

# Ziemowit Michałowski, Alicja Karłowska-Kamzowa

---

## Badania konserwatorskie obrazu Madonny z kościoła św. Jakuba w Toruniu

---

Ochrona Zabytków 33/3 (130), 232-244

---

1980

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

broken galleries of the given piece of furniture, a new stretcher. She was very sensitive to aesthetic and technological values of the material (admiration for „lacelike” treatment of the marble, for the refinement of onyx, jasper, porphyry in the decoration of facades, mosaic and floors). One can thus talk about connoisseurship, respect and practical care she showed for historic monuments and high requirements put to conservation tasks. At the same time A. Potocka was the author of the undertaking criticized still during her life: she was the founder of a new décor in the chapel of Queen Sophia at the Wawel Hill transformed into her sepulchral chapel. She commissioned the reconstruction (1836—1844) to F. M. Lanci and P. Filipp, the sculptor. Lanci decorated the vaulting and walls with stucco work and pseudo-Gothic figures which were then removed in ca 1900 and the original Gothic vaulting was restored. Such an unceremonious treatment of the historic substance of the cathedral lifted, i.a., ancestral pride and the founder's lack of the

sense of measure. This architectural and sculptural composition combining Gothic and classicism was one of the first romantic restorations, in which the emphasis was put rather on the spirit and content of architecture than on archaeological faithfulness, while the neo-Gothic style was a free transposition of the most antique styles. A similar method was employed by Lanci in the rebuilding of the castle and church at Zator (ca 1830—1840). This introduction of a modern and still an entirely „classical” spirit of art into a medieval castle — family residence as well as into the chapel in the necropolis of Polish kings was to immortalize her name as a continuator of the best attainments of the past. It was to prove to future generations her enlightened mind, artistic taste and learning. Meanwhile, what has been left from the neo-Gothic structure of Potocka and Lanci is only a trace in the history, unfortunately overshadowing the memory of the most progressive opinions that she not only voiced but also brought into life.

ZIEMOWIT MICHAŁOWSKI, ALICJA KARŁOWSKA-KAMZOWA

## BADANIA KONSERWATORSKIE OBRAZU MADONNY Z KOŚCIOŁA ŚW. JAKUBA W TORUNIU

### CZ. I. ZAGADNIENIA WARSZTATOWE

Na plebanii kościoła Św. Jakuba w Toruniu przechowywany jest obraz przedstawiający Madonnę z Dzieciątkiem, będący dziełem o nieustalonej proveniencji artystycznej. Malowany na desce techniką temperową i olejną, ze złoceniami, ma kształt nieregularnego owalu o wymiarach 51 × 42 cm. Oprawiony jest w rzeźbioną w drewnie, złożoną ramę feretronową; nie sygnowany.

W latach pięćdziesiątych przeprowadzono przy obrazie pewne prace konserwatorskie<sup>1</sup> i być może badania, których dokumentacji nie udało się jednak odnaleźć. W 1979 r. zostały podjęte badania malowidła przez Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK w Toruniu, które miały na celu określenie charakterystycznych cech struktury technicznej dzieła, umożliwiających podjęcie próby identyfikacji warsztatu malarskiego. Zebrane ustalenia, mimo że nie stanowią kompletnej dokumentacji technologicznej, mogą jednocześnie służyć jako materiał porównawczy przy interpretacji innych obrazów. Niemal zupełny brak takich materiałów w dotychczasowej literaturze komplikuje wszelkie próby zastosowania badań technologicznych dla potrzeb studiów nad historią malarstwa w Polsce.

### STAN ZACHOWANIA OBRAZU

Największym naruszeniem struktury obrazu jest obcięcie krawędzi (w XVIII w.?) w celu przystosowania go do owalnej ramy feretronu. Oryginalne, pionowe brzegi malowidła zachowały się tylko częściowo z lewej i prawej strony owalu. Nie gruntowane powierzchnie drewna poza nimi, pierwotnie ukryte pod listwami dawnej ramy, a widoczne w świetle nowej, pokryte są kitem i podmalowane w kolorze imitującym złocenie. Spowodowało to posze-

zenie o parę centymetrów tła w środkowej strefie kompozycji. Nowszej daty są uzupełnienia dość licznych, lecz niezbyt rozległych ubytków malowidła, zlokalizowane głównie przy krawędziach i wzdłuż spoin desek. Poza rekonstrukcją zniszczonej górnej części włosów Dzieciątka, pozostałe punktowania dotyczą mniej istotnych fragmentów formy. Odwrocie obrazu z resztkami zachowanej na nim zaprawy przesycone jest masą woskową.

Podobrazie wykazuje lekkie spaczenie, w środkowej desce występuje pęknięcie długości 13 cm, biegnące od górnej krawędzi. Na powierzchni malowidła rozpoznać można trzy rodzaje siatki spękań: szerokie spękania zaprawy typu kratkowego, z drobniejszą siatką późnych spękań w partiach karnacji i maforium oraz wczesnych w obrębie błękitnej szaty. U dołu, w pobliżu krawędzi zaprawa ma słabą przyczepność do podłoża. Drobne ubytki malowidła występują przy szczelinie pęknięcia, na czole i oku Madonny. Na skutek częściowego przemycia, a także utraty zdolności kryjących przez biel ołowiową znacznej przezroczystości nabrał modelunek maforium, gdzie prześwituje linearne podrysowanie. Silnie przetarte są złocenia i przemyte laserunkowe opracowanie korony. Ślady przemycia można też zauważyć w karnacji, przy czym najbardziej ucierpiał modelunek prawej dłoni Madonny. Błękit i czerwień szaty uległy silnemu pociemnieniu, przez co rysunek fałd stracił swą czytelność. W cienko malowanym maforium, gdzie najwyraźniej występuje faktura pogłębionego igłą w zaprawie podrysowania, nagromadzone zanieczyszczenia robią wrażenie cienkiego, ostrego konturu, określającego fałdy. Malowidło nie ma werniksu.

### BUDOWA TECHNICZNA

Podobrazie zbudowane jest z trzech desek, wyciętych promieniowo z równomiernie wąskosłostego i pros-

<sup>1</sup> Prace wykonano w b. Katedrze Technologii i Technik Malarzkich UMK w Toruniu pod kierunkiem doc. L. Torwirta. Usunięto wówczas przemalowania, które pokrywały głównie tło i maforium. Fotografia stanu obrazu sprzed tej konserwacji przechowywana jest wraz z obrazem.

<sup>2</sup> Badania technologiczne, przeprowadzone w Instytucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK w Toruniu, obejmowały: ba-

daniami wizualne w różnym oświetleniu, badania fluorescencji ultrafioletowej, badania w podczerwieni (pod stereoinfraskopem), badania stratygraficzne przekrojów malowidła, analizy mikrochemiczne pigmentów, ogólną analizę spoiw ze szczegółowym określeniem spoiwa zaprawy oraz oznaczenie mikroskopowe rodzaju drewna. Zdjęcia rentgenowskie wykonano w PKZ-Toruń na aparacie typu Baltospot 100 (40 mA, 65 kV, czas eksp. 60 sek.).



