Jana Helmricha, 1593 r., Adam Winkler, Wrocław, Muzeum Narodowe (pierwotnie Złotoryja, kościół NP Marii); reprodukcja J. Harasimowicz, *Mors Janua Vitae. Śląskie epitafia i nagrobki wieku reformacji*, Wrocław 1992, il. 168



Fot. 13. Fragment obrazu – karnacja (miejsce pobrania próbki + przekrój), a. obraz toruński, b. obraz rogowski (fot. M. Nowocińska)



Fot. 14. Fragment obrazu – błękitna szata (miejsce pobrania próbki + przekrój), a. obraz toruński, b. obraz rogowski (fot. M. Nowocińska)



Fot. 15. Fragment obrazu – zielona szata (miejsce pobrania próbki + przekrój),  
a. obraz toruński, b. obraz rogowski (fot. M. Nowocińska)



Fot. 16. Fragment obrazu – czerwona szata (miejsce pobrania próbki + przekrój),  
a. obraz toruński, b. obraz rogowski (fot. M. Nowocińska)





Fot. 17. Fragment obrazu – tło (miejsce pobrania próbki + przekrój), a. obraz toruński, b. obraz rogowski (fot. M. Nowocińska)