

Flik, Józef / Wiącek, Marek

Przedstawienie św. Hieronima według Albrechta Dürera : materiał i technika

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 21 (270),
57-71

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, Marek Wiącek

PRZEDSTAWIENIE ŚW. HIERONIMA
WEDŁUG ALBRECHTA DÜRERA
(materiał i technika)

Obraz *Św. Hieronim* aktualnie eksponowany jest — jako długotrwały depozyt gdańskiego Muzeum Narodowego — w Muzeum Okręgowym w Toruniu. Obiekt ten dotychczas nie był poddawany badaniom technologicznym, nie był również tematem prac poświęconych zagadnieniom stylistyczno-historycznym; według karty katalogowej reprezentuje on malarstwo szkoły niderlandzkiej szesnastego wieku¹. Obraz nie posiada sygnatury i nie jest znane jego pochodzenie. W tej sytuacji poznanie elementów jego struktury technicznej umożliwi bliższą charakterystykę warsztatu, w którym powstał.

Obraz przedstawia św. Hieronima w ujęciu półpostaciowym na tle wnętrza. Należy on do kilkudziesięciu znanych powtórzeń obrazu z Muzeum de Arte Antiqua w Lizbonie, namalowanego i ofiarowanego przez Albrechta Dürera w marcu 1521 r. przedstawicielowi Portugalii w Antwerpii, Roderigowi Fernandez d'Almada². Niderlandzcy zazwyczaj wzbogacali kompozycję Dürera, pomnażając elementy wyposażenia wnętrza³.

Postać św. Hieronima, jednego z czterech wielkich Ojców Kościoła zachodniego, stała się bardzo popularnym tematem w malarstwie północnym na początku XVI w. Wiązało się to z dużym zainteresowaniem

¹ W karcie katalogowej obraz jest oznaczony numerem inw. SD 139 M. Dnia 1 IX 1951 r. obiekt, dotąd przechowywany w składnicy muzealnej w Bożkowie, został przez Ministerstwo Kultury i Sztuki przekazany Muzeum Narodowemu w Gdańsku. Od 13 XII 1972 r. obraz przebywa w depozycie długotrwałym w Muzeum Okręgowym w Toruniu.

² F. Anzelewsky, *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, Berlin 1971, s. 259; J. S. Held, *Dürers Wirkung auf die niederländische Kunst seiner Zeit*, Haag 1931, s. 87, 139.

³ *Malarstwo francuskie, niderlandzkie, włoskie do 1600 r. Katalog*, oprac. J. Białoostocki i M. Skubiszewska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1979, s. 191.

osobą świętego uwieńczonym wydaniem jego dzieł przez Erazma z Rotterdamu w 1516 r. Erazm darzył dużym szacunkiem św. Hieronima, jego humanizm i znajomość pism starożytnych, mógł więc wywrzeć znaczący wpływ na popularność jego przedstawień w tym okresie.

Ujęcie ukazujące świętego w półpostaci, czytającego Biblię, z lewą ręką położoną na czaszce, posiadało dwie wersje, zasadniczo odmienne w swej koncepcji. Obok wyżej wymienionego obrazu *Św. Hieronima z Lizbony*, istnieje bardzo podobna wersja autorstwa Q. Metsysa z Kunst-historisches Museum w Wiedniu. *Św. Hieronim* Metsysa powstał w duchu idei Erazma, w opozycji do koncepcji obrazu Dürera z Lizbony, odbijającej ducha luterańskiego. W podobny sposób wypowiedział się na ten temat Luter:

Hieronim Metsysa jest pięknym starcem, który czyta z respektem, ale bez trwogi dramatyczną scenę Sądu Ostatecznego. Na obrazie Dürera (z 1521 r.) ma głowę spoczywającą na ręce i kapelusz odsunięty, rysy udręczone i głębokie zmarszczki. Siedzi przed otwartą Biblią i z palcem położonym na przewróconej czaszce, myśli z trwogą o przyszłym życiu⁴.

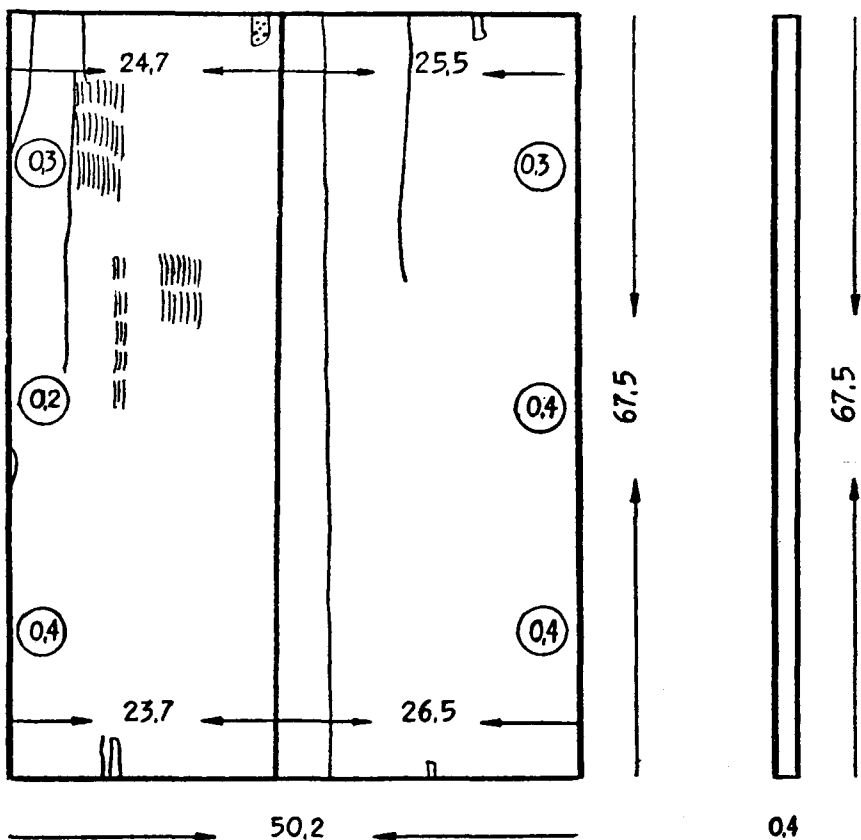
Toruński *Św. Hieronim*, nieznanego autora, w swej ikonografii bliższy jest duchowi luterańskiemu, zgodnemu z zasadą *memento mori*, a zatem nawiązuje do obrazu Dürera i pokrewnych mu flamandzkich replik wytwarzanych w dużej liczbie w pierwszej połowie XVI w. w warsztatach Antwerpii, np. Joosa van Cleve, Jana van Hemessen czy Marinusa van Reymerswaele⁵. *Św. Hieronim* z toruńskiego Muzeum Okręgowego chyba nie posiada tej klasy, co dzieła wymienione wyżej i trudno go wiązać z określoną indywidualnością artystyczną. Najwięcej powtórzeń obrazu Dürera powstało w warsztacie van Clevego, jednak mimo dużych podobieństw, które łączą je z toruńskim obrazem — wyrażających się w układzie i modelunku czaszki, bardzo zbliżonym rysunku rąk, twarzy oraz konstrukcji światłocieniowej szaty — istnieje wiele elementów różniących te obrazy. Rodzi się więc pytanie: w jakim stopniu budowa techniczna badanego obrazu odzwierciedla zasady panujące w XVI-wiecznym malarstwie północnym. Rozwiązanie tego zagadnienia może pomóc w ustaleniu wspólnych cech i elementów budowy badanego obrazu z obrazami pochodzącymi z wybitnych warsztatów niderlandzkich tego czasu.