1. Obraz Madonny z kościoła Św. Jakuba w Toruniu, stan obecny: A — lico, B — odwrocie (fot. Z. Michałowski)

1. The painting of Madonna from St Jacob's Church in Toruń, the present condition: A — the facing, B — the reverse

twólkniatego drewna twardzieli dębowej<sup>3</sup>. Deski zestawione są pionowo i sklejone na styk bez żadnych dodatkowych wzmocnień. Grubość podobrazia wynosi 1,2—1,5 cm. Obie powierzchnie są gładko obrobione; spoiny desek od odwrocia zaklejone zostały paskami płótna. Jak wynika z przebiegu zachowanych częściowo śladów dawnego obramowania, pierwotna rama szeroko zachodziła na brzegi desek od strony licowej. Brak śladów sfazowania i obecność oryginalnej zaprawy w tym miejscu na odwrociu wyklucza możliwość ujęcia krawędzi desek w rowek (na falc). Obraz musiał więc mieć obramowanie innego typu, polegające na przymocowaniu listew ramy od lica, po czym następowało gruntowanie wszystkich powierzchni podobrazia wraz z ramą. W pierwotnym formacie szerokość obrazu, mierzona w świetle ramy, wynosiła 38 cm.

Zaprawa koloru białego, grubości około 1000  $\mu\text{m}$ , pokrywa podobrazie obustronnie. Na przekroju wyróżnić można dwie warstwy, przy czym grubość dolnej wynosi około 400  $\mu\text{m}$ , a zaś górnej około 600  $\mu\text{m}$ . Spoiwem

<sup>3</sup> *Quercus robur* L. lub *Q. sessiliflora* Salisb.

jest klej glutynowy, a wypełniaczem — ten sam rodzaj bardzo drobnej kredy bez jakichkolwiek domieszek i zanieczyszczeń. Zaprawa wykazuje znaczną twardość i spistość; jej powierzchnia była doskonale wygładzona.

Podrysowanie (rysunek wstępny na zaprawie) jest bezpośrednio czytelne tylko w obrębie maforium, gdzie prześwituje przez cienkie warstwy bieli, wyraźniej dostrzegalne w podczerwieni. Opracowane jest bardzo szczegółowo pędzlem, cienką, czarną linią.

Grawerunki w zaprawie jako element dekoracyjny występują w nimbach, które zaznaczone są w postaci licznych koncentrycznych kół, rytych cienką, płytką linią. Funkcję pomocniczą pełnił natomiast delikatny, staranny grawerunek, którym pogłębiono w zaprawie kontury podrysowania na całej powierzchni kompozycji. Jego faktura, pozwalająca zachować czytelność podrysowania w trakcie złocenia i malowania, pozostała dobrze widoczna w partiach cienko malowanych, zwłaszcza w maforium. W pozostałych miejscach podrysowanie to można odczytać dopiero na zdjęciu rentgenowskim, które posłużyło do odtworzenia jego przebiegu, zbieżnego z formą podrysowania.





**Złocenia** pokrywają tło, nimby, koronę oraz spinkę płaszcza. Wykonane są złotem płatkowym na bardzo cienkiej, ledwo zauważalnej na przekroju mikroskopowym warstwie jasnoczerwonego pulmentu.

**Puncowania** na złocie, w postaci szeregów drobnych punktów, zdobią dodatkowo nimby i koronę. W nimbie Madonny występuje ponadto puncowanie prostą rozetką, złożoną z pięciu punktów.

**Opracowanie malarskie** w zasadzie pokrywa się z podrysowaniem, są jednak drobne przesunięcia, np. w zarysie ust lub palców obu dłoni Madonny. Większe odstępstwo występuje jedynie w rysunku prawej nóżki Dzieciątka na odcinku między dłońmi Marii. Sposób opracowania malarskiego poszczególnych partii ma zróżnicowany charakter.

**Karnacja**, zarówno Marii, jak i Dzieciątka, odznacza się bardzo miękkim, a zarazem głęboko plastycznym modelunkiem, wykonanym niezwykle cienko, półkryjąco. Nie zauważa się śladów pociągnięć pędzla. Światła stopniowane są kolorem jasnocielistym do czystej bieli. Półtony są nieco chłodniejsze, szarawe, cienie natomiast ciepłe, brunatnozielonkawe. W policzkach występuje słaby ton

różowy, usta modelowane są czystą czerwienią do różu. Przejścia pomiędzy sąsiednimi tonami stapiają się płynnie. Bardziej graficznie zarysowane są tylko ciemnobrunatne tęczówki oczu i cienie pod górnymi powiekami. W obrębie twarzy Madonny, w cieniach i półtonach, czytelne są jaśniejsze smugi delikatnej faktury, przebijającej ze spodnich warstw, która uwidoczniła się w następstwie częściowego przemycia wierzchniej warstwy malowidła. Smugi te pozostają bez określonego związku z rysunkiem poszczególnych detali twarzy i jedynie wzdłuż jej krawędzi biegną po formie, nie wynikają więc z nierówności zaprawy. Identyfikacja cząstki pigmentu wydobytej z tej „fakturalnej” warstwy wykazała biel ołowiową ze spoiwem olejnym. W mikroprobce pochodzącej z półtonu na szyi Madonny zidentyfikowano na przekroju cztery bardzo cienkie warstwy, o łącznej grubości około 50  $\mu\text{m}$ . Bezpośrednio na zaprawie leży olejna warstwa czystej bieli ołowiowej, grubości około 20  $\mu\text{m}$ , której spoiwo przesycało wierzchnią strefę zaprawy. Jako druga leży warstwa jasnocielista, grubości około 15  $\mu\text{m}$ , której podstawową zawartość stanowi biel ołowiowa, a jako dodatek występuje żółty ugier i pojedyncze ziarna cynobru. Na niej położona jest znowu warstwa czystej bieli





2. Obraz Madonny z kościoła Św. Jakuba w Toruniu, zakres punktowań i retuszy

2. The painting of Madonna from St Jacob's Church in Toruń, the scope of pointing and retouching

ołowiowej, grubości 10—15  $\mu\text{m}$ , i jako ostatnia, laserunkowa warstwa szarobrunatna, grubości poniżej 10  $\mu\text{m}$ . Brunat ten ma charakter organiczny, niewykluczony jest dodatek pigmentu typu umbry lub ziemi zielonej. Ostatnie trzy warstwy także zawierają spoiwo olejne. Biel ołwiowa utarta jest bardzo drobno, średnica cząstek wynosi poniżej 3  $\mu\text{m}$ .

Powyższy układ stratygraficzny dowodzi, iż modelunek karnacji, choć w sumie bardzo cienki, jest efektem opracowania wielowarstwowego. Dolną warstwę bieli ołwiowej, której faktura przebija w postaci wspomnianych smug, należy interpretować jako lokalny podkład pod półkryjące warstwy modelunku. Sama zaprawa kredowa nie ma dostatecznej świetlistości, a ponadto ciemnieje pod wpływem spoiwa z farb, przez co nie stanowi dogodnego podłoża dla przezroczystych opracowań malarzkich. Cienkie olejne podmalowanie bielą ołwiową ogranicza też nadmierną chłonność klejowej zaprawy, umożliwiając miękkie modelowanie. Trudno określić charakter spoiwa pozostałych warstw. Jakkolwiek obecność oleju w nich jest niezaprzeczalna, nie można odrzucić ewentualności użycia przez malarza np. techniki klejowej

z przesycającymi warstwami werniksu olejnego — zgodnie ze starą praktyką średniowieczną<sup>4</sup>.

