

# Joanna Czernichowska

---

## "Św. Stanisław biskup wskrzeszający Piotrowina" : obraz z kościoła w Drużbinie : nietypowa budowa techniczna i technologiczna

---

Ochrona Zabytków 55/3/4, 294-308

---

2002

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.

## ŚW. STANISŁAW BISKUP WSKRZESZAJĄCY PIOTROWINA. OBRAZ Z KOŚCIOŁA W DRUŻBINIE. NIETYPOWA BUDOWA TECHNICZNA I TECHNOLOGICZNA

**W** Drużbinie (woj. łódzkie), w kościele p.w. św. Stanisława Biskupa i Męczennika, znajduje się obraz *Święty Stanisław Biskup wskrzeszający Piotrowina*. Malowidło jest obrazem ołtarzowym, eksponowanym w ołtarzu głównym świątyni.

W latach 1996-1997 prowadziłam przy obrazie prace konserwatorskie<sup>1</sup>. Trudność tych prac wynikająca tak ze stanu zachowania malowidła (wielowarstwowe, grube przemaalowania), jak i z jego specyficznej budowy, skłoniły mnie do podjęcia szczegółowej analizy technologicznej obrazu oraz próby określenia historii i tradycji takiego właśnie nietypowego warsztatu malarskiego.

### Opis, analiza formalna, historia obrazu

Obraz jest statyczną kompozycją wielofiguralną. Rozgrywająca się scena umieszczona została w architektonicznym, dość płaskim (płytkim), umownym tle; z tyłu za postaciami widoczne są zarysy filarów i arkad kościelnego wnętrza. Schematycznie zaznaczono marmurową posadzkę i kamienną pokrywę grobu.

Centralnym punktem kompozycji jest stojąca, w ujęciu frontalnym, postać św. Stanisława, lekko pochylonego nad rycerzem Piotrem, wyłaniającym się z otwartego grobu u stóp biskupa. Z tyłu za św. Stanisławem stoi grupa mężczyzn; po prawej stronie dwie postacie w strojach polskich, za którymi widoczna jest głowa jeszcze jednego mężczyzny; po lewej stronie trzy postacie w strojach duchownych. Poniżej, przed biskupem zwrócony w stronę Piotrowina, klęczy młody szlachcic ukazany profilem, z uniesionymi

do góry rozłożonymi rękami. Twarze biskupa i osób towarzyszących są zapewne przedstawieniami portretowymi<sup>2</sup>. Mężczyźni o krótko strzyżonych fryzurach noszą stroje z kołnierzami charakterystycznymi dla pierwszej połowy XVII w.

Pierwotnie obraz zamknięty był od góry, nad głową biskupa niepełnym, półkolistym łukiem<sup>3</sup>. Malowidło utrzymane jest w chłodnej, szarociemnobrązowej tonacji, z wyodrębnioną jasną (wyróżniającą się także wielkością) centralną postacią biskupa. Obraz ożywiają czerwone akcenty strojów.

Malowidło wykonane zostało na ciemnobrązowej, prawie czarnej zaprawie (właściwie podkładzie barwnym) wykorzystanej jako ciemny ton, np. podczas modelowania twarzy. Postacie pierwszoplanowe mają silnie podniesione światła, natomiast karnacje twarzy z dalszych planów, półtony pozostają w kolorze zaprawy, pogłębionym dodatkowo w cieniach (widoczne jest to na rentgenogramach obrazu). Obraz budowany jest od najgłębszych cieni do najwyższych światła.

Malowidło jest statyczne, o płytkiej perspektywie, postacie przedstawione są niemalże hieratycznie, nie bez błędów rysunkowych<sup>4</sup>. Bardzo dekoracyjne tkaniny ubiorów są sztywne i schematyczne, zarazem na jednym z żupanów i gdzieś po podłodze efektownie ślizga się światło. Obraz jest bardzo nierówny, zarówno pod względem rysunkowym, jak i malarskim; prawdopodobnie nie jest dziełem jednej ręki, ale typowym obrazem warsztatowym.

Treść przedstawionej sceny jest w pełni czytelna, a kompozycja malowidła jest jej podporządkowana; wyodrębnienie świetlistej postaci św. Stanisława, pełne oddanie wskrzeszonego Piotrowina, rozdział

1. J. Czernichowska, *Dokumentacja konserwatorska obrazu „Św. Stanisław Biskup wskrzeszający Piotrowina”*, Warszawa 1996, mps, dostępna w Archiwum PSOZ w Sieradzu; dokumentacja stanowi aneks do pracy kwalifikacyjnej I stopnia, prace prowadziłam na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie, pod kierunkiem prof. dr J. Szpor. Zebrany w trakcie pracy materiał przedstawiłam w pracy kwalifikacyjnej I stopnia: J. Czernichowska, *Ze studiów nad techniką i technologią obrazów z kościoła oo. Bernardynów w Warcie, przypisywanych pracowni Tomasz Dolabelli. Przyczynek do konserwacji obrazu z Drużbina Św. Stanisław Biskup wskrzeszający Piotrowina*, Warszawa 1999, mps (biblioteka Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie).

2. Twarze głównych postaci rozgrywającej się sceny są silnie

zindywidualizowane, wyczuwalne są także kierujące osobami emocje. Pierwszoplanowe postacie obrazu przedstawiają zapewne konkretne osoby.

3. Oryginalny kształt, zmieniony prawdopodobnie dla potrzeb nowego ołtarza, wzmagał efekt opisaną powyżej kompozycją i dodawał jej głębi. W Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce, t. 2, *Woj. łódzkie*, red. J. Łoziński, z. 10: *Powiat sieradzki*, oprac. K. Szczepkowska, Warszawa 1963, s. 291, czytamy: *ołtarz główny późnobarokowy I poł. XVIII w.*; obecny ołtarz główny, niezgodny z opisem zamieszczonym w KZSwP, musiał zatem powstać po dacie inventaryzacji wnętrza kościoła, a więc po 1953 r.

4. Szczególnie niezręcznie przedstawiona jest osoba klęczącego młodziana u dołu obrazu, przypuszczalnie malowana na końcu dla utrzymania równowagi kompozycji.



1. Św. Stanisław Biskup wskrzeszający Piotrowina, Drużbin k. Sieradza. Stan przed podjęciem prac konserwatorskich. Lico malowidła w świetle rozproszonym. Fot. R. Stasiuk  
 1. *Saint Stanislaw the Bishop Resurrecting Piotrowin, Drużbin near Sieradz. State prior to conservation. Face of painting in scattered light. Photo: R. Stasiuk*

5. W XVII-wiecznej Polsce najbardziej popularnymi świętymi byli św. Stanisław i św. Wojciech, patroni Polski i główni jej orędownicy. Zob. T. Dobrzeńcki, J. Ruszczyćówna, Z. Niesiołowska-Rothertowa, *Sztuka sakralna w Polsce. Malarstwo*, Warszawa 1958, s. 25. Por. także *Hagiografia polska*, red. R. Gustaw, Poznań 1971; Z. Sulowski, Z. Wiktorzak, *Stanisław ze Szczepanowa*, [w:] *Nasi święci, Polski słownik hagiograficzny*, Poznań 1995, s. 528; J. de Voragine, *Złota Legenda*, tłum. J. Pleziowa, Wrocław 1994, s. 492.  
 6. E. Snieżyńska-Stolot, *Ze studiów nad ikonografią legendy św. Stanisława biskupa*, „Folia Historiae Artium”, t. VIII, 1972; *Ikonografia legendy św. Stanisława skrytykowała się ostatecznie w początku wieku XVI i w swoim najobszerniejszym wydaniu składa się z ośmiu scen: Kupno wsi Piotrowin, Wskrzeszenie Piotra, Świadczenie Piotra przed Królem, Śmierć św. Stanisława, Rozsiekanie ciała św. Stanisława, Orły strzegące ciała świętego, Pogrzeb, Kanonizacja*. Wymienione sceny powtarzają się wśród zabytków na terenie Polski.