Podobrazie obiektu wykonane jest z drewna dębowego. W XVI wieku, podobnie jak w poprzednim stuleciu, drewno dębowe służyło do wyrobu podobrazii zarówno w Niderlandach, jak i we Francji Północnej, Anglii i w Dolnej Nadrenii⁶. Ze względu na obecność parkietażu trudno określić, w jaki sposób pierwotnie opracowano powierzchnię odwrocia. W traktatach malarskich często podkreślano, że podobrazia powinny być

⁴ A. Bosque, *De Quentin Metsys*, Bruxelles 1975, s. 181, 200—201.

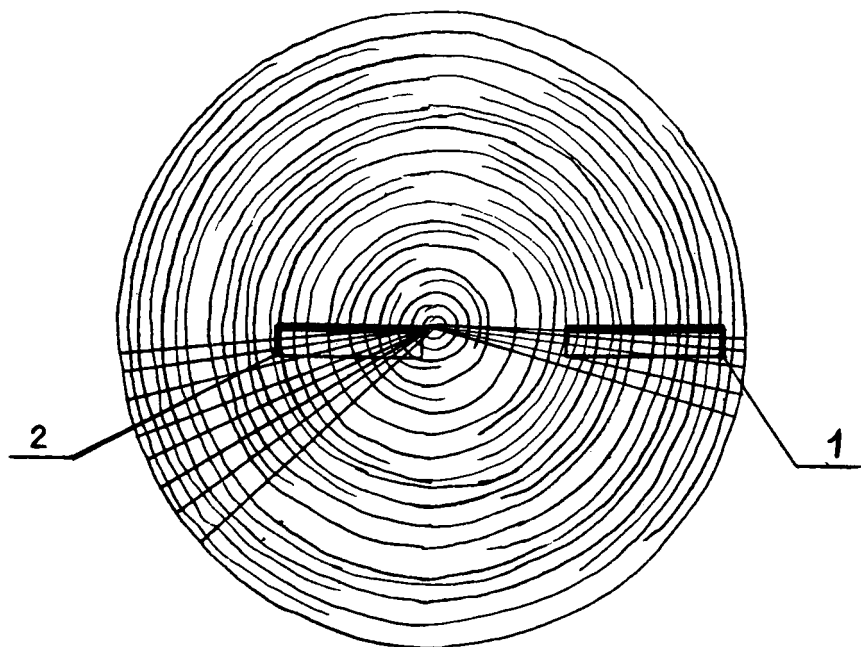
⁵ E. Panofsky, *Albrecht Dürer*, t. 1, Princeton 1955, s. 211—213.

⁶ M. Koller, *Das Staffeleibild der Neuzeit*, [w:] *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, t. 1, Stuttgart 1984, s. 286—287.



- |||| - wyszczerbione miejsca podobrazia Grubość podobrazia
 □ - ubytki podobrazia Skala 1 : 1
 ~ - miejsca spękań podobrazia
 ○ - grubość podobrazia
 □ (with diagonal lines) - ubytek podobrazia wypełniony kitem
 Skala 1 : 5

Rys. 1. Obraz Św. Hieronim. Odwrocie oraz przekrój podłużny podobrazia (bez parkietażu)



szerokość desek Skala 1:10

grubość desek Skala 1:1

Rys. 2. Oznaczenie miejsc, z których najprawdopodobniej wycięte zostały obydwie deski podobrazia; 1 — deska lewa, 2 — deska prawa. Grubszą linią zaznaczono warstwę malarską oraz krawędź spojenia obydwu desek

wykonane z drewna wysokiej jakości. Nie jest przypadkiem, iż w badanym podobraziu występuje drewno pozbawione bielu, bowiem przepisy cechowe w Niderlandach i Francji nakładały wysokie kary w przypadku stosowania bielu drewna lub drewna z sękami⁷.

Podobrazie obiektu, o wymiarach 67,5×50,2 cm, zbudowane jest z dwóch desek połączonych klejem glutynowym na styk (rys. 1). Obie deski mają zbliżone wymiary i przypuszczalnie wycięte zostały z tego samego pnia, o czym świadczy podobny układ słoików rocznych. Deski wycięto stycznie, jednak pod niewielkim kątem w stosunku do promieni rdzeniowych (rys. 2). Sklejenie desek krawędziami zewnętrznymi (od strony bielu; rys. 3), które ulegają większym siłom deformacji, działało stabilizująco na obiekt⁸. Dłuższe krawędzie podobrazia są nierównoległe

⁷ R. Straub, *Tafel und Tüchleinmalerei des Mittelalters*, [w:] *Reclams Handbuch...*, t. 1, s. 134.