Maforium modelowane jest miękką bielą ołwiową z minimalnym dodatkiem czerni w zagłębieniach fałd. Wskutek nieznacznej grubości tej temperowej warstwy dobrze czytelna pozostaje faktura grawerowanego podrysowania. Podmalowanie olejne bielą ołwiową nie występuje. Modelunek błękitnego płaszcza, niezależnie od obecnego pociemnienia, nie mógł pierwotnie mieć dużej rozpiętości tonalnej. Faktura opracowania malarskiego jest niejednolita, miejscami występują znaczne zgrubienia warstwy, mające związek z formą fałd. Badania stratygraficzne próbek pochodzących z lewego i prawego ramienia Madonny wykazały trójwarstwowe opracowanie. Podobnie jak w wypadku karnacji, na zaprawie leży olejna warstwa bieli ołwiowej, jednak o większej grubości, wynoszącej

<sup>4</sup> Teofil, *O sztukach rozmaitych ksiąg troje*, Kraków 1880, rozdz. XXVIII. Na trudności przy określaniu spoiwa w podobnych sytuacjach wielokrotnie zwracano uwagę. Badania nad możliwością identyfikacji techniki wielowarstwowej w obiektach stanowią potrzebny kierunek działań metodologicznych.



40—60 µm. Spoiwo olejne przesyca wierzchnią strefę zaprawy silniej niż pod karnacją. Na podmalowaniu tym położona jest ciemnoniebieska warstwa naturalnej ultramaryny ze spoiwem olejnym, osięgająca w próbkach grubość 130—220 µm. Na niej spoczywa bardzo cienka warstwa laserunku olejnego, koloru (obecnie) ciemnobrunatnego, grubości około 10 µm. Czastki ultramaryny mają granulację 10—15 µm, a pojedyncze ziarna osięgają średnicę 100 µm. Wśród nich występują nieliczne drobne czastki czerwobrunatne (piryt?)<sup>5</sup>. Cechą charakterystyczną opracowania płaszczka jest brak rozbieleń lub czystej bieli w samej warstwie modelunku. Jak z badań wynika, plastyka fałd wydobyta była wyłącznie odpowiednią grubością nawarstwień ultramaryny. Najcieńszą warstwą malowano w światłach, które dzięki refleksującemu działaniu bieli w podkładzie uzyskały żywy, jaśniejszy ton błękitny. Z uwagi na przezroczystość cząstek, a zarazem gruboziarnistość ultramaryny, cienie wymagały bardzo grubego jej nakładania i pogłębienia laserunkiem. Możliwe też, że malarz użył ultramaryny o różnych odcieniach. Za techniką pierwotnie olejną przemawia dodatkowo bardzo silne pociemnienie i drobna siatka spękań wczesnych tej warstwy. Nie można jednak również wykluczyć tłustego spoiwa temperowego, o dużej zawartości oleju<sup>6</sup>.

Czerwona podszewka płaszczka malowana jest dość gładko, w modelunku, mimo pociemnienia, dostrzega się miękkie opracowanie cieni przy jednoczesnym braku silniejszego wydobywania światła. Skala tonalna była nieco większa niż partii błękitnej. Do badań układu warstwowego posłużyła próbka z prawego mankietu (półton). Na zaprawie leżą tylko dwie warstwy. Pierwsza warstwa, grubości 60—90 µm, zawiera czysty cynober z chudym spoiwem temperowym lub klejowym; pigment utarty jest bardzo drobno, średnica cząstek nie przekracza 5 µm. Drugą warstwę stanowi ciemnoczerwony, organiczny laserunek olejny, grubości 10—20 µm. Nie ma tu podmalowania bieli i przesylenia zaprawy olejem. Modelunek poległ na laserunkowym wydobywaniu formy fałd na nie zróżnicowanym tonalnie, chudym podmalowaniu cynobrem, bez użycia bieli. W cienkiej warstwie tego opracowania widoczna jest częściowo faktura rytego w zaprawie podrysowania. Czerwony lak tworzy w cieniach fałd grubsze nawarstwienia niż zmierzono w próbce. Korona namalowana została na złocie sposobem „*pictura translucida*”, z linearnym rysunkiem, opracowanym kryjąco czernią. Barwne laserunki olejne imitowały kamienie szlachetne.

#### INTERPRETACJA

Niektóre spośród przedstawionych wyżej ustaleń dotyczących budowy technicznej obrazu zasługują na uwagę, jako mające znaczenie dla poszukiwań proveniencji artystycznej dzieła bądź też naświetlające materialne podłoże pewnych jego cech formalno-plastycznych.

W wypadku podobrazia warto zwrócić uwagę na rodzaj drewna. Deski dębowe są charakterystyczne przede wszystkim dla malarstwa szkół północnoeuropejskich, tj. obsza-

rów rozciągających się od Francji na północ od Loary, poprzez Niderlandy, Dolną i Górną Nadrenię wraz z Kologią, po Westfalię<sup>7</sup>. W Polsce podobrazia dębowe dominują w malarstwie Gdańska oraz Pomorza Zachodniego i Wschodniego. Toruń wydaje się leżeć na linii południowej granicy występowania podobrazia dębowych w malarstwie środkowoeuropejskim. Wśród obrazów łączonych z warsztatem toruńskim, obok podobrazia dębowych, pojawiają się również podłoża z drewna lipowego i iglastego<sup>8</sup>.

Na podkreślenie zasługuje staranny dobór drewna pod względem cech makroskopowych, jak równomierna wąskostość i prostowłóknistość, które gwarantują korzystne właściwości techniczne drewna jako materiału na podobrazie. Jeśli zważyć, że ponadto deski wycięte są w kierunku promieniowym, a ich powierzchnie obustronnie pokryte zaprawą, to okaże się, że jest to najbardziej

<sup>7</sup> J. Marette, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris 1961, s. 50—75.

<sup>8</sup> T. Dobrzeński, *Malarstwo tablicowe*, Warszawa 1972, s. 117, 121, 123.



3. Obraz Madonny z kościoła Św. Jakuba w Toruniu, podrysowanie grawerowane w zaprawie, odtworzone na podstawie zdjęcia rentgenowskiego (fot. Z. Michalowski)

3. The painting of Madonna from St Jacob's Church, drawing-up engraved in mortar; reproduced from an X-ray photo

<sup>5</sup> Silna absorpcja promieni rentgenowskich w tej partii wynika z większej niż w karnacji grubości bieli otłowiej w podmalowaniu. Absorpcja samej ultramaryny, nawet grubo położonej, jest z natury niewielka (niski ciężar atomowy).

<sup>6</sup> Por. H. Kühn, *Farbmaterial und technischer Aufbau der Gemälde von Niklaus Manuel*, „*Maltechnik-Restaur*”, 3, 1977, s. 161—170.





A



B

4. Obraz Madonny z kościoła Św. Jakuba w Toruniu: A — głowa Marii, B — fragment matorium (fot. Z. Michałowski)

4 The painting of Madonna from St. Jacob's Church in Toruń: A — Mary's head, B — detail of matorium

optymalny model podobrazia drewnianego, o najwyższej stabilności wymiarowej. Te cechy obrazu toruńskiego pozwalają wysoko ocenić poziom warsztatu pod względem materiałoznawstwa i wykonawstwa technicznego w zakresie budowy podobrazia.