7. T. Chrzanowski, *Działalność artystyczna Tomasza Tretera*, Warszawa 1984, s. 177-179, il. 103. Il. 2 reprodukowana jest za pracą T. Chrzanowskiego. Serię tych rycin omawia M. Macharska, *Kolonna seria rycin świętych polskich z lat 1605-1606 jako wzór dla sztuki cechowej XVII w.*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji PAN”, t. VII, 1964, 2, s. 431-435. Pięć rycin z tej serii jest datowanych: 1606 i 1605 r., dwie z nich posiadają sygnatury rytowników, jedna twórcy wzoru Augusta Brauna, dwie kolejne mają sygnaturę *Martinus Baron Polonus* (w tym przypadku nie jest do końca jasne, czy chodzi tu o twórcę wzoru graficznego, czy też twórcę tekstu hagiograficznego). Rycina przedstawiająca św. Stanisława nie posiada sygnatury. Autorka stwierdza popularność, jaką seria tych rycin cieszyła się wśród mierznych artystów cechowych i wskazuje konkretne przykłady ich wykorzystania. Zob. też M. Macharska, *Seria rycin Icones et Miracula Sanctorum Poloniae*, „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie”, t. XIII, 1967, s. 5-19

osób towarzyszących biskupowi na grupę świeckich, po lewicy biskupa oraz grupę osób duchownych po prawicy. Artysta starał się oddać emocje przedstawionych postaci: spokojną pewność świętego, pobożność osób duchownych i zdziwienie postaci świeckich. Pomiędzy wszystkimi postaciami na obrazie odczuwa się istnienie kontaktu emocjonalnego.

Przedstawienia scen z życia św. Stanisława należą do najpopularniejszych motywów w naszej sztuce. Nasilenie twórczości ikonograficznej poświęconej jego osobie przypada na początek XV w. Biskup pojawia się najczęściej w stroju pontyfikalnym, z pastorałem, w scenie wraz z wskrzeszonym Piotrowinem. Czasami ukazywany jest z orłem – godłem Polski<sup>5</sup>. O wzmożonym kulcie tego świętego na przełomie XVI i XVII w. świadczą liczne fundacje artystyczne związane z jego osobą<sup>6</sup>.

Dla obrazu z Drużbina można wskazać konkretny wzór graficzny. Jest nim bez wątpienia grafika, która ukazała się w najwcześniejszym znanym nam poczie świętych polskich: w cyklu 13 miedziorytów wydanych w latach 1605-1606 w Kolonii przez Piotra Overadta *Icones et miracula Sanctorum Poloniae*<sup>7</sup>. Św. Stanisław został przedstawiony właśnie w scenie wskrzeszania Piotrowina. Omawiany obraz z Drużbina powtarza schemat kompozycyjny środkowej części miedziorytu (il. 2).



2. P. Overadt, Św. Stanisław, środkowa część miedziorytu. Ilustracja reprodukowana za: T. Chrzanowski, *Działalność artystyczna Tomasza Tretera*, Warszawa 1984, s. 177-179, il. 103

2. P. Overadt, *Saint Stanisław*, central part of a copperplate. Illustration reproduced after: T. Chrzanowski, *Działalność artystyczna Tomasza Tretera* (The Artistic Oeuvre of Tomasz Treter), Warszawa 1984, pp. 177-179, fig. 103

Historia obiektu nie jest bliżej znana. Według ustnych przekazów obraz został przywieziony przez biskupa Jakuba Zadzik z Krakowa<sup>8</sup>. Jakub Zadzik, który *zastąpił przede wszystkim jako jeden z największych naszych mężów stanu*, urodził się właśnie w Drużbinie w 1582 r.<sup>9</sup> Był bardzo ceniony przez dwóch pierwszych Wazów. W 1625 został kanclerzem koronnym; jego prawdopodobnie zasługą są pomyślnie zakończone rokowania pokojowe ze Szwedami i Moskwą. Od 1624 był biskupem chełmińskim, a od 1635 – krakowskim. Znany był ze swej dobroczynności, często wspomniane są dotacje biskupa wspierające ubogich studentów czy np. polski szpital w Rzymie. Wiadomo także, że biskup Zadzik był fundatorem licznych przedsięwzięć artystycznych<sup>10</sup>.

Jakub Zadzik był też wielkim dobroczyńcą parafialnego kościoła w swojej rodzinnej wsi. Za jego sprawą w miejscu wcześniejszej drewnianej świątyni, wzniesiono murowany kościół<sup>11</sup>. Według źródeł fundację biskupią można datować na 1630 r.<sup>12</sup>, a w 1635 roku [*terminus post quem* powstania obrazu?] nastąpiła konsekracja nowego kościoła pod wezwaniem św. Stanisława biskupa i męczennika. Dokonał jej sam Jakub Zadzik, ówczesny już biskup krakowski.

Wzmianki o obrazie spotykamy w kolejnych wizytacjach kościelnych. W zapisie z 1683 r. czytamy o oltarzu, w którym znajduje się wizerunek św. Stanisława biskupa krakowskiego<sup>13</sup>. Można przypuszczać, że biskup Zadzik był także fundatorem obrazu.

W kolejnej wizytacji, z 1790 r., znajduje się informacja o istnieniu pamiątek z czasów konsekracji kościoła: *Oltarze jeszcze od pierwszej fundacji są bardzo staroświeckie, dość przystoynie i ozdobnie malowane miejscami wyzłacane, ale dużo spróchniałe (...). Relikwie są św. Stanisława w tece malej owalnej srebrnej, w krzyżu Procesjonalnym dużym srebrnym autentyczne (...). Jeszcze w krzyżu mniejszym srebrnym w Relikwiarzu na kształt ręki*

8. „Katalog Zabytków Sztuki w Polsce”, *Woj. łódzkie*, pod red. J. Łozińskiego, t. 2, z. 10, *Pow. sieradzki*, oprac. K. Szczepkowska, Warszawa 1953, s. 292; tak samo sformułowano tę informację w karcie ewidencyjnej obrazu „Św. Stanisław Biskup wskrzeszający Piotrowina”, sporządzonej przez R. Marquard w 1972 r., Archiwum Państwowej Służby Ochrony Zabytków (dalej: PSOZ) w Sieradzu.