⁸ E. Mirowska, M. Poksińska, *Identyfikacja podobrazii i spoiw malarskich w użytkowych dziełach sztuki*, Toruń 1986, s. 6—13.



 - oznaczenie miejsca pomiaru dendrochronologicznego

szerokość podobrazia Skala 1:5

grubość podobrazia Skala 2:1

Rys. 3. Powierzchnia dolnej krawędzi podobrazia; 1 — deska lewa, 2 — deska prawa. Grubszą linią zaznaczono warstwę malarską oraz krawędź spojenia obydwu desek

względem siebie. Z przeprowadzonych badań dendrochronologicznych określających wiek i najwcześniejszy możliwy czas ścięcia drzewa, z którego pochodzi drewno podobrazia, wynika, iż deski mogą pochodzić już z XIV w. Ustalono też wysokie powinowactwo badanego drewna z drewnem dębów występujących na terenie Polski⁹. Czas składowania drewna przeznaczonego na podobrazia w Niderlandach nie był nigdy dłuższy niż 3—10 lat, co potwierdzają współczesne badania nad obrazami holenderskimi z XVI i XVII w.¹⁰ Ważny jest więc fakt, iż od czasu uzyskania desek do momentu powstania obrazu mogło upłynąć około dwustu lat, co wskazuje, iż deski musiały pochodzić ze starego drewna dębowego, np. ze skrzyń, mebli lub dna beczek¹¹. Średnia szerokość 87 zmierzonych słoików rocznych desek wynosi 1,48 mm. Deski mogły być poddane odpowiedniemu przygotowaniu przez np. gotowanie w wodzie, nasączenie olejem w celu ograniczenia oddziaływania wilgoci na obiekt. Na odwrocie nie stwierdzono przeklejenia klejem glutynowym, jednakże powierzchnia odwrocia oraz jego grubość, wynosząca od 2 do 4 mm, nie są pierwotne. Początkowa grubość podobrazia mogła wynosić od 0,5 do 2,5 cm, takie bowiem wartości charakteryzują podobrazia wykonane na terenie Niderlandów¹². Precyzyjnie i gładko musiała być opracowana strona lica, bowiem większe nierówności powierzchni uwidoczniłyby się pod cienko założoną zaprawą.

Występująca na podobraziu zaprawa pod względem materiałów i techniki wykonana została w sposób charakterystyczny dla malarstwa pół-

⁹ Prof. D. Eckstein z Pracowni Dendrochronologicznej w Hamburgu podaje, że drewno dębowe było w tym czasie importowane z Polski m.in. przez Niderlandy.

¹⁰ J. Bauch, D. Eckstein, J. Brauner, *Dendrochronologische Untersuchungen Gemäldetafeln und Plastiken*, Maltechnik, 1974, nr 2, s. 35.

¹¹ Por. Z. Brochwicz, *Toruński portret Kopernika w świetle nowych badań technologicznych*, Rocznik Muzeum w Toruniu, t. 5, 1973, s. 115.

¹² Por. K. Nicolaus, *Du Mont's Handbuch der Gemäldekunde*, Köln 1979, s. 19.

nocnego. Zgodnie z tradycją dominowała tutaj zaprawa kredowo-klejo-
wa. Założono ją prawdopodobnie na powierzchnię przeklejoną uprzednio
klejem glutynowym na zimno. Spoiwem zaprawy jest klej glutynowy,
wypełniacz stanowi kreda naturalna. Zaprawa naniesiona została w trzech
warstwach o łącznej grubości nie przekraczającej 150 μm . W tych miej-
scach podobrazia, w których występują otwarte naczynia z przyrostu
wczesnego, zaprawa ma większą grubość. Jej struktura jest zwarta.
Pierwsza warstwa zaprawy, wykazująca dobrą przyczepność do podłoża,
nałożona została prawdopodobnie za pomocą szpachli na zimno w kon-
systencji żelu, na co wskazuje dobre wypełnienie porów drewna. Zało-
żenie cieplej zaprawy, zdaniem Z. Brochwicza¹³, wywołałoby szybką de-
formację podobrazia. Kolejne dwie warstwy, po uprzednim przeszlifo-
waniu, musiały być już założone pędzlem, o czym świadczy ich równe
ułożenie. Zaprawę przygotowano ze stosunkowo dużą ilością spoiwa (kle-
ju glutynowego), które można zaobserwować na przekrojach warstw pod
mikroskopem w postaci ciemnych pasów występujących między poszcze-
gólnymi warstwami. Spowodowały to właściwości spoiwa, które podczas
odparowywania wody migruje osadzając się częściowo na powierzchni
warstwy. Ostatnią warstwę zaprawy po starannym wygładzeniu niezbyt
silnie przeklejono letnim rozcieńczonym klejem glutynowym.

Cała powierzchnia zaprawy pokryta została następnie cienko impra-
maturą olejną. Najprawdopodobniej wtarto ją w podłoże w taki sposób,
iż utworzyła ona jedynie powierzchnię tonującą, co nie spowodowało
powstania grubszej, błyszczącej powłoki olejnej. Olejna warstwa mogła
być rozprowadzona przy użyciu rozcieńczalnika w postaci olejku eter-
ycznego, co umożliwiłoby równomierne, cienkie pokrycie zaprawy. Prze-
olejona zaprawa obserwowana od strony powierzchni wykazuje tylko
lekko żółtawe zabarwienie, ściśle związane z podłożem. W jasnej partii
tła barwa ta współdziałała w tworzeniu efektu kolorystycznego prześwitują-
jąc spod wyżej leżących warstw. Przeklejenie zaprawy wprawdzie zmniej-
szyło jej chłonność, ale nie usunęło jej zupełnie. Zażółcenie nastąpiło
tylko w jej górnej części, w warstwie o grubości 7—14 μm . Powierzchnia
miała zapewne charakter matowy, umożliwiającą dobre związanie
zaprawy z wyżej leżącą temperową warstwą farby oraz ograniczyła
chłonność podłoża. W górnej części zaprawy, przesyconej spoiwem olej-
nym, obecne są związki ołowiu, pochodzące ze środków sykatywujących.
Obecność zażółcenia w górnej części zaprawy świadczyć może o izolacji
wykonanej w sposób zamierzony za pomocą spoiwa imprimatury, zapo-
biegającej niebezpieczeństwu zmian kolorystycznych w wyniku zbyt sil-
nego chłonięcia przez zaprawę spoiwa olejno-żywicznego z powierzchni
warstwy malarskiej. Takie izolacje olejne lub olejno-żywiczne stwierdzo-

¹³ Z. Brochwicz, *Zastosowanie barwników organicznych do badań przekroju warstw malarskich i zapraw*, Materiały Zachodniopomorskie, t. 5, 1959, s. 509—520.

no w wielu obrazach włoskich, a także w niderlandzkim malarstwie XV i XVI wieku¹⁴.