Obramowania z listew przymocowanych od licowej strony obrazu szczególną popularność zdobyły na terenie Włoch, gdzie też najwyraźniej nawiązywały do tradycji bizantyńskiego kowczegu, wycinanego w desce. Stosowane były jednak w całej średniowiecznej Europie — od Hiszpanii po Skandynawię. Obserwujemy je przede wszystkim w najwcześniejszych zachowanych przykładach, a później raczej tylko w pojedynczych obrazach mniejszych formatów. Na terenie Europy środkowej utrzymują się przynajmniej do połowy XV w., natomiast w prymitywnym i ludowym malarstwie na desce przetrwały do XIX w. Zaprawa kredowo-klejowa jest typowa dla obszarów położonych na północ od Alp. W obrazie toruńskim zwraca uwagę jej czysto biały kolor, brak jakichkolwiek zanieczyszczeń, niezwykle drobna cząsteczka kredy oraz znacz-

na jeszcze spoistość wewnętrzna. Są to kolejne cechy świadczące o wysokim poziomie rzemiosła. Zastanawia natomiast skromna liczba warstw zaprawy, przy jej całkowitej grubości około 1 mm. Zauważono tylko dwie warstwy, przy czym mogła być jeszcze trzecia, która została usunięta podczas szlifowania; w obrazach małopolskich z lat 1420—1460, malowanych na deskach lipowych, przy analogicznej grubości zapraw kredowych stwierdzano występowanie sześciu warstw oraz ogólną zgodność ich wykonania z receptą Cenniniego<sup>9</sup>. W obrazie toruńskim musiała być nanoszona zaprawa o gęstszej konsystencji, co zarazem chroniło deskę dębową, szczególnie wrażliwą na bezpośredni kontakt z wodą, przed zbytnim zwilżaniem powierzchni. Nanoszenie gęstej zaprawy kre-

<sup>9</sup> J. Nykiel, *Budowa technologiczna obrazów sztalugowych na desce tzw. szkoły sądeckiej z lat 1420—1460*, „Ochrona Zabytków”, nr 4, 1962, s. 8; tenże, *Budowa technologiczna obrazów tzw. szkoły krakowskiej z lat 1420—1460 malowanych na podłożu drewnianym*, „Ochrona Zabytków”, nr 4, 1969, s. 282.



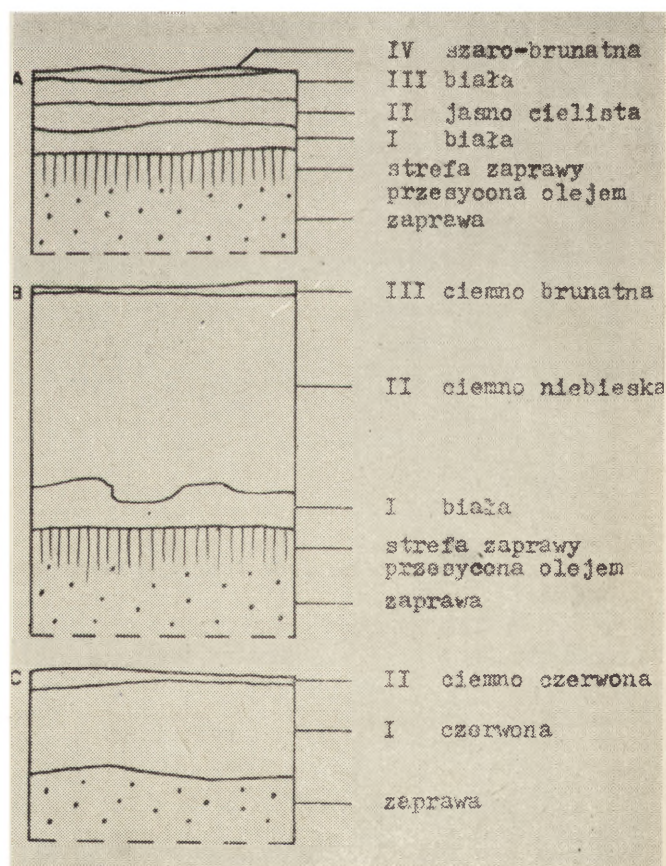
dowo-klejowej na deskę jest technicznie możliwe i stosowane było przez malarzy w XV w., o czym może świadczyć szczegółowa recepta z *Liber Illuminarius*, rękopisu pochodzącego z klasztoru Tagernsee<sup>10</sup>. Opisane tam stopniowe zagęszczanie zaprawy w kolejnych warstwach przez dodawanie kredy do jej masy tłumaczy także większą grubość warstwy wierzchniej niż spodniej.

Czarne, linearne podrysowanie wykonane pędzlem i miejscami prawdopodobnie podlawowane można zestawzić z opisem takiego postępowania podanym przez Cenniniego<sup>11</sup>. Istotny jest brak szrafowania cieni ukośnymi lub krzyżującymi się kreskami. Podrysowania szrafowane nie leżały w naturze łagodnych modelunków z okresu „stylu miękkiego”. Do najstarszych przykładów z terenu Polski należy bardzo jeszcze ograniczone szrafowanie fałd w podrysowaniu szaty św. Adaukta we wrocławskim ołtarzu św. Barbary (1447)<sup>12</sup>. W całkowicie zdecydowanej formie wystąpi ono w późniejszym dziele Mistrza tegoż ołtarza, w tryptyku Ukrzyżowania fundacji Piotra Wartenberga (1468) i innych współczesnych obrazach, także małopolskich. Linearne podrysowanie Madonny toruńskiej, bardzo typowe dla malarstwa sprzed nastania „stylu łamanego”, odznacza się cieńszą i delikatniejszą kreską, niż np. w obrazach polptyku grudziądzkiego (ok. 1390), gdzie rysunek wykonany jest szeroką, malarzką linią za pomocą swobodnych pociągnięć pędzla. Także drobiazgowo traktowanie detali różni podrysowanie obrazu toruńskiego od wspomnianego polptyku. Przyczyny tych różnic należy upatrywać m.in. w odmiennej skali obu obiektów. Bliskie naszemu obrazowi jest natomiast podrysowanie w kwaternionach polptyku toruńskiego (ok. 1390), charakteryzujących się większym rozdrobnieniem elementów kompozycyjnych, jak też w gdańskim retabulum Czterech Dziewic (ok. 1425), z malowidłami niewielkiego formatu. Precyzyjny grawerunek pomocniczy, powtarzający szczegółowo formę podrysowania na całej powierzchni kompozycji, stanowi dość rzadką cechę, spotykaną tylko w niewielkich, kameralnych obrazach, np. w czeskich wizerunkach Madonn<sup>13</sup>. Natomiast w trzech ostatnio wymienionych obiektach pogłębione są w zaprawie tylko niektóre linie podrysowania, i to w bardzo ogólny, mało staranny sposób. Stosowanie podrytowania kompozycji zanika na terenie szkół środkowoeuropejskich krótko po połowie XV w. W ołtarzu św. Barbary odnajdujemy je już w bardzo zredukowanej postaci. Wcześniej jeszcze wychodzi z użycia we Włoszech, co znajduje odbicie w traktacie Cenniniego (1437), zalecającym tylko obrysowywanie igłą konturów powierzchni przeznaczonych pod złocenia<sup>14</sup>. Ze źródeł północnych postępowanie takie zaleca *Liber Illuminarius* w drugiej połowie XV w.<sup>15</sup>

W opracowaniu złocień zwraca uwagę wyjątkowo nikłą grubość półprzezroczystej warstwy czerwonego pulmentu. Niewątpliwie chodzi tu o pulment jednowarstwowy, co prawdopodobnie jest cechą związaną tylko z malarstwem północnym. Szczegółowy opis jednowarstwowego pulmentowania przy użyciu gąbki zawiera piętnastowieczna recepta ze wspomnianie już *Liber Illuminarius*<sup>16</sup>.