9. K. Niesiecki, *Herbarz polski*, Lipsk 1845, t. 10, s. 18. Zob. też P. Nitecki, *Biskupi kościoła w Polsce. Słownik biograficzny*, Warszawa 1992, s. 232; *Historia Kościoła w Polsce*, red. ks. B. Kumor, ks. Z. Obertyński, Poznań–Warszawa, t. 1, cz. 2; S. Orgelbrand, *Encyklopedia Powszechna*, t. XVI, Warszawa 1904, s. 11.

10. Figura św. Stanisława przy kościele na Skalce (gdzie według legendy, podczas ewiertowania zwłok, miał wpaść do sadzawki palec świętego) lub dekoracja malarska pałacu Biskupiego w Kielcach powstały z jego fundacji.

11. E. Bąbka, *Kościół p.w. św. Stanisława w Drużbinie a grupa świątyni wiązanych z Jerzym Hoffmanem*, „Sieradzki Rocznik Muzealny”, t. 7, 1990, s. 133; K. Niesiecki, op. cit., s. 19, podaje: *kościół w Drużbinie ojczyźnie swojej wymurował z fundamentu,*

*i kapłanów osadził*. Parafia w Drużbinie datowana jest na przełom XIV/XV w. Już w XVI w. istniała tu szkoła parafialna. Informację podaje za: *Szkice z dziejów sieradzkiego*, red. R. Rosin, Łódź 1977. 12. Archiwum Diecezjalne we Włocławku, *Wizytacje kanoniczne*, AAG. wiz. 59, s. 81-94; AAG. wiz. 137, s. 62.

13. Archiwum Diecezjalne we Włocławku, *Wizytacje kanoniczne*, AAG. wiz. 8, s. 68-71: *Oltarze. Oltarz z drzewa Maryi [(?)]. Ma odpowiednio ozdobione stoły ofiarne [(?)]. Ma wmurowany konsekrowany kamień oltarzowy. W głębi oltarza wizerunek św. Stanisława Bkpa Krakowskiego*. Biskup J. Zadzik pozostawał blisko związany z kościołem w swojej rodzinnej wsi; w testamentie, potwierdzonym później przez rodzinę, ufundował znaczną sumę na rzecz kościoła w Drużbinie, co zapisane jest w kolejnych wizytacjach. Również Niesiecki, op. cit., s. 20 podaje: *Za duszę swoją dobrze jeszcze za żywota swego anniwersarze fundował, osobliwie w tych katedrach i kościołach, kędy miał jakie beneficjum, jak to w Krakowie, Sandomierzu, Kielcach, w Łucku, Warszawie, Łęczycy, Płocku, Włocławku, Gnieźnie, Poznaniu, Chełmży i Drużbinie*.

drewnianym<sup>14</sup>. Dalej czytamy, że w ołtarzu, na obrazach św. Stanisława infuła, Pastorał, rękawiczki, oblamki około szyi, krzyżyk srebrne<sup>15</sup>.

Z późniejszych źródeł dowiadujemy się o restauracji obrazu w I poł. [?] XVIII w. Obiekt musiał być odnawiany wielokrotnie, o czym świadczył stan jego zachowania przed podjęciem ostatniej konserwacji w 1995 r.<sup>16</sup>

## Stan zachowania obrazu

Obraz eksponowany jest w ołtarzu głównym parafialnego kościoła p.w. św. Stanisława Biskupa Męczennika w miejscowości Drużbin, gm. Pęczniew, w dawnym woj. sieradzkim. Ołtarz główny ustawiony na ścianie wschodniej prezbiterium jest murowany, zbudowany z cegły z grubymi wyprawami cementowymi. Wybudowany został w XX w., najpewniej po 1963 r.<sup>17</sup> Budując ołtarz pozostawiono miejsce na obraz. Wymiary tego otworu odpowiadają wymiarom podłoża drewnianego, na które naklejono opisywane malowidło.

Ołtarz, podobnie jak mury kościoła, nie posiada izolacji. We wnętrzu świątyni panują standardowe dla budowli o takiej konstrukcji niekorzystne warunki ciepłno-wilgotnościowe; stwierdzono przemarzanie murów i wysoką wilgotność.

W momencie rozpoczęcia prac konserwatorskich obiekt posiadał podwójne podobrazie: bezpośrednie płócienne i pośrednie drewniane. Obecne podobrazie drewniane nie jest oryginalne, prawdopodobnie zastosowano je podczas jednej z kolejnych konserwacji; obraz został naklejony na pośrednie, nieoryginalne, podłożo drewniane. Do naklejania użyto kleju glutynowego. Pośrednie podłożo drewniane jest dosyć prymitywną konstrukcją. Wykonane zostało z czterech desek sosnowych grubości około 3 cm. Deski klejone są czołowo wzdłuż bocznych krawędzi. Łączenia desek dodatkowo wzmocniono przez nałożenie, naklejenie i dobicie gwoździami od strony odwrocia dwóch poziomych grubych listew mających pełnić rolę szponów. Powierzchnia desek nie została starannie opracowana, jedynie od strony licowej jest z grubsza wygładzona. Podłożo to zostało zapewne wtórnie wykorzystane z innej konstrukcji.

Stan zachowania obiektu i charakter obecnego podłoża drewnianego wskazują, że zastosowano je podczas XIX-wiecznych zabiegów restauratorskich. Deski podłoża na skutek pracy drewna i rozkładu kleju podsuwały się nieznacznie od siebie.

Powierzchnia podobrazia drewnianego jest odkształcona zgodnie z układem desek. Drewno zostało zaatakowane przez drewnojady, widoczne są liczne otwory wylotowe owadów, a pod powierzchnią warstwa drewna – zniszczona struktura materiału.

Malowidło wraz z bezpośrednim podobrazem płóciennym naklejono na deskę za pomocą kleju glutynowego. Wzdłuż czterech krawędzi obraz dodatkowo przybito gwoździami, aby zapobiec obsunięciu się malowidła. Budowa techniczna deski, jej postępujące zniszczenia i odkształcenia są podstawową przyczyną złego stanu zachowania obrazu. Objawiło się to na licu malowidła w postaci podłużnych pęknięć, sfałdowań, wybrzuszeń i ubytków płótna. Wyraźnie odznaczyły się miejsca styku krawędzi desek i odkształcenia ich powierzchni. Na licu malowidła odznaczył się także szew płótna łączący bryty podobrazia. W górnej (na dł. 28 cm) i w dolnej (na dł. 6 cm) części malowidła rozsunął się szew łączący dwa kawałki podobrazia. Na obu pionowych krawędziach podobrazia zachowane są brzegi tkackie (mocno podziurawione gwoździami), natomiast obie krawędzie poziome są poszarpane, szczególnie dolna, wzdłuż której widoczny jest znaczny ubytek płótna. Pierwotna kompozycja obrazu sugeruje nieznaczne zmniejszenie malowidła od góry. Być może obraz przycięto także od dołu. Przy obszarpanej dolnej krawędzi malowidła, gdzie osypana warstwa malarska odstąpiła podobrazie, widoczne jest płótno zetlałe, przebarwione, w znacznym stopniu utlenione, o osłabionych własnościach mechanicznych. Podczas zabiegów konserwatorskich odjęto obraz wraz z podobrazem płóciennym od deski. Uwidocznili się bardzo zły stan zachowania bezpośredniego podłoża. Płótno jest mocno osłabione, w znacznym stopniu utlenione. Odwrocie okazało się bardzo zanieczyszczone resztkami częściowo rozłożonego kleju glutynowego, poprzyklejonymi kawałkami drewna i resztkami pochodzenia organicznego, zachłapanie zaprawą wapienną.