W XVI wieku zarysowują się ostrzej różnice w opracowaniu rysunku, nałożeniu imprimatury oraz podmalowania w stosunku do zasad podanych w trakcie *Schilderboeck* Karola van Mandera z 1604 r.¹⁵ Również w przedstawieniu Św. Hieronima wyżej wymienione zasady uległy zmianie. Z dawnego *dotverwe* w obrazie pozostała jedynie w obrębie postaci biała warstwa płasko potraktowanego podmalowania. W malarstwie północnym XVI w. na przeklejonym gruncie, najczęściej kredowym, stosuje się warstwę z bieli ołowianej spełniającej funkcję izolacyjną, a zarazem umożliwiającą silniejsze odbicie światła przechodzącego przez wyżej położone warstwy niż w przypadku zaprawy kredowo-klejowej. Występowanie takiej warstwy odkryto m.in. w obrazach Holbeina Młodszego, Jana van Coninxloo, Jana van Scorela, Breugla¹⁶. Warstwa ta mogła występować na całej powierzchni obrazu lub też mogła być założona lokalnie, jak w przypadku toruńskiego *Św. Hieronima* oraz w innych badanych przykładach malarstwa niderlandzkiego począwszy od XV w.¹⁷

W ciemnej części tła na zaprawie występuje ciemnobrązowa warstwa uzyskana z czerni i czerwieni nie posiadająca wstępnego białego lub szarego podmalowania. Spoiwem podmalowania była tłusta tempera. Prawdopodobnie mogło być tutaj zastosowane spoiwo emulsyjne przygotowane z mieszaniny żółtka jaja i oleju, które po raz pierwszy wymienia już Manuskrypt z Lukki (VIII—X w.). Ten rodzaj emulsji może wiązać się także z techniką van Eycków. Niewykluczone jest również użycie emulsji kazeinowej, którą stosowano jako spoiwo warstw malarских już od średniowiecza¹⁸. Rysunek opracowany został bezpośrednio na warstwie podmalowania. W Niderlandach i w Niemczech zasadniczo opracowanie rysunkowe występuje na zaprawie kredowej. Obecność rysunku na warstwie podmalowania wiązać należy z faktem, iż w XVI w. dochodziło często do modyfikacji maniery flamandzkiej, która pod wpływem włoskim ulegała swoistej metamorfozie¹⁹. Liczne badania prowadzone nad malarstwem tego okresu wykazują zastosowanie podobnych

¹⁴ P. Coremans, R. Gettens, G. Thissen, *La technique des „Primitifs flamands”*, Studies in Conservation, 1952, nr 1, s. 19; P. Coremans, *La technique des „Primitifs flamands”*, Studies in Conservation, 1954, nr 1, s. 158.

¹⁵ Por. J. Flik, *Toruńskie portrety mieszczańskie*, Toruń 1982, s. 95—96.

¹⁶ M. Koller, op. cit., s. 304.

¹⁷ Por. R. Straub, op. cit., s. 167, 168; autor analizuje budowę techniczną obrazu *Sąd Ostateczny* z poł. XV w., stanowiącego najwcześniejszy przykład występowania białej warstwy podmalowania we wszystkich partiach obrazu, z wyjątkiem fragmentu czerwonej szaty malowanej przy użyciu kraplaku z olejem. W innym florenckim obrazie z XIV w. biała warstwa podmalowania występuje lokalnie w obrębie karnacji oraz niektórych partii błękitów.

¹⁸ Por. Z. Brochwicz, *Toruński portret Kopernika...*, s. 119—120.

¹⁹ Ibid., s. 113—123.

rozwiązań technicznych, np. w portretach Jana i Henryka Strobanda z Muzeum Okręgowego w Toruniu, w których rysunek opracowany jest również na temperowej warstwie pełniącej funkcję płaskiego podmalowania²⁰. Jeszcze bliższe rozwiązaniu zastosowanemu w toruńskim *Św. Hieronimie* są obrazy np. Jana van Scorela, Jana van Coninxloo z ok. 1520 r., w których szkic kompozycji, wykonany czarną kredą, występuje na warstwie z bieli ołowianej znajdującej się na zaprawie²¹. W obrazie *Św. Hieronim* zaobserwować można, podobnie jak w przypadku obrazów młodszych malarzy niderlandzkich, zjawisko częściowego prześwitywania rysunku, zwłaszcza w cienko malowanych partiach kompozycji. Wywołane jest to zjawiskiem *pentimenti*, polegającym na traceniu siły krycia bieli ołowianej ze spoiwem olejnym. O opisie dotyczącym metod przenoszenia rysunku van Mander zaznacza, że dawni mistrzowie niderlandzcy posługiwali się metodą „przeprószki”, bądź kartonem, którego odwrocie było zaczerpnięte np. kredą, i rysunek przenoszono na zasadzie kalkowania utrwalając go cienko czarną wodną farbą²². Wydaje się, że sposób ten mógł być zastosowany w obrazie *Św. Hieronim*, przy czym rysunek nie był utrwalony pędzlem i wodną farbą, ale najprawdopodobniej stylusem metalowym. Przemawia za tym graficzny charakter rysunku, wykonanego cienką i ostrą kreską, co uwidacznia się na zdjęciu w podczerwieni, a częściowo w wyniku bezpośredniej obserwacji obiektu. Poza tym powściągliwość, oschłość i brak swobody w jego opracowaniu mogą się wiązać z przenoszeniem gotowego schematu kompozycyjnego, zastosowanego przypuszczalnie bez większych korekt na podstawie wielu istniejących wzorców, ponieważ forma przedstawienia św. Hieronima w podobnym ujęciu powielana była wielokrotnie. Za pomocą analizy zdjęć w podczerwieni można wysnuć tylko uogólnioną koncepcję dotyczącą rysunku, bowiem dokładne rozróżnienie użytych narzędzi rysunkowych może nastąpić w zasadzie tylko w przypadku rysunku wykonanego pędzlem lub piórkiem. W innych przypadkach można zaledwie ustalić, że przyrząd należał do grupy stylusów metalowych lub szeroko i miętko rysujących narzędzi. Podobny sposób opracowania rysunku przy użyciu stylusa stwierdzono również w obrazach D. Boutsy, G. Davida, H. Memlinga²³.