Mało fakturalne, płaskie zdobienie złoconych nimbów cienką linią i drobną puncą lub radełkiem, przy podobnie lub całkiem gładko traktowanych płaszczyznach tła, występuje w środkowej Europie do około połowy XV w., po czym ustępuje na rzecz bardziej plastycznych grawerunków i aplikacji. W omawianym przykładzie zdobienie to jest stosunkowo skromne, ograniczone tylko do nimbów, i pod tym względem ustępuje dekoracyjnym rozwiązaniom, jakie często spotyka się w wizerunkach Madonn z drugiej połowy XIV i pierwszej połowy XV w., np. czeskich. Należy wspomnieć, iż rozwój sposobów opracowania plastycznego złoconych tła nie przebiega jednolicie w całej Europie, np. w malarstwie kolońskim używano silnie wypukłych motywów dekoracyjnych w tłach obrazów już w połowie XIV w., równocześnie ze stosowaniem zdobień płaskich. Opracowanie malar-

<sup>16</sup> Ibidem.



5. Obraz Madonny z kościoła św. Jakuba w Toruniu, stratygrafia warstw malarskich, rysunki przekrojów próbek według szkiców wykonanych przy użyciu mikroskopowej nasadki rysunkowej (powiększenie A 180×, B i C 90×): A — karnacja, półton; B — błękitny płaszcz; C — czerwona podszewka płaszcza

5. The painting of Madonna from St Jacob's Church in Toruń, stratigraphy of painters' layers, drawings of the cross-sections of samples according to the sketches made with the use of microscopic drawing (enlargement A 180×, B and C 90×): A — flesh tints, half-tone, B — a blue coat, C — red underlining of the coat

<sup>10</sup> E. Berger, *Quellen und Technik der Fresco-, Oel- und Temperamalerei des Mittelalters*, München 1912, s. 193—194.

<sup>11</sup> C. Cennini, *Rzecz o malarstwie*, Wrocław 1955, s. 70—71.

<sup>12</sup> W niniejszym artykule cytowane są następujące obiekty z Muzeum Narodowego w Warszawie: polptyk grudziądzki, ok. 1390, nr inw. 187284; polptyk toruński, ok. 1390, nr inw. 210484; retabulum baldachimowe z przedstawieniem Czterech Dziewic, Gdańsk, ok. 1425, nr inw. 187287; Pieta z Tubądzina (?), ok. 1450, nr inw. 126194; ołtarz św. Barbary, Wrocław 1447, nr inw. 187320; Mistrz ołtarza św. Barbary, Ukrzyżowanie — tryptyk fundacji Piotra Wartenberga, 1468, nr inw. 187323.

Por. T. Dobrzeńcki, op. cit., s. 25—27, 87—117, 124—128, 207—214, 218—219.

<sup>13</sup> Por. B. Slánský, *Technika malarstwa*, t. 2, Warszawa 1965, s. 337—338, 355—356, 375, il. 47a, 115, 161.

<sup>14</sup> C. Cennini, op. cit., s. 71.

<sup>15</sup> E. Berger, op. cit., s. 194.





A



B

6. Obraz Madonny z kościoła Św. Jakuba w Toruniu: A — różnice między podrysowaniem (linia ciągła), a opracowaniem malarskim w partii nóżek Dziecka; B — ten sam fragment ukazujący nieprawidłowość przedstawienia palców lewej dłoni Marii i zapiny płaszcza ukrytej za nóżkami Dziecka (fot. Z. Michałowski)

6. The painting of Madonna from St Jacob's Church in Toruń: A — differences between drawing-up (continuous line) and painters' representation in part of Child's legs, B — the same detail showing incorrect representation of fingers in the left palm of St Mary and clasping of the coat hidden behind Child's legs



skie karnacji wykazuje zewnętrznie duże zbieżności z przykładami malarstwa pomorskiego pierwszej połowy XV w., a także jeszcze z poliptykiem grudziądzkim. Jest jednak zupełnie inne niż w poliptyku toruńskim, gdzie występuje silna faktura i dość twardy modelunek o uproszczonej skali tonalnej. Od obrazów małopolskich z tego czasu różni się obraz toruński większą laserunkowością i bardziej miękkim, cienkim nawarstwianiem bieli w światłach. Modelunek ten ma cechy jednolitego opracowania technicznego, stosowanego konsekwentnie zarówno w twarzy Madonny, jak i Dzieciątka, mimo rzucającego się w oczy ich odmiennego wyrazu. Dowodzi to wysokiego opóźnienia rzemiosła przez malarza, dla którego ścisła dyscyplina warsztatowa nie stanowiła przeszkody w osiągnięciu różnorodnych efektów formalnych. W poszczególnych tonach modelunku można się doszukać przepisowych mieszanin barwnych dla karnacji, zalecanych przez Teofila, jak membrana, prasinus, posc, rosa, lumina etc.<sup>17</sup>, a przestrzeganych jeszcze w XV w., jak o tym świadczą recepty z pism le Begue'a<sup>18</sup> i *Manuskryptu Strassburskiego*<sup>19</sup>. Na uwagę zasługuje zielonkawy „prasinus” w cieniach, reminiscencja „proplasmusu” bizantyńskiego, który możemy odnaleźć także w karnacjach poliptyku grudziądzkiego. W poliptyku toruńskim cienie malowane są bardziej brunatno, natomiast w kwaterze Trójcy Św. występuje typowo włoskie „verdaccio” — zielone podmalowanie karnacji, zakryte jednak całkowicie w fazie opracowania modelunku.

Brak świetlistej kolorystyki karnacji oraz precyzyjnie kaligraficzne kreski w rysunku włosów świadczą, że malarzowi obrazu toruńskiego nie były jeszcze znane innowacje techniczne, pozwalające uzyskiwać efekty będące zdobyczami malarstwa niderlandzkiego z lat dwudziestych XV w. Modelunek włosów oraz maforium nie różni się niczym istotnym od sposobu opracowania analogicznych detali w innych obrazach z terenu Gdańska i Pomorza z lat 1390—1450.

Olejne podmalowanie pewnych partii czystą bielą ołwiową, w tym wypadku karnacji i błękitnego płaszcza, stanowi cechę znamioną dla malarstwa północnego. Podmalowanie takie, wzmacniające „wewnętrzne światło obrazu”, stwierdzono już w skandynawskich malowidłach na desce z pierwszej połowy XIV w.<sup>20</sup>, w których również warstwa bieli ołwiowej odznacza się zmienną grubością w poszczególnych partiach obrazu. Szerokie, jasne smugi, podobne do tych, które w karnacji Madonny toruńskiej wynikają z przebijania tego podmalowania poprzez ciekłą warstwę malarską, można zauważyć także w karnacjach poliptyku grudziądzkiego i w gdańskim retabulum Czterech Dziewic.