Na warstwie malarskiej odwzorowują się odkształcenia i zniszczenia podobrazia. Zaprawa pokrywająca płótno jest silnie spękana w charakterystyczny romboidalny sposób, z miscalowatymi, klejowymi odkształceniami na całej powierzchni malowidła. Jest też bardzo krucha, łatwo ulega wykruszeniom, spoiwo jest w znacznym stopniu rozłożone.

W miejscach odkształceń płótna (wzdłuż słoju drewna i linii łączenia desek podłoża) obserwuje się charakterystyczne daszkowate odspojenia warstw malarskich (zaprawy wraz z malowidłem) o ostrych krawędziach. Widoczne są liczne ubytki zaprawy

14. Archiwum Diecezjalne we Włocławku, *Wizytacje kanoniczne*, AAG, wiz. 88, s. 69. Ołtarz z czasów konsekracji kościoła nie dochował się do naszych czasów, obecny ołtarz główny w drużbińskim kościele jest murowany (XX w.).

15. Archiwum Diecezjalne we Włocławku, op. cit., AAG, wiz. 88, s. 71. Srebrne aplikacje są zachowane. Por. J. Czernichowska, op. cit.

16. Archiwum Diecezjalne we Włocławku, *Wizytacje kanoniczne*, wiz. 15; por. „Katalog Zabytków Sztuki w Polsce”, *Woj. łódzkie*, red. J. Łoziński, t. 2, z. 10: *Powiat sieradzki*, oprac. K. Szczepkowska, Warszawa 1963, s. 291, J. Czernichowska, op. cit.

17. Zob. przypis 4, s. 1.



3. Stan obrazu przed podjęciem prac konserwatorskich. Fragment lica malowidła w świetle bocznym. Widoczne są daszkowate odspojenia warstw malarskich, kity i rozdarcia podobrazia. Fot. R. Stasiuk

3. State of painting prior to conservation. Fragment of painting face in side light. Visible loosening of painted layers, putties and tears in the canvas. Photo: R. Stasiuk

o różnej wielkości: od bardzo rozległych, szczególnie w górnej części obiektu, do drobnych wykruszeń. Ubytki te powstały w różnych okresach; bardzo stare pokryte są kitami lub zamalowane (bezpośrednio na płótnie), stare – o odsłoniętym, mocno pociemniałym podobrazu i całkiem nowe – o jasnym przełomie.

Na malowidle mocno odznaczyły się spękania i odkształcenia zaprawy. Warstwa malarska jest matowa, krucha, silnie zabrudzona. Największym problemem konserwatorskim, oprócz rozległych przemalowań i daszkowatych odspojeń malowidła, są miseczkowate odkształcenia warstw malarskich. Wyraźnie zaznaczają się występujące wzdłuż siatki spękań przetarcia kolejnych warstw malarskich: werniksu, przemalowań, pierwotnego malowidła, czerwoczarne podkładu, aż do warstwy białej zaprawy. Ten rodzaj zniszczeń doskonale widoczny jest też na rentgenogramach obiektu wykonanych przed konserwacją (il. 5).

Na obrazie obserwuje się ślady licznych reperacji, zarówno rozległych przemalowań „po formie”, jak i lokalnych poprawek. Zaznaczają się zbyt wysokie kity o nierównej powierzchni, pokryte grubą warstwą farby<sup>18</sup>. Na lico malowidła położono werniks



4. Fragment obrazu podczas usuwania przemalowań. Odsłonięte są kity wyrównujące uszkodzenia podobrazia. Fot. R. Stasiuk

4. Fragment of painting during the removal of overpainting. Visible putties levelling the damaged canvas. Photo: R. Stasiuk

18. W trakcie badań obiektu dokładnie określono zasięg przemalowań. Zlokalizowano zarówno miejscowe reperacje (kity), jak i rozległe „po formie”. Zasięg kolejnych warstw przemalowań obrazu rysunki. Pierwotna warstwa malarska poddana została zabiegom restauratorskim. Ta warstwa technologiczna to lokalnie występujące twarde kity o spoiwie prawdopodobnie emulsyjnym. W ich składzie zidentyfikowano kredę, niekiedy także dodatek czerni roślinnej. Przy następnych reperacjach do kitów użyto dużego dodatku żywicy mastyksowej. Kity z tej warstwy (z dodatkiem mastyksu) kładzione były zarówno od strony lica, jak i odwrocia malowidła. Obraz dwukrotnie przemalowywano. Chronologicznie wcześniej przemalowanie olejne skoncentrowało się właściwie

na centralnej postaci św. Stanisława. Przemalowano całkowicie szaty biskupa „po formie”, oszczędzono twarz. Jest to warstwa o znacznej grubości (0,04-0,24  $\mu\text{m}$ ), bardzo impastowa, szczególnie w partiach komży i ornamentu na kapie. W tym samym czasie prawdopodobnie domalowano w górnej części obrazu fragment kompozycji – arkadowe zamknięcie nad grupą postaci. Poza tym widoczne są lokalne, drobne przemalowania np. koronka stroju postaci po lewej stronie obrazu. W tej warstwie malarskiej zidentyfikowano: biel cynkową, czerni roślinną, tlenki żelazowe, sadzę, ultramarynę syntetyczną. Następne chronologiczne przemalowanie występuje lokalnie, ogranicza się do miejsc ubytków warstw malarskich. Po formie przemalowano jedynie spodnią suknię biskupa.

olejny, prawdopodobnie barwiony, obecnie mocno pociemniały i rozłożony. Warstwa werniksu jest – analogicznie jak pozostałe warstwy malarskie – przecierana na krawędziach spękań.

Widoczne są powierzchniowe zniszczenia malowidła: mechaniczne otarcia i zadrapania, lokalne zachłapania farbą i stearyną.

## Technika wykonania malowidła

Obraz poddawano w przeszłości kilkakrotnie pracom restauratorskim, opisanym w *Dokumentacji konserwatorskiej*<sup>19</sup>. Technikę wykonania i budowę technologiczną obrazu poznano na podstawie wyników badań obiektu i obserwacji poczynionych w trakcie prac konserwatorskich<sup>20</sup>. Malowidło (180x113 cm) wykonano na podobraziu płóciennym.