Paleta barwników w badanym obrazie jest charakterystyczna dla malarstwa XVI wieku. Składniki palety zostały zawężone do kilku podstawowych barwników, jednak w malarskim opracowaniu powierzchni obrazu uzyskano dość bogatą gradację kolorystyczną. Podczas badań fizykochemicznych warstwy malarskiej wykryto m.in. następujące pigmenty: 1) biele (biel ołowiana), 2) żółcienie (ugry, żółcień cynowo-ołowiana),

²⁰ J. Flik, op. cit., s. 64.

²¹ M. Koller, op. cit., s. 310—311.

²² E. Berger, *Istorija razvitiija tehniki masljanoj živopisi*, Moskva 1961, s. 44.

²³ Por. R. Straub, op. cit., s. 162.

3) czerwienie (żelazowa, cynober, kraplak), 4) czernie (czern węglowa). W tym kwartecie barw występują barwniki achromatyczne (biel, czern) oraz chromatyczne (żółcień i czerwień). O tych czterech barwach piszą Platon i Arystoteles, wspomina później także Pliniusz. Zdaniem Z. Brochwicza barwy te były preferowane w średniowieczu i na początku renesansu (np. przez Tycjana). Większa zawartość miedzi w warstwach, w których występuje cynober i kraplak oraz czern roślinna, może być spowodowana dodatkiem środka sykatywującego w postaci miedzianki lub żywiczynu miedzi. Duża zawartość miedzi w próbce pobranej z partii zegara w kolorze żółtozielonym może być związana z występowaniem żywiczynu miedzi w laserunku położonym na żółtym podmalowaniu z żółcieni cynowo-ołowianej. Był to sposób malowania stosowany m.in. w malarstwie weneckim²⁴.

W badanym obrazie nie został zidentyfikowany rodzaj oleju z warstwy malarskiej. Prawdopodobnie do opracowania warstw malarskich użyty został olej lniany, który w XVI wieku był dominującym spoiwem w malarstwie północnym. Mógł to być olej bielony na słońcu i oczyszczony przez gotowanie w wodzie. Do rozprowadzania laserunków artysta stosował medium olejno-żywiczne. Spoiwo wykryte w podmalowaniu należy wiązać z tłustą temperą otrzymaną sztucznie. Podobną mieszaninę żółtka jaja z olejem będącą spoiwem farb wykryto m.in. w obrazach Crivellego²⁵.

Jak już wcześniej wspomniano, toruński obraz *Św. Hieronim* jest przykładem zmian w technice malowania w stosunku do tradycji staroniderlandzkiej. Opracowanie powierzchni malarskiej jest w zasadzie proste i polega na zastosowaniu białego podmalowania, na którym opracowano właściwy modelunek metodą lawowania oraz rozjaśniania olejnymi farbami laserunkowymi. Założona lokalnie warstwa płaskiego podmalowania w obrębie postaci oraz partii stołu z czaszką i księgą białego koloru charakteryzuje się zróżnicowaną grubością w zależności od położenia w ogólnej kompozycji barwnej obrazu. W grubszej warstwie występuje szczególnie w jasnych partiach karnacji (od 14 do 28 μm), natomiast w partii czerwonej szaty zredukowana została miejscami do wartości 7 μm . Największą grubość, wynoszącą ponad 28 μm , osiąga we fragmencie obrazu, na którym namalowana jest księga w białym kolorze. W górnej części podmalowania w partii karnacji oraz czaszki występują obok bieli ołowianej pojedyncze cząstki czerwieni żelazowej i czerni węglowej. Obecność czerwonego barwnika w górnej części podmalowania tych fragmentów świadczy o zamierzonym ociepleniu tonu warstwy podczas wstępnego modelunku. Podmalowanie wykazuje dużą zwartość i dobrą przychepność do podłoża. Interesujący jest fakt nieobecności białego pod-

²⁴ M. Koller, op. cit., s. 321.

²⁵ Ibid., s. 324.

malowania w głębokich, ciemnych partiach namalowanych wokół postaci. Przed zrealizowaniem podmalowania artysta prawdopodobnie opracował na tonowanej zaprawie wstępny rysunek, być może przy użyciu czarnej kredy lub stylusa ołowianego. Opracowanie rysunkowe, widoczne na zdjęciu w podczerwieni, zostało wykonane bezpośrednio na białym podmalowaniu. Ze względu na bardzo cienki sposób malowania obrazu oraz na zjawisko utraty siły krycia bieli ołowianej w połączeniu z olejem (*pentimen̄ti*) jest on miejscami wyraźnie widoczny, np. w partiach twarzy, rąk, w podkreśleniach oczu, ust, nosa, czaszki. W mniejszym stopniu uwidacznia się też w partii tła (półka z książkami oraz kontur stołu).

Na podstawie dokładnej analizy stratygraficznej, zdjęć obrazu w podczerwieni, rentgenogramów oraz obserwacji powierzchni warstwy malarzkiej stwierdzamy, że rysunek został wykonany przy użyciu narzędzia pozostawiającego po sobie ślad w postaci ostrej, cienkiej i wyrazistej, miejscami przerywanej, kreski. Poszczególne fragmenty kompozycji, zwłaszcza twarz i ręce postaci, są narysowane z dużą biegłością za pomocą jednej ciągłej linii. Opracowanie rysunku z zachowaniem wysokiej poprawności szczegółów anatomicznych wskazuje, że artysta musiał przygotować najpierw ogólne założenie kompozycji w formie szkicu na kartonie w skali 1:1. Rysunek mógł być następnie przeniesiony na obraz metodą kalkowania. W tym celu odwrocie kartonu musiałyby być zaczernione, np. czarną kredą. Lekko zaznaczone kontury rysunku zostały linearnie wzmocnione przy zastosowaniu cienko i ostro rysującego narzędzia, prawdopodobnie stylusa metalowego, który umożliwia wykonanie bardzo subtelnej, a jednocześnie ostrej kreski. Do przeniesienia rysunku mogła być także wykorzystana metoda „przeprószki”. Na zdjęciach w podczerwieni wprawdzie nie zaobserwowano śladów sproszkowanego węgla, jednakże mógł on zostać całkowicie usunięty po utrwaleniu rysunku stylusem metalowym. Stylusy metalowe pozostawiają trwałe ślady i możliwość dokonania korekty gumką chlebową jest ograniczona. Artysta dokonał korekty rysunku zachowując wcześniej naniesione linie, co uwidacznia się w okolicach prawego oka, ucha, palców rąk.

Rysunek został wykonany oszczędnie, bez lawowego opracowania. Jego charakter, natężenie linii wykazują niewielkie różnicowanie. Zasadą było uchwycenie głównych linii określających formy kompozycji. Ich układ w opracowaniu włosów przebiega zgodnie z kierunkiem formy określonej przez rząd równoległych, łukowato wygiętych kresek. Fragmenty karnacji pogrążone w cieniu są uwydatnione za pomocą krótkich zagęszczonych kresek rysowanych w poprzek formy. Tylko głębokie cienie twarzy i rąk, powieki, usta, palce są zaznaczone liniami o większym natężeniu. Kontury tworzące kształt stołu, półki z książkami oraz krawędzie ścian wyznaczają linie wykreślone z geometryczną dokładnością, zapewne przy użyciu liniału. Zarys górnej krawędzi blatu stołu uczytelnia się wyraźnie spod cienko malowanych partii czaszki i książki. Sta-

ranność i precyzja wykonania rysunku wynikały z jego współudziału w tworzeniu końcowej formy kompozycji metodą cienkiego, laserunkowego malowania.

Po wykonaniu rysunku i pokryciu go wraz z warstwą podmalowania izolacją olejną, artysta przystąpił do opracowywania właściwych barw lokalnych przy użyciu medium olejno-żywicznego.

Karnacja. Na żółtą imprimaturę olejną naniesione są warstwy karnacyjne o zróżnicowanej grubości, wahającej się od 7 do 28 μm . Największą grubość mają warstwy występujące w jasnych partiach twarzy. W tej części karnacji znajdują się trzy warstwy różowe o charakterze półkryjącym i laserunkowym położone na przemian, o chłodnym odcieniu, który miejscami ocieplono stosując cienki ugrowy laserunek (około 1—2 μm). W partiach światła na żółtym laserunku występuje jasna, półkryjąca warstwa koloru karnacyjnego o zróżnicowanej grubości (7—14 μm), która podkreśla najwyższe światła. Nałożona cieniem daje półton, który przechodzi następnie łagodnie w najgłębszy cień. Partie światła i półtonów zostały dodatkowo przelaserowane ugrem w warstwie nie przekraczającej 7 μm . Ostateczny kształt modelunku artysta uzyskał w wyniku opracowania cieni brązowym laserunkiem metodą lawowania. O niezwykle cienkim sposobie malowania świadczy układ stratygraficzny w próbie pobranej z ręki w partii półtonu, w którym szarougrowa farba składająca się z ugru, bieli ołowianej, czerni węglowej i czerwieni żelazowej, nałożona półlaserunkowo, stanowi właściwie końcową warstwę. W partiach rąk warstwa koloru karnacyjnego została położona na brązowy laserunek o ciepłym odcieniu tworząc chłodną szarość optyczną. Najbardziej intensywne cienie zostały dodatkowo podkreślone kryjącym brązem o ciepłym tonie. Rysunek poszczególnych detali twarzy: oczu, nosa, ust, a także zarysów rąk i twarzy został podkreślony wtórnie w sposób linearny laserunkową czernią.

Włosy i broda. Zostały namalowane przy użyciu laserunków i półlaserunków tworzących z partią karnacji nierozdzielne światłocieniowe opracowania. Partia włosów została podmalowana półkryjąco brązem o ciepłym tonie (czerwień żelazowa, czerni węglowa, biel ołowiana). W jasnej partii włosów występuje warstwa składająca się z mieszaniny bieli, czerni i czerwieni żelazowej, tworząca na ciepłym podkładzie wyraźnie chłodny, stosunkowo ciemny odcień. Na warstwie tej, założonej półkryjąco, zostały opracowane jasne akcenty położone z dużą swobodą w postaci równoległych cienkich kresek, prawdopodobnie przy użyciu temperowego spoiwa. Pojedyncze kosmyki włosów w partii cienia, namalowane czarnobrązową farbą, niemal dokładnie odwzorowują linearny rysunek prześwitujący spod półkryjącej, brązowej warstwy. Najjaśniejsze bliki we włosach wydobyto cienkimi kreskami przy użyciu jasnej

szarości. Ogólny ton kolorystyczny partii włosów i brody jest zbliżony do barwy karnacji.

Szata czerwona. Została namalowana w dużej rozpiętości walorowej — od bardzo jasno opracowanych partii rękawów do głębokich cieni w centralnej części. Zróżnicowanie to pierwotnie było większe, o czym można się przekonać na podstawie zdjęć w podczerwieni oraz rentgenogramów, gdzie widzimy jeszcze silniejsze kontrasty między światłem a cieniem. Ostateczny kolor szaty uzyskano w wyniku nałożenia kilku warstw czerwieni o łącznej grubości nie przekraczającej 44 μm . Bezpośrednio na białym podmalowaniu artysta zaznaczył układ fałd szaty za pomocą ciemnej laserunkowej farby brązowej. Czerwienią żelazową opracował półton. Światła wypuklił stosując cynober, natomiast cienie uzyskał za pomocą kraplaku. Po tym nastąpił ogólny laserunek scalający przy użyciu czerwieni i czerni. Modelunek fałd pogrążonych w cieniu ma znacznie ciemniejszą wartość walorową i zdecydowanie chłodniejszy, bardziej brązowy ton wynikający z użycia czerni, czerwieni żelazowej i być może ugru. W jasnych fragmentach szaty na laserunku z kraplaku występują partie światła stanowiące warstwę kryjącą (czerwień żelazowa, cynober, żółcień cynowo-ołowiana, biel ołowiana). Interesujący jest w tym przypadku fakt użycia żółcień cynowo-ołowianej, która nadaje szacie cieplejszy odcień. Warstwa ta charakteryzuje się złą przyczepnością do laserunku i w wielu miejscach uległa odspojeniu. Według Zbigniewa Brochwicza mogło to być spowodowane tym, że żółcień tej użyto prawdopodobnie z jakimś spoiwem wodnym, aby światłom nadać większą klarowność. Kontury fałd zostały pogłębione czernią, wmalowaną w partie brązowego, chłodnego cienia. Na gładko malowanej szacie odznaczają się one wypukłością świadczącą o zwiększonej ilości zagęszczonego spoiwa dodanego do farby. Półtony i światła pokryto ponownie laserunkiem scalającym.

Tło w kolorze szarougrowym. Jasna partia tła z prawej strony obrazu została opracowana w dwóch etapach. Bezpośrednio na imprimaturze występuje cienka, szara, temperowa warstwa grubości 14 μm , zawierająca biel ołowianą, czerń węglową i domieszkę ugru. Naniesiono ją za pomocą dynamicznych, skośnych pociągnięć pędzla z pozostawieniem faktury malarskiej. Warstwa ta uzyskała zdecydowanie chłodny, jasnoszary ton. Spod cienko i nierówno założonej powierzchni prześwituje barwa imprimatury. Temperowe podmalowanie pokryto zielonkawougrowym laserunkiem o ciepłym odcieniu. W części tła pogrążonej w cieniu, z lewej strony obrazu, bezpośrednio na imprimaturze występuje kryjąca, temperowa warstwa brązowoczarnego podmalowania o grubości ok. 14 μm , zawierająca czerń węglową, czerwień żelazową i biel ołowianą. W obydwu partiach tła warstwy temperowe założono

plasko, bez zróżnicowania walorowego. Brązowoczarne podmalowanie pokryto czarnym laserunkiem uzyskując pogłębiony ton, z łagodnym przejściem wyprowadzonym z partii cienia w kierunku jasnej partii tła.

Czaszka. Charakteryzuje się sposobem malowania zbliżonym do karnacji, ma jednak jeszcze bardziej chłodny szarozielonkawy ton. Na białym podmalowaniu został wykonany światłocieniowy modelunek laserunkowym brązem. W partiach światła i półtonów występuje cienka, półkryjąca warstwa koloru karnacyjnego, która spowodowała powstanie szarości optycznych w miejscach prześwitywania brązowego laserunku. Cienie w oczodołach oraz kości nosowej podkreślono ciemnougrowym laserunkiem o chłodnym odcieniu. Głęboki cień na czaszce, walorowo zlewający się z tłem, został namalowany kryjąco na brązowym laserunku przy użyciu ugru, czerni i bieli, tworząc chłodny ton. W efekcie końcowym uzyskano niemal monochromatyczną tonację powierzchni czaszki, miękko wtopionej w ciemne tło.

Księga w kolorze białym. Została namalowana na przeolejonej warstwie białego, temperowego podmalowania. Cienie pokryto chłodną szarością o zróżnicowanej skali walorowej przy zastosowaniu farby o różnym stopniu gęstości. Ostateczny światłocień ukształtowano ugrowym laserunkiem o różnym nasileniu kolorystycznym.

Zegar i świecznik. Bezpośrednio na powierzchni tła farby czarnobrazowej został założony ugrowy podkład przy użyciu kryjącej, jasnej tempery uzyskany z mieszaniny bieli ołowianej, ugru, czerni węglowej i niewielkiej ilości czerwieni żelazowej o grubości ok. 14 μm . Warstwa ta stanowiła półton, nie występuje ona jednak w tych miejscach, które pełnią funkcję linearnych cieni zegara. Ostateczna forma została ukształtowana w wyniku zaznaczenia jasnych, żółtych akcentów o tym samym nasyceniu kolorystycznym w całej partii zegara, przy użyciu temperowej warstwy o grubości ok. 42 μm , zawierającej biel ołowianą i żółcień cynowo-ołowianą. Półton i światła pokryto laserunkiem o chłodnym zielonkawym odcieniu, być może z użyciem miedzianki. Forma zegara pozbawiona jest modelunku, ma silnie wyodrębnione, jasne akcenty barwne sprawiające wrażenie płaskiego ornamentu. W zbliżony sposób i przy użyciu podobnych barwników namalowano świecznik. Jako przezroczysty, szklany przedmiot został opracowany już po założeniu tła, które stanowi stół w kolorze czerwobrazowym. Forma świecznika jest kształtowana dwuwarstwowo. Jasne akcenty, składające się z bieli ołowianej i żółcień cynowo-ołowianej, występują na ugrowym podmalowaniu znajdującym się tylko pod partiami światła.

Reasumując należy stwierdzić, że farby nakładano na obraz w zasadzie w następującej kolejności: kryjące, półkryjące, laserunkowe. Nie-

które tony prześwitują spod wierzchnich warstw, np. imprimatura w jasnej części tła lub w półtonach karnacji, a inne są bardziej przykryte, np. ciemna część tła z lewej strony. Ciemne farby mieszano ze spoiwem olejno-żywicznym, przez co uzyskano wrażenie kunsztownego blasku. Cechy tej techniki bliskie są sztuce północnej XVI stulecia, którą charakteryzuje podobne, oszczędne użycie koloru oraz niezwykle cienki sposób malowania farbami laserunkowymi, często rozcieranymi dłonią, niemal bezpośrednio na imprimaturze. Przy tym sposobie malowania spoiwo musiało charakteryzować się właściwościami zapobiegającymi żółknięciu warstw (dzięki dodatkom balsamów i żywic naturalnych). Niektóre detale obrazu w końcowym opracowaniu dodatkowo wzmacniano pędzlem stosując cienką kreskę, np. przy użyciu żółcieni cynowo-ołowianej na spoiwie temperowym w partiach lichtarza, oprawy księgi.

Paleta zawężona do barw zgaszonych odpowiada tendencji panującej w szesnastowiecznym malarstwie, polegającej na ograniczonym stosowaniu barwników. Kolor czarny i biały nie występują jako cień lub światło, lecz jako barwa lokalna (np. partia książki). Efekt mieszania kolorów uzyskiwano nie bezpośrednio na palecie, lecz w wyniku laserunkowego nawarstwiania farby. Pozwoliło to na otrzymanie bogatej skali tonów w obrazie, stanowiąc przejaw konsekwentnego systemu budowy płaszczyzny w głąb.

Św. Hieronim z Muzeum Okręgowego w Toruniu stanowi przykład malarstwa północnoeuropejskiego drugiej połowy XVI w. Cechy stylistyczne i ikonograficzne obrazu łączą go z kręgiem dzieł takich szesnastowiecznych mistrzów antwerpskich, jak Q. Metsys, Marinus van Reyersvaele, Jan van Hemessen, Joos van Cleve. Światłocieniowy modelunek twarzy św. Hieronima, wykonany miękko przy użyciu łagodnych przejść walorowych, nasuwa pewne skojarzenia z nowymi osiągnięciami sztuki włoskiej tego czasu, inspirowanej wielu twórców niderlandzkich, m.in. Jana van Hemessen, który podejmował często temat św. Hieronima jako pretekst dający możliwość kształtowania ciała w sposób plastyczny. Na obrazach tego malarza przedstawiających św. Hieronima zredukowana jest ilość występujących elementów martwej natury *vanitas*, jak w przypadku badanego przedstawienia.

Konkludując trzeba więc stwierdzić, że obraz z toruńskiego muzeum stanowi wytwór warsztatowy związany ze środowiskiem antwerpskim, w kręgu którego powstał typ przedstawienia św. Hieronima w ujęciu półpostaciowym, zapoczątkowany przez obrazy: A. Dürera z 1521 r. z Muzeum de Arte Antiqua w Lizbonie oraz Q. Metsysa z Kunsthistorisches Museum w Wiedniu. Niemieckie malarstwo tego okresu, poza Dürerem, nie zna typu przedstawienia świętego w ujęciu półpostaciowym. Autora toruńskiego obrazu należy więc łączyć z warsztatem niderlandzkim, trudno jednak wiązać go z określoną indywidualnością artystyczną.

Podobrazie obiektu składa się z cienkich desek dębowych, jest więc

typowe dla malarstwa niderlandzkiego XVI w. Poza terenem Niderlandów drewno dębowe stanowiło materiał dla podobrazii tylko w Niemczech (w około 20% przypadków) i w Portugalii (w około 80% przypadków). Również z punktu widzenia techniki malowania obraz można zaliczyć do grona dzieł pomniejszych warsztatów. Świadczy o tym np. schematyczny rysunek, przypuszczalnie stanowiący efekt powielania istniejących wzorów graficznych. Charakteryzuje się on ostrym, linearnym, jednostajnym konturem i przeniesiony został zapewne metodą kalkowania. Rysunek nie został opracowany na białej zaprawie, lecz na warstwie temperowego podmalowania z bieli ołowianej założonego lokalnie w obrębie postaci. Warstwa ta przesłoniła jednocześnie zmiany kompozycyjne (ich ślady widoczne są na rentgenogramach), których dokonano prawdopodobnie podczas realizacji wstępnego rysunku opracowanego czarną kredą lub stylusem na zaprawie. Cechą charakterystyczną budowy technicznej obrazu *Św. Hieronim* jest modelowanie karnacji metodą lawowania i rozjaśniania przy użyciu warstw półkryjących i laserunków. Biała, cienka warstwa podmalowania stanowi najjaśniejszy ton, tzw. „reflektor”, od którego odbija się światło przechodzące przez warstwy farb laserunkowych. Partia karnacji odznacza się chłodną tonacją, będącą wynikiem efektu szarości optycznych uzyskanych metodą nakładania półkryjących warstw z użyciem bieli na ciemniejszy podkład w kolorze brązowym.

Blіszszą, bardziej dogłębną charakterystykę kręgu artystycznego lub cech warsztatu, w którym powstał obraz, można uzyskać dopiero po przeprowadzeniu kompleksowych badań technologicznych i stylistycznych większej liczby dzieł pochodzących z XVI w.

LITERATURA

1. F. Anzelewsky, *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, Berlin 1971.
2. E. Berger, *Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit*, München 1912.
3. E. Berger, *Istorija razvitija tehniki masljanoj živopisi*, Moskva 1961.
4. Z. Brochwicz, *Toruński portret Kopernika w świetle nowych badań technologicznych*, Rocznik Muzeum w Toruniu, R. 5, 1973.
5. P. Coremans, *La technique des „Primitifs flamands”*, Studies in Conservation, 1954, nr 1.
6. P. Coremans, R. Gettens, G. Thissen, *La technique des „Primitifs flamands”*, Studies in Conservation, 1952, nr 1.
7. M. Doerner, *Materiały malarzkie i ich zastosowanie*, nowe oprac. T. Roth, R. Jacobi, Warszawa 1975.
8. J. Flik, *Toruńskie portrety mieszczańskie*, Toruń 1982.
9. J. S. Held, *Dürers Wirkung auf die niederlandische Kunst seiner Zeit*, Haag 1931.
10. M. Koller, *Das Staffeleibild der Neuzeit*, [w:] *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, t. 1, Stuttgart 1984.
11. B. Slansky, *Technika malarstwa*, t. 1—2, Warszawa 1960, 1965.
12. R. E. Straub, *Tafel und Tüchleinmalerei des Mittelalters*, [w:] *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, t. 1, Stuttgart 1984.