Na szczególną uwagę zasługuje sposób malowania błękitnego płaszcza. Półkryjące w światłach i kryjące w cieniach opracowanie czystą ultramaryną ma charakterystyczną, nierówną fakturę. Inny znany sposób modelowania błękitnej materii polegał na stopniowaniu światła i półtonów rozbiałami niebieskiego pigmentu. Także w tym wypadku cienie, jeśli były наносzone bez bieli, wymagały grubego nawarstwiania. Taki reliefowy efekt

<sup>17</sup> Teofil, op. cit., rozdz. I—XIII.

<sup>18</sup> J. le Begue, *De diversis coloribus*, [w:] M. P. Merrifield, *Original Treatises on the Arts of Painting*, London 1849 (New York 1967), s. 299—301, 311, 315—317.

<sup>19</sup> E. Berger, op. cit., s. 167—189.

<sup>20</sup> R. E. Straub, E. Skaug, *Das Antependium von Tresfjord*, „Maltechnik”, 1, 1961, s. 10; E. Plahter, E. Skaug, U. Plahter, *Gothic Painted Altar Frontals from the Church of Tingelstad. Materials, Technique, Restoration*, Oslo 1974, s. 7.



7. *Madonna zw. świętowidzka* (Praga, Galeria Narodowa)  
7. *The so-called Świętowidzka Madonna* (Prague, the National Gallery)



8. *Madonna zw. swojsińska* (Praga, Galeria Narodowa)  
8. *The so-called Swojsińska Madonna* (Prague, the National Gallery)





9. Tomaso da Modena, *Madonna z Dzieciątkiem* (Karlstein, Zamek)  
9. Tomaso da Modena, *Madonna with the Child* (Karlstein, the Castle)

spotykamy bardzo często w średniowiecznych obrazach i jest on typowy dla modelunków ultramaryną, azurym i zielonym malachitem. Oba sposoby malowania znane były od dawna we Włoszech, jak o tym świadczą zachowane przykłady<sup>21</sup>. Rozróżnia je Cennini, zalecając w pierwszym wypadku używanie trzech lub czterech gatunków ultramaryny, różniących się odcieniami, a w drugim, dla „odzieży rozbielanych”, drobniejsze utarcie pigmentu<sup>22</sup>.

W malarstwie północnym sposób pierwszy nie był początkowo popularny. Jego najstarsze przykłady pojawiają się dopiero krótko przed połową XV w. (Kolonia, Norymberga), a na naszych terenach należy do nich wrocławski ołtarz Św. Barbary (1447) oraz małopolska Pieta z Tubądzina (ok. 1450). Warto zwrócić uwagę na fakt, że w opracowaniach północnych tego typu spotykamy silne spękania wczesne, charakterystyczne dla spoiwa olejnego, i przeważnie większe ściemnienia niż w przykładach włoskich z XV w. Obraz toruński pod względem

opracowania błękitnego płaszcza całkowicie odbiega od wszystkich znanych nam przykładów malarstwa pomorskiego z lat 1390—1450. W tych dziełach bowiem szaty błękitne malowane są zawsze z bielą, a grube nawarstwienia pigmentu występują tylko w wąskich strefach najgłębszego cienia fałd. Specjalnego odnotowania wymaga ponadto fakt użycia ultramaryny, pigmentu kosztownego, stosowanego tylko w najlepiej prosperujących warsztatach.

Różne od przykładów pomorskich rozpatrywanego okresu jest także opracowanie materii czerwonej podszewki płaszcza. Szaty czerwone w obrazach pomorskich mają zawsze światła modelowane półkryjąco czystą bielą na czerwonym, jednolitym podmalowaniu, a cienie pogłębione ciemnoczerwonym laserunkiem. Na całości występuje jeszcze niekiedy laserunek żółty (poliptyk grudziądzki). W obrazie toruńskim zrezygnował malarz z modelunku bielą, pozostawiając czysty cynober w światłach i modelując półtony i cienie ciemnoczerwonym lakiem. Postępowanie takie wydaje się konsekwentne w stosunku do omówionego wyżej opracowania błękitnego. W odniesieniu do malarskiego opracowania złocień, zachowanego szczątkowo w koronie, należy odnotować jego typowy charakter dla malarstwa północnego i szczególną popularność w wizerunkach Madonny poprzez całe średniowiecze. O sporządzaniu barwnych lakierów olejnych na złoto mówi już *Manuskrypt Lukkański* z IX w.<sup>23</sup>,

<sup>23</sup> E. Berger, op. cit., s. 14—15.



10. *Madonna z Dzieciątkiem z Altenmarkt* (Austria)  
10. *Madonna with the Child from Altenmarkt* (Austria)

<sup>21</sup> K. Nikolaus, *Untersuchungen zur italienischen Tafelmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts*, „Maltechnik-Restaurator”, 3, 1973, s. 146—147, 150.

<sup>22</sup> C. Cennini, op. cit., s. 36, 85—86.





11. Piękna Madonna Toruńska, fragment (pierwotnie w kościele Św. Jana w Toruniu)

11. Beautiful Madonna of Toruń, detail (originally in St John's Church in Toruń)



12. Naśladowcy Rogera van der Weydena, Madonna z Dzieciątkiem

12. Followers of Roger van der Weyden, Madonna with the Child

a Teofil opisuje ten sposób pod nazwą „pictura translucida”<sup>24</sup>.

Opracowanie malarskie obu postaci, jak już wspomniano, dość wiernie pokrywa się z podrysowaniem, z wyjątkiem partii nóżek Dziecka i dłoni Marii. W skomplikowanym układzie nóżek natknął się malarz na pewne trudności rysunkowe. Jeśli porównać podrysowanie tej partii z efektem końcowym, to wydaje się, że początkowa wersja była trafniejsza — prawa nóżka miała właściwą masę i ułożenie. Popołniony został tylko drobny błąd na skutek nieuwzględnienia grubości łydki lewej nóżki (przy małym palcu dłoni Madonny). Korygując ten błąd w trakcie malowania malarz obniżył i wyprostował jednocześnie górny zarys prawej nóżki pomiędzy dłońmi Marii. Spowodowało to nienaturalną sztywność opracowania i wymagało pewnego przesunięcia palców prawej dłoni Madonny. Warto jeszcze dodać, że wstępny rysunek lewej dłoni Marii wyraźnie akcentował budowę anatomiczną palców, co później zostało zniwelowane. Realistyczny element podrysowania uległ więc idealistycznej stylizacji w fazie opracowania malarskiego. Znajdujemy

jednak też sytuację odwrotną: realistycznie podkreślona została konsystencja ciała Dziecka poprzez fałdkę, jaka tworzy się na jego nóżce pod naciskiem palca Marii, czego nie przewidywało podrysowanie.

#### WNIOSKI

1. Ogólne cechy techniczne obrazu toruńskiego wskazują na północnoeuropejską proveniencję warsztatu. Występowanie licznych elementów tradycyjnych, znanych już w malarstwie północnym XIV w., obok bardziej nowatorskiego traktowania szaty, powoduje w pewnej mierze rozbicie technicznej jednolitości dzieła. Niekonsekwencja taka stanowi cechę właściwą okresom przejściowym i warsztatom raczej peryferyjnym, działającym z dala od głównych ośrodków produkcji malarskiej. W tym kontekście bliskie analogie techniczne (prócz modelunku szaty) z przykładami malarstwa wschodniopomorskiego z lat 1390—1450 pozwalają uznać obraz za dzieło powstałe w tymże kręgu warsztatowym.

2. Sposób malowania szaty, znany w Europie północnej dopiero od końca pierwszej połowy XV w., stanowi element datujący obraz. Modelunek płaszcza jest jedyną, słabą zresztą, reminiscencją technicznej maniery włoskiej w tym obrazie. Jeśli nawet założymy, że jej znajomość dotarła do naszego warsztatu nie z Zachodu, ale wprost

<sup>24</sup> Teofil, op. cit., rozdz. XXIX; por. też M. Koller, *Die Lüsterfarben — zu ihrer Geschichte und Konservierung*, „Maltechnik-Restaurator”, 1, 1975, s. 20—28.



z Południa, to nie mogło to nastąpić wcześniej, skoro w bardziej zależnym w tym czasie od Włoch malarstwie małopolskim ten typ opracowania odnajdujemy dopiero około połowy XV w. Te dane każą datować obraz nie wcześniej niż na czwartą dekadę XV w. Gdyby przyjąć, że jest on dziełem warsztatu toruńskiego, to taki czas powstania tłumaczyłby różnice w sposobie malowania karnacji, jakie dzielą go od powstałego pół wieku wcześniej polptyku toruńskiego.

3. Wysoki poziom technicznego wykonawstwa obrazu przemawia za warsztatem o dobrze ugruntowanej tradycji w zakresie rzemiosła malarskiego. Malarz osiągnął wyjątkową miękkość i plastyczność w opracowaniu karnacji, nadając jednocześnie zróżnicowany wyraz obu twarzom, przy czym posługiwał się wspólnym w obydwu wypadkach, odpowiednio tylko interpretowanym schematem technicznym. Ta warsztatowa biegłość pozwoliła mu stworzyć oryginalne dzieło, o nieprzeciętnych, mimo pewnych uchybień rysunkowych, walorach artystycznych<sup>25</sup>.

mgr Ziemowit Michalowski  
Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa  
UMK w Toruniu

formalnej pozwala określić obraz jako przedmiot tworzony dla dewocji prywatnej w konwencji tzw. stylu pięknego, który rozwijał się w całej Europie, a szczególnie środkowo-wschodniej od lat osiemdziesiątych XIV do dwudziestych XV stulecia. Twórca obrazu toruńskiego wprowadził wiele elementów kompozycyjnych znanych z innych obiektów sztuk plastycznych.

Ujęcie tematu Madonny z Dzieciątkiem jest czeskie: ukoronowana Maria prezentuje Syna, który nie ma korony na głowie. Być może zamierzano powtórzyć typ dewocyjny znany z obrazów Madonny tzw. świętowidzkiej lub swojsińskiej<sup>26</sup>. W tych obiektach poza zbliżonym ujęciem ogólnym występują także analogie szczegółowe: układ prawej dłoni Marii i zagłębienie się jej palców w ciało Dziecka, układ dłoni lewej, typ dekoracji dolnej partii korony. Ułożenie ciała Chrystusa i jego charakterystyka są odmienne. W obrazach czeskich Maria zwrócona jest en trois-quartes, nie ma odsłoniętych symetrycznie rozłożonych włosów, założonych za uszami. Inaczej także rozwiązano dekolt jej sukni i zapięcia płaszcza. Dzieciątko dotykające brody Marii występuje w rzeźbie francuskiej i malarstwie włoskim. Jedną z bliższych analogii odnaleźć można w obrazie Tomaso da Modena, przechowywanym od czasów Karola IV na Karlsteinie, zagubiono jednak sens tego gestu w ekspresji całości. Z kolei analogie dla ustawienia nóżek

## CZ. II. PROBLEMATYKA HISTORYCZNO-ARTYSTYCZNA

Obraz toruński ukazuje Marię prezentującą nagie Dzieciątko. Ujęta w półfigurze, ukoronowana Madonna ma głowę lekko pochyloną i zwróconą en face. Oś jej skłonu powtórzona w układzie ciała Dziecka i liniach festonów maforium. Górny zarys całej kompozycji można opisać formą trójkąta. Kierunek przebiegu jego zewnętrznych krawędzi powtarza się w liniach ustawienia dłoni Madonny. Układ nóżek Dzieciątka wyznacza poziom powtórzony w przebiegu fałd płaszcza Marii. Rytmizacja linearna decyduje o wrażeniu harmonii zawartej także w opracowaniu oblicza Marii. Łagodny owal twarzy, wyszukane proporcje poszczególnych jej partii i pełny liryzm wyraz oczu skupiają uwagę widza. Doskonałość formalna tej części kompozycji wyraża się także w delikatności modelunku barwnego karnacji i zróżnicowanej bieli maforium.

Dzieciątko chwyta Marię pod brodę, ale w tym dziele gest nie oznacza kontaktu Matki i Syna. Dzieciątko patrzy w przestrzeń, jest psychicznie odizolowane, w przeciwieństwie do Marii, która spogląda na widza. Dekoracyjne, długie i obfite festony maforium podkreślają wagę tej centralnej partii kompozycji i akcentują miękkość ekspresji lirycznej. Korona, pierwotnie zapewne dwustopniowa, służyła również wyodrębnieniu Marii — najważniejszej postaci w tym obrazie. Ona nawiązywała kontakt z widzem — w kategoriach uczuciowych, skłaniających do kontemplacji emocjonalnej. Typ ekspresji

<sup>26</sup> J. Pešina, *Ceská gotická desková malba*, Praha 1965, tab. 24, 25, s. 51 i n.



13. *Biblia Waclawa IV* (Wiedeń, Biblioteka Narodowa, syg. cod. 2759—2764)

13. *The Bible of Vaclaus IV* (Vienna, the National Library)

<sup>25</sup> Autor składa serdeczne podziękowania Pani doc. dr hab. A. Karłowskiej-Kamzowej z Instytutu Historii Sztuki UAM i Panu doc. drowi hab. M. Kutznerowi z Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK, za wskazanie obiektu badań i zachętę do ich podjęcia, Księdzu prałatowi F. Windorpskiemu, proboszczowi kościoła Św. Jakuba w Toruniu za użyczenie obrazu do badań oraz Koledze mgrów inż. J. Maszkiewiczowi za okazaną pomoc przy wykonaniu zdjęć rentgenowskich.



Chrystusa i typu charakterystyki jego ciała występują w rzeźbie tego czasu. Dobrym, choć na pewno nie jedynym przykładem jest Madonna z Altenmarkt<sup>27</sup>. Skrzyżowanie nóżek Dziecka, wyduży brzuszek, wykręcone stawy barkowe rączek, a także charakterystyczne zagłębienie palców Marii w jego ciało są zbliżone. Odnaleźć można też analogiczne pionowe zwisy maforium, typ dekoltu sukni i zapięcie płaszcza Madonny. Natomiast typ skłonu głowy Marii, zarys nosa, wykrój warg, a także układ włosów i okrywające je maforium zdają się powtarzać kompozycję Pięknej Madonny toruńskiej. Zasadniczy temat ilustrowany przez tę rzeźbę jest odmienny, podobnie jak odmienna jest charakterystyka Dzieciątka i Marii. W obrazie z kościoła Św. Jakuba więcej zawarto liryzmu i ekspresji skłaniającej do kontemplacji emocjonalnej, w rzeźbie natomiast subtelnego piękna fizycznego skojarzonego z ujęciem symbolicznym Marii jako drugiej Ewy i Chrystusa jako drugiego Adama.

Próba połączenia elementów kompozycji zapożyczonych z pierwowzorów malarskich i rzeźbiarskich spowodowała nieprawidłowości ukazania palców lewej dłoni Marii i ozdobnej zapiny płaszcza ukrytej za nóżkami Dzieciątka. Dysharmonię wprowadza także twarz Chrystusa, zdeformowana, pozbawiona charakteru dziecięcego. Była to zapewne próba nawiązania do pierwowzorów niderlandzkich. W latach trzydziestych XV w. wprowadzono tam w przedstawieniach Madonny z Dzieciątkiem realistyczny obraz niemowląt nowo narodzonych o typowych, nieładnych rysach twarzyczek. Za przykład może służyć obraz naśladowcy Rogera van der Weydena, datowany na około 1435 r.<sup>28</sup> Ukazanie odsłoniętych uszu Marii, nigdy nie spotykane w malarstwie czeskim, znane jest z malarstwa niderlandzkiego, a wcześniej z wielu obiektów powstałych w Kolonii około roku 1400 i później. Te dwa elementy wskazują, że twórca obrazu znał tamte

<sup>27</sup> *Die Parler und der Schöne Stil 1350—1400*, t. I, Köln 1978, s. 408—409, tamże literatura wcześniejsza.

<sup>28</sup> M. J. Friedländer, *Roger van der Weyden and the Master of Flomalle*, Leyden 1967, tab. 120, il. 107c, s. 82 — obraz naśladowcy Rogera przechowywany w Cambridge Mass. Busch Reisinger Museum, s. 82.

<sup>29</sup> *Die Parler...*, t. III, s. 17—27, 35—43, t. I, s. 758—774.

<sup>30</sup> Obraz ten winien być włączony do opracowywanych obecnie *Dzieł Sztuki w Polsce* i syntezy historii malarstwa gotyckiego na Pomorzu.

środowiska, ale nowości niderlandzkich stosować nie umiał, przynajmniej w zakresie charakterystyki postaci. Pierwszy z nich uzasadnia późniejsze datowanie dzieła na lata czterdzieste XV w.

Mistrz obrazu toruńskiego pozostał wierny konwencji stylu pięknego. Łącząc elementy pochodzące z obrazów i rzeźb tworzonych w końcu XIV lub pierwszej ćwierci XV w., stworzył dzieło oryginalne w wyrazie artystycznym, adresowane do indywidualnego, wrażliwego na piękno odbiorcy. Czy wykonał je w Toruniu, czy w innym mieście Pomorza Wschodniego — ustalić niepodobna. Wolno jedynie przypomnieć, że również w epitafrum kanonika Boreschowa z Fromborga twórca pochodzący z tego terenu łączył elementy burgundzkie z tradycjami malarstwa czeskiego. Analogiczna synteza impulsów północnych i południowych występowała w malarstwie ściennym tego terenu.

Madonna z kościoła Św. Jakuba w Toruniu stanowi także ważny przykład dla badań tzw. stylu pięknego<sup>29</sup>. Kopię rzeźby Pięknej Madonny wykonał iluminator w Biblii Wacława IV. Raz jeszcze spotykamy tam niektóre elementy charakterystyki ciała Dziecka, z tym jednak że wybrano ujęcie Marii — drugiej Ewy i Chrystusa — drugiego Adama. Miniatura wykonana w latach 1390—1400 jest prostym naśladownictwem figury, natomiast obraz toruński jest syntezą rozmaitych elementów kompozycyjnych. Mógł powstać pod wrażeniem rzeźby — może właśnie Madonny Toruńskiej — niestety wobec zaginięcia oryginału udowodnić tego nie można. Artysta nasycił swoje dzieło specyficzną ekspresją, wynikającą z odmiennych doświadczeń artystycznych. Istota walorów formalno-treściowych obiektu wynikała z zasad tzw. stylu pięknego.

Wyniki analizy historyczno-artystycznej obrazu toruńskiego pozwoliły sformułować wnioski zbliżone do ustaleń warsztatowych. Równocześnie jedne i drugie wspierały się i stanowiły argumenty dowodowe uzasadniające datowanie, miejsce powstania obiektu i jego genezę artystyczną. Obraz Madonny z kościoła Św. Jakuba w Toruniu — pomijany w badaniach powojennych — można włączyć do opracowań syntetycznych sztuki gotyckiej w Polsce<sup>30</sup>.

doc. dr Alicja Karłowska-Kamzowa  
Instytut Historii Sztuki UAM  
w Poznaniu

## CONSERVATION STUDIES ON THE PAINTING OF MADONNA FROM ST JACOB'S CHURCH IN TORUŃ

### Part I. Workshop Problems

The painting is done in distemper and oil, on an oak board. An ovalshaped format is the result of the former remaking. Numerous features of the technical construction (such as kind of the wood used for underpainting, chalk and glue mortar, local oil grounding with Cremnitz white and a multi-layer moulding of the flesh tints) place the object in an East European school. The painting's rendering shows analogies to other Pomeranian pictures from 1390—1450. The latest element of the school is the mode of painting a blue robe by means of ultramarine, known in Polish painting from the end of the first half of the 15th century. A historic interpretation of the results of technological studies speaks for the creation of the picture in East Pomerania in the fourth decade of the 15th century, in the studio with well-developed traditions in painting craftsmanship.

### Part II. Historic and Artistic Problems

As far as iconographic and compositional rendering of the painting is concerned, this is a replica of the Świętowidzka Madonna in Prague, some elements of which were adopted (like the arrangement of the right hand and the representation of St Mary's fingers plunged into the body of the Child). However, apart from that he following motifs patterned after figures of beautiful Madonnas

were introduced: the characteristics and arrangement of Christ's body, a form of buttoning the coat and uncovering of St Mary's neck as well as the expression of her face (en face), encircled with numerous festoons of maforium. The execution of part of her hair and ears is known from Netherlandian and Lower Rhenish paintings. Still, the painting acquired values different from the originals. Mary, with a delicate and lyrical face, is staring at the looker-on; she is in no contact with the Child, who touches her chin with his hand in a gesture well-known from Italian paintings. The picture is not a realistic image of motherhood shown in numerous Franco-Flemish and Netherlandian paintings devoted to that theme. Neither is there any reference to a symbolic representation of Mary as another Eve and Christ as another Adam, like in figures of beautiful Madonnas. The crowned Mary presents Christ. A timeless rendering has an emotional expression, which makes easier a spiritual contact of the viewer with a sacral reality of the painting, the subject of which is Mary. Using elements of a diversified genesis the author created a unique work of art. It must have been a local artist, because this kind of the synthesis of artistic values coming from the south and west can be found more frequently in wall and table paintings of that region. The presence of a Netherlandian factor shows that most probably the object was created in ca 1440. It provides the proof of the permanent fascination in the discussed region with forms of a beautiful style.