### Podobrazie (I warstwa technologiczna)

Podobrazie składa się z dwóch brytów średniogrubego płótna. W obu brytach zastosowano to samo płótno o splocie prostym. Zidentyfikowano włókno lniane. Gęstość płótna wynosi 10 nitek wątku na 11 nitek osnowy w 1 cm<sup>2</sup>. Nitki wątku i osnowy mają skręt Z. Bryty płótna łączone są wzdłuż pionu obrazu. Dłuższe, pionowe krawędzie podobrazia są wykończone brzegiem tkackim (o szerokości  $\pm 1$  cm), co świadczy o użyciu płótna zgodnie z kierunkiem osnowy. Szew łączący oba bryty przebiega w  $\pm 3/5$  szerokości obrazu, wzdłuż jego wysokości. Nie układa się w równej linii: szerokość brytów waha się – szerszego (od lewej strony obrazu) wynosi  $\pm 78-76$  cm, a węższego (od prawej strony obrazu)  $\pm 35-37$  cm. Szew jest dość wąski, przeciętnie szerokości 0,3-0,5 cm, łączony nitkami lnianymi (a właściwie śladami po nich) „na okrętkę”; nitki prowadzone są ukośnie, przeciętnie co 0,3-0,4 cm. Szew łączy oba kawałki prawie na styk, bez zakładki, w wielu punktach brak jest obecnie nitek, miejscami kawałki płótna nakładają się lekko na siebie, miejscami się rozeszły.



5. Rentgenogram fragmentu malowidła (fragment głowy św. Stanisława). Widoczne są rozległe ubytki warstw malarskich. Wyraźnie rysuje się siatka spękań i poprzecierana wzdłuż spękań oryginalna warstwa malarska: szczególnie jest to widoczne w partiach światła, np. na czole biskupa. Po prawej stronie fotografii znajduje się łukowata linia przemalowania, częściowo zakrywająca pastorał. Widoczne śmiało naszkicowane światła i bardzo oszczędne operowanie bielą w partiach cienia. Rentgenogramy obrazuje oszczędne operowanie bielą w dalszych planach kompozycji – widoczne tutaj twarze opracowano wykorzystując ciemną barwę podkładu. Fot. R. Stasiuk

5. X-ray photograph of a fragment of the painting (fragment of the head of Saint Stanislaw) with visible extensive gaps in the painted layers. Discernible network of cracks and blurred original painted layer along the fissures, particularly visible in the white spaces, e. g. on the forehead of the bishop. On the right side of the photograph – an arched line of overpainting, partially covering the pastoral. Visible boldly sketched white spaces and an extremely thrifty use of white colour in the shadow parts. The X-ray photograph demonstrates an economic use of white colour in further parts of the composition – the discernible faces were executed by using a dark primer. Photo: R. Stasiuk

19. J. Czernichowska, op. cit.

20. Budowa technologiczna obiektu przed i po konserwacji, tamże. Mikroskopową charakterystykę układów stratygraficznych oraz identyfikację pigmentów i wypełniaczy zapraw metodami mikrochemicznymi wykonała mgr D. Jarmańska, identyfikację pierwiastków pigmentów oraz wypełniaczy zapraw metodą spektralnej analizy emisyjnej wykonała dr M. Ligęza, identyfikację pigmentów oraz

wypełniaczy zapraw metodą energodispersyjnej mikroanalizy rentgenowskiej wykonał mgr M. Wróbel, identyfikację spoiw warstw malarskich metodą chromatografii gazowej ze spektrografią mas (GC-MS) oraz metodą spektrometrii emisyjnej w podczerwieni wykonała dr I. Zadrożna. W opisie ograniczono się do określenia techniki i technologii pierwszej warstwy chronologicznej obrazu, a tym samym do określenia pierwotnej techniki wykonania malowidła.

Drobne ślady napinania malowidła rysują się przy krawędzi obrazu – zarówno na płótnie, jak i na warstwie malarskiej. O sposobie napinania obrazu świadczyć mogą niewielkie przesunięcia linii szwu. Prawdopodobnie ślady te odnoszą się do sposobu napięcia obrazu podczas gruntowania i malowania; można przypuszczać, że podczas gruntowania i malowania płótno było nabite na płycie z desek, zgodnie zresztą z późniejszym sposobem eksponowania go – naklejonego na deskach w ołtarzu.

Analizując budowę technologiczną warstw zaprawy i stan zachowania obiektu, można przypuszczać, że obraz nie był przeznaczony do eksponowania na krosnach. Prawdopodobnie wykonano go właśnie z myślą o umieszczeniu na deskach w ołtarzu.

### Zaprawa (II i III warstwa technologiczna)

Płócienne podobrazie pokryte zostało dwuwarstwową zaprawą. Pierwsza, dolna warstwa zaprawy jest gruba, białokremowa. Grubość jej waha się w granicach około 0,226-0,343  $\mu\text{m}$ . Na przekrojach stratygraficznych w warstwie tej widoczne są większe drobiny zanieczyszczeń organicznych. Zaprawa została starannie wygładzona, gren płótna jest praktycznie niewidoczny. Wypełniaczem w tej warstwie jest kreda, zidentyfikowano spoiwo białkowe.

Druga, wierzchnia warstwa zaprawy jest cienka, ciemnobrązowa, prawie czarna. Jej grubość wynosi około 0,024-0,031  $\mu\text{m}$ . Warstwa ta również została bardzo starannie wygładzona. W świetle mikroskopu widoczna jest mieszanina cząstek czarnych, czerwobrazowych i niewielu żółtych.

W warstwie tej zidentyfikowano czerń roślinną i tlenki żelaza. Badania wykazały, że czerwony pigment ziemny charakteryzuje się bardzo dużą zawartością tytanu [tytanohematyt?], prawdopodobnie jest to tzw. ochra zbierana z rud tytanowo-hematytowych, występujących w zwietrzelinach skał magmowych<sup>21</sup>. Spoiwem tej warstwy jest klej glutynowy z niewielkim dodatkiem oleju orzechowego. Biorąc pod uwagę znaczną różnicę grubości tych warstw, można przypuszczać, że wierzchnia zaprawa została położona w charakterze barwnego podkładu.

### Warstwa malarska (IV warstwa technologiczna)

Malowidło opracowywano wykorzystując ciemny kolor podkładu. Sposób modelowania, polegający na budowaniu obrazu od najgłębszych cieni do najwyższych światła, widoczny jest zarówno w schematycznie potraktowanym tle malowidła, jak i w starannie, wręcz portretowo, opracowanych twarzach. W cieniach i półtonach farba kładzona jest cienko, w niektórych fragmentach wręcz przejrzyście.

Odmienne potraktowano pierwszoplanową postać. Strój św. Stanisława modelowano farbą nałożoną stosunkowo grubo, w światłach zakrywając ciemny podkład, jednocześnie w cieniach (np. białej komży) podkład wyraźnie prześwituje. Przy tym sposobie modelowania podbicia kapy i komży biskupa widoczne jest zagładzane prowadzenie pędzla „mokra w mokre”. Twarz św. Stanisława namalowano w sposób kryjący, grubo nakładając farbę (wręcz „mięsiście”). Przy portretowym potraktowaniu przedstawienia, zwraca uwagę bez wątpienia bardziej malarskie, ale także charakterystyczne, opracowanie twarzy drugo- i trzecioplanowych, gdzie zaznaczono bielą światła, a cienie jedynie pogłębiono. Wykonane rentgenogramy ukazują grubo, śmiało i ostro naniesione najwyższe światła i ledwo zaznaczające się, dalsze plany kompozycji. Różne stopnie rozrzedzenia bieli, nanoszonej na ciemny podkład, dawały możliwość zaznaczenia planów już na etapie rysunku. Charakterystyczne jest bardzo oszczędne operowanie bielą, podczas opracowywania dalszych planów przedstawienia. Niestety, nie udało się zidentyfikować techniki wykonania rysunku, czy też podmalowania<sup>22</sup>.

Malowidło budowano warstwowo, laserunkami dokonując korekty barwnej poszczególnych planów kompozycji. Obecny stan zachowania obiektu, wynikający zarówno z licznych prac restauratorskich, jak i naturalnych procesów starzenia się użytych przez artystę materiałów, nie oddaje w pełni artystycznych walorów obrazu.

Kompozycję malarską budowano na prostej zasadzie opozycji: ciemnoszare tło (z wyodrębnioną płamą czerwieni postaci drugoplanowej), z którego wyłania się jasna postać świętego. W paletce barwnej

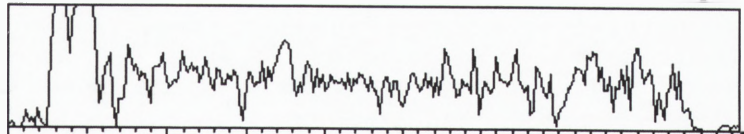
21. Wyróżniane są różne odmiany hematytu  $\text{Fe}_2\text{O}_3$ . Odmiany gruboziarniste są żelazistoczarne, a zbitte są wiśniowoczerwone. Hematyt zawiera ok. 70% Fe, częste domieszki Al (hematyt glinowy), a zwłaszcza Ti (tytanohematyt). Jedno z bardziej znaczących światłowych złóż hematytu znajduje się na Elbie. W Polsce występuje m.in. na Dolnym Śląsku. Tytan występuje też w ilmenicie lub rutylu. Odmiany ilmenitu zawierające  $\text{Fe}_2\text{O}_3$  są brunatnawe. Między hematytem a ilmenitem istnieje nieciągły ciąg izomorficzny. W Polsce ilmenit jest dość rozpowszechnionym składnikiem zasadowych i obojętnych skał magmowych; występuje m.in. na Dolnym Śląsku i w piaskach Dunajca pod Czerwonym Klasztorem. Zob. A. Bolewski, *Mineralogia szczegółowa*, Warszawa 1982.

22. M. Ligęza, K. Pytel, *Analiza procesu malowania* (w:) Katalogu wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, *Serenissima*.

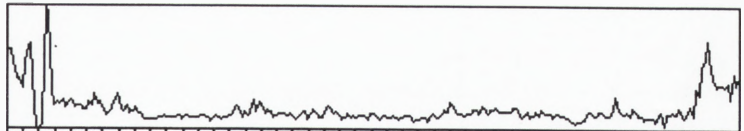
*Światło Wenecji*, red. G. Bastek, G. Janczarski, Warszawa 1999, s. 52: *W obrazach zawierających kolorowe zaprawy różnica pomiędzy ilością światła podczerwonego odbitego przez gruny i rysunek nie wykonany czernią jest tak niewielka, że utrudnia, a czasami uniemożliwia wykrycie rysunku, zwłaszcza jeśli warstwy malarskie są grube, a podmalowania ciemne. Śladów podrysowania poszukiwaliśmy (...) na przekrojach warstw malarskich lub na rentgenogramach, na których rysunek uczytelnia się dzięki różnicy, z jaką materiały malarskie pochłaniają promieniowanie X. (...) Silnie osłabiają wiązkę promieni (...) takie pigmenty, jak żółcień cynowo-olowiowa, biel ołowiowa, minia czy vermilion; (...) Dlatego z kolei rysunek wykonany czernią węglową pod warstwą bieli ołowiowej nie odwzorowuje się na zdjęciu rentgenowskim.*



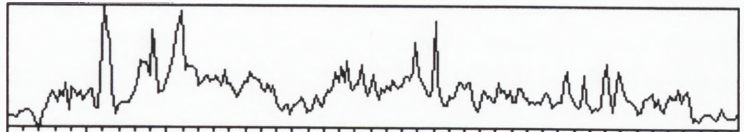
SEI, 2550000



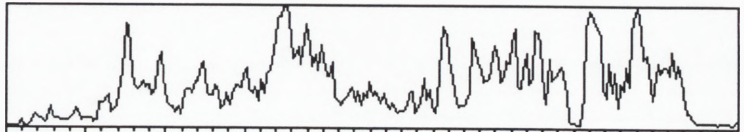
CKa, 2896



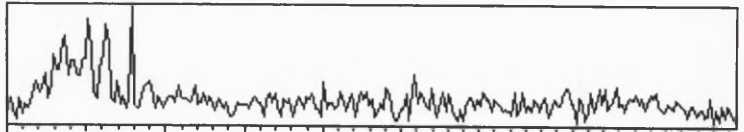
AlK, 585



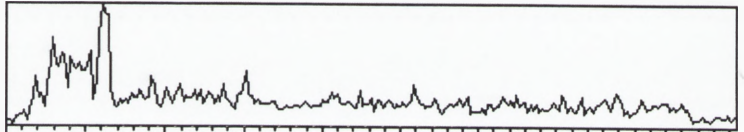
CaKa, 2043



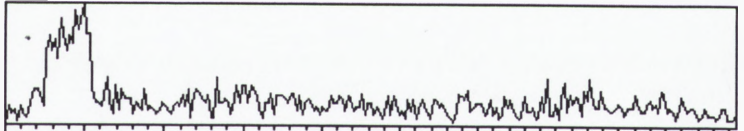
Ti, 42



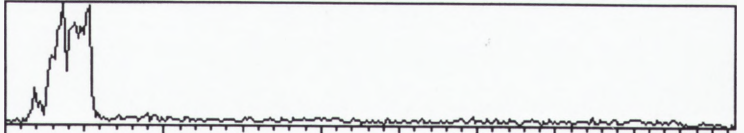
FeKa, 192



Cu, 33



PbLa1, 285



Wykres 1. Przykładowe wyniki liniowej energodispersyjnej mikroanalizy rentgenowskiej, wykonanej dla próbki nr 7. Przedstawia on zmiany zawartości oznaczonych w próbce pierwiastków wzdłuż linii wybranej na powierzchni próbki. Uzyskane wyniki uzupełniają analizy, wykonane metodami mikrochemicznymi – zmiany stężenia wyodrębnionych pierwiastków pozwalają określić stopień i rodzaj zanieczyszczenia podstawowych związków. Badania wykonał mgr M. Wróbel

Diagram 1. Exemplary results of a linear energy-dispersion X-ray microanalysis of sample no. 7, presenting changes of the contents of elements marked in the sample along a line selected on the sample surface. The obtained results supplement analyses conducted with microchemical methods – changes in the concentration of select elements make it possible to describe the degree and type of pollution of the basic compounds. The study was conducted by M. Wróbel, M. A.

dominują odcienie szarości, obraz ożywiają plamy czerwieni i żłocistych ugrów; wzrok widza automatycznie koncentruje się na białej komży centralnej postaci przedstawienia.

Grubość warstwy malarskiej waha się w granicach 0,036-0,190  $\mu\text{m}$ . W warstwie tej zidentyfi-

kowano następujące pigmenty: biel ołowiową, czerń roślinną, vermilion, czerwony pigment ziemny, azuryt, smaltę, żółtą arsenową, ziemię zieloną i zielen miedziową. Spoiwo użyte w warstwie malarskiej oparte jest na oleju orzechowym z dodatkiem żywicy, prawdopodobnie z drzew iglastych<sup>23</sup>.

23. W badaniach spoiw warstw malarskich wielokrotnie oznaczono żywicę z drzew iglastych, jako mniejszy lub większy dodatek do spoiwa. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że występowanie tej żywicy nie musi być wynikiem zastosowania przez twórcę spoiwa olejno-żywicznego – może ona także pochodzić z następnych warstw malowidła, zarówno np. z autorskiego werniksu, jak i ze spoiw użytych podczas prac restauratorskich, przede wszystkim z dublażowej

masy woskowo-żywicznej. Obraz *Św. Stanisław Biskup wskrzeszający Piotrowina* nie był w przeszłości dublowany, natomiast był wielokrotnie przemalowywany, a w składzie starych, rozległych kitów stwierdzono obecność żywicy. Ze względu na brak pewności, co do pochodzenia żywicy z drzew iglastych w spoiwach warstw malarskich obrazu, wyniki pozostałych badań przytaczane są zgodnie z uzyskanymi danymi, ale z odniesieniem do niniejszego przypisu.

### Werniks (V warstwa technologiczna)

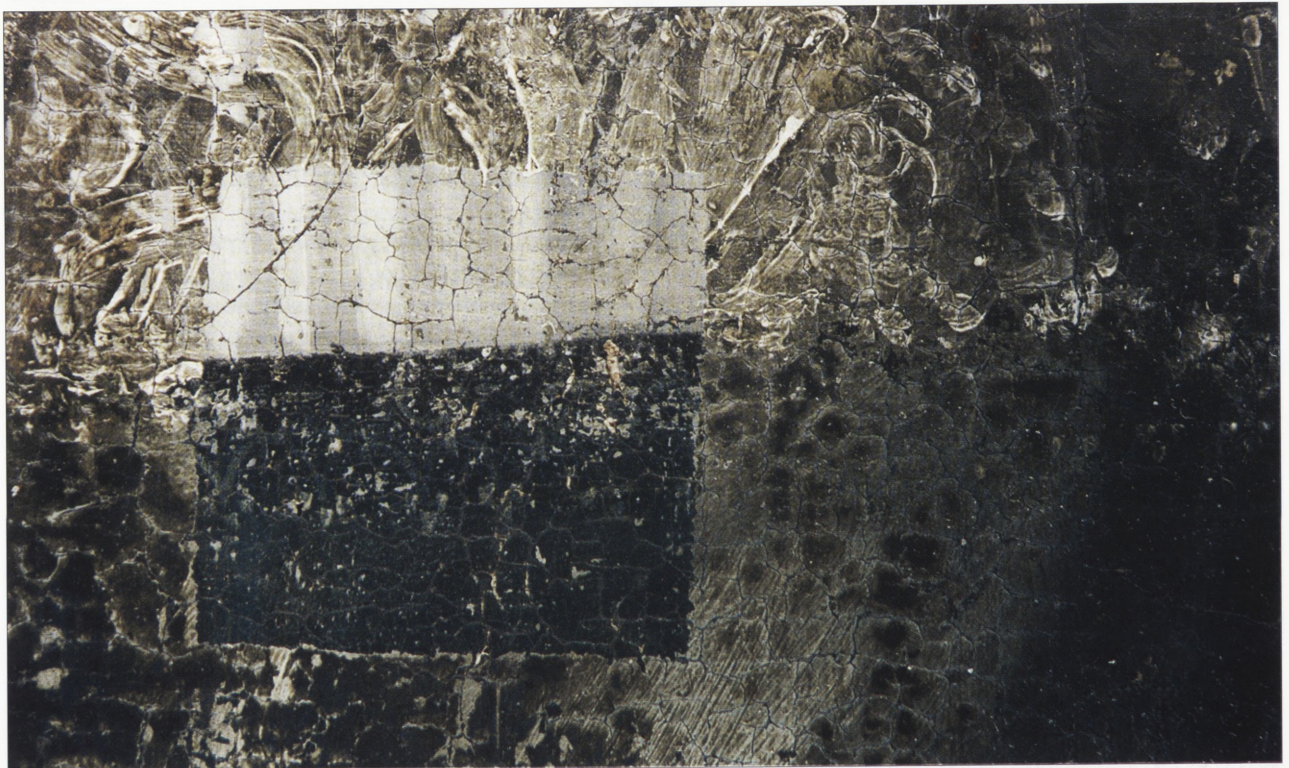
W malowidle nie stwierdzono oryginalnego werniksu. Badania śladowo zachowanej warstwy, mogącej być autorskim werniksem, nie pozwoliły określić rodzaju żywicy.

### Analiza materiałów

Zestaw pigmentów, które zostały zidentyfikowane w warstwie malarskiej, był popularny i szeroko stosowany w tym czasie. Oznaczona w analizach smalta pozwala na względne zawężenie czasu powstania malowideł do około dwustu lat – pomiędzy połową

XVI a połową XVIII w. W obrazie z Drużbina zidentyfikowano także żółcień arsenową oraz stwierdzono znacząca zawartość tytanu w tlenkach żelazowych (występujących w drugiej warstwie zaprawy)<sup>24</sup>.

W tym obrazie spoiwem warstwy malarskiej jest olej orzechowy, substancja opisywana we włoskich traktatach tego okresu. Także współcześnie prowadzone badania laboratoryjne znacznie częściej identyfikują to spoiwo w malarstwie północnowłoskim tego okresu, niż na przykład w szkołach północnoeuropejskich. Określone w badaniach spoiwa warstw malarskich – olej orzechowy z niewielkimi dodatkami żywicy z drzew iglastych, są środkami dobrze już znanymi w XVII w. i stosowanymi w malarstwie.



6. Usuwanie przemalowań: odkrywka pierwotnego malowidła (na styku komży i spodniej sukni św. Stanisława). Fot. R. Stasiuk

6. Removal of overpainting: the uncovering of the original painting (at the point where the surplice meets the under frock worn by Saint Stanisław). Photo: R. Stasiuk

24. Nie opracowano dotychczas historii eksploatacji złóż w minio-nych stuleciach na terenach Polski; według ustnej informacji, uzyskanej od pana H. Sylwestrzaka z Instytutu Geologicznego w Warszawie, w XVII-wiecznej Polsce nie eksploatowano tego typu złóż i bogaty w tytan hematyt przybywał do Polski z Elby. O zanieczyszczeniach mineralnych, występujących w barwionych zaprawach pisze A.R. Duval, *Les préparations colorées des tableaux de l'École Française des dix-septième et dix-huitième siècles*, „Studies in Conservation”, 1992, nr. 37, s. 253-254. Stwierdza on, że koncentracja  $TiO_2$  w zaprawach badanych przez niego obrazów szkoły francuskiej XVII-XVIII w. rzadko przekracza 1%, lecz często można obserwować ziarna rutylu ( $TiO_2$ ) lub ilmenitu ( $FeTiO_3$ ), będących naturalnymi zanieczyszczeniami tlenków żelaza. Według A. Beguin, *Dictionnaire technique de la peinture*, Paris 1984, s. 84, hematyt jest to naturalny tlenek żelaza występujący

w różnych postaciach: od twardych kryształów do skał ziemnych. Do skał ziemnych należy ochra czerwona, jeden z najstarszych pigmentów malarskich. Skałą twardą jest kamień hematyt (kamień czerwony, sangwina). Kamień czerwony bywał również czasami używany jako pigment: po ogrzaniu wrzucało się go do zimnej wody (w celu „zahartowania go”), po zmieleniu otrzymywało się proszek, z którego można było uzyskać farbę w pięknym kolorze czerwonego maku. Borghini, op. cit., s. 212, opisuje hematyt następująco: *Jeszcze inną farbę czerwoną otrzymuje się z gliny czerwonej, przez niektórych zwaną cynobrem mineralnym (si fa di lapis amatiita da alcuni chiamata cinabrio minerale), który jest skałą naturalną bardzo twardą (...). Ale, jako że ten kamień nie jest tak szeroko znany każdemu i trudno go sproszkować, nie jest bardzo używany przez malarzy, chociaż freskom nadaje piękny kolor podobny do laki i jest bardzo twardy i trwały.*



7. Zbliżenie fragmentu postaci biskupa po częściowym usunięciu przemalowań. Widoczne zniszczenia warstw malarskich wynikłe z mocowania metalowych aplikacji. Na zbliżeniu widoczna jest ciemna siatka spękań i przemycia oryginalnej warstwy malarskiej. Fot. R. Stasiuk.

7. Close-up of a fragment of the figure of the bishop after a partial removal of the overpainting. Visible damage of painted layers as a result of the installation of metal applications. A close-up of a dark network of cracks and washing of the original painted layer. Photo: R. Stasiuk.

Powszechnie uznawano wyższą jakość, jaśniejszego i mniej ciemniejącego oleju orzechowego. Zalecano przy tym, ze względu na efekt końcowy i trwałość malowideł, używanie ograniczonych ilości spoiwa. Podczas malowania farby rozcieńczano olejkami lotnymi. Do spoiwa olejnego dodawano też werniksy żywiczne (zwykły werniks), w celu poprawienia jego właściwości. Dodatek taki przyspieszał schnięcie spoiwa, a jednocześnie farbom nadawał lekki połysk, dzięki czemu można było uniknąć późniejszego werniksowania malowideł. W malarstwie barokowym stopniowo upowszechniło się dodawanie żywic do spoiw olejnych.

Olej orzechowy, wysoko ceniony przez XVI-wiecznych Włochów<sup>25</sup>, może być świadectwem prze-



8. Mikroskopowe zdjęcie próbki nr 7. Układ stratygraficzny charakterystyczny dla obrazu. Fot. R. Stasiuk

8. Microscopic photograph of sample no. 7. Stratigraphic configuration characteristic for the painting. Photo: R. Stasiuk

25. Olej orzechowy znany jest od czasów starożytnych. Wspominany jako jeden z dwóch schnących olejów przez Dioscoridesa, ponownie pojawia się u Pliniusza, zaliczany przez niego do olei leczniczych. Dopiero Aetius w V w.n.e. opisuje użycie oleju orzechowego do celów malarskich, przez złotników i malarzy stosujących technikę enkaustyczną, którzy kładli na swoje dzieła powłoki z oleju orzechowego dla celów ochronnych. O oleju tym piszą także Herakliusz i Teofil. *O sztukach rozmaitych ksiąg troje*, XV w., tłum. T. Żebrowski, Kraków 1880. U Teofila znajdujemy wzmiankę o *tloczni*, w jakiej się zwykło wytłaczać olej z oliwy lub z orzechów. Slánský, op. cit., s. 170, uważa, że od początku renesansu aż do końca XVIII w. olej orzechowy stanowił podstawę malarstwa olejnego, co potwierdzają pisma właściwie wszystkich autorów tego okresu. Zaleca go na przykład Vasari, op. cit., s. 168, opisując postępowanie malarza: *po czym artysta przystępuje do mieszania farb, łącząc je olejem orzechowym lub innym. Orzechowy olej jest lepszy, albowiem mniej zażółca kolory*. Leonardo da Vinci polecał z kolei olej orzechowy jako werniks. W XVI w. wyraźnie olej ten ceniono bardziej niż olej lniany, skoro Armenini pisze o ucieraniu farb z jasnym olejem orzechowym, a dopiero gdy ten jest niedostępny, można użyć oleju lnianego. Podobnie R. Borghini, *Il Riposo (A pittor, et a gli scultori fiorentini)*, 1584, Księga III (wg wyd. Mediolan 1967, w tłum. A. Maciszewskiej), s. 206, radzi, za Vasarim, ucierać farby z olejem orzechowym. Olej orzechowy jest przez tego autora wzmiankowany kilkakrotnie. Autor pisząc, że malowidła powstają *metoda fresku, temperry i ostatnio oleju*, wyraźnie stwierdza, że olej orzechowy *jest najdelikatniejszy i lepszy od oleju lnianego*, a w innym miejscu dodaje, że *nie żółci kolorów*. Dzieło R. Borghiniego, op. cit., s. 218, zawiera też następujące wskazówki: *aby zakończyć ten mój (...) wywód, chcę powiedzieć,*

*że dobry malarz, jeżeli chce zrobić dzieło wybitne i kolorystycznie znakomite, musi po tym, jak przekalkuje rysunek z kartonu na obraz, nałożyć tło farbami, które mają mało oleju, bo przy wysychaniu staje się on czarny, a potem odłożyć obraz na bok na wiele dni, tak aby farby nałożone dobrze wyschły, potem niechaj go obejrzy bardzo starannie i poprawi to, co jego zdaniem trzeba poprawić i nałoży bardzo delikatnie ostatnią warstwę farby, zmieszanej z odrobiną oleju, aby barwy zawsze pozostały piękne i żywe. Wiedzieć trzeba, że nakłada się farbę na tło dobrze wyschnięte i wtedy barwy pozostają żywe i piękne, bo jeżeli nakłada się farbę na tło świeże, pierwsza farba miesza się z następną i wtedy wszystkie pozostają blade i przygaszone, a najgorzej, gdy płyny robione są z dużą ilością oleju, który bardzo odbiera żywość barwom*. Przytoczony powyżej cytat zdaje się świadczyć o niewielkim zaufaniu do oleju. Mówi on właściwie także o powstawaniu jednowarstwowego malowidła, drugą warstwę farby rezerwując dla ewentualnych poprawek (także laserunków i np. podniesienia światła). Dla odmiany F. Pacheco, *Tratado de la pintura en tres libros*, Księga II (*El Decorado, el Dibujo, el Colorido*), 1649, (wg wyd. Madryd 1956, w tłum. H. Molendy), nie zaleca żadnego konkretnego oleju jako spoiwa, zaznacza jedynie że niektóre farby trzeba rozcieńczyć wodą, a dopiero potem rozetrzeć i wymieszać z olejem lnianym lub orzechowym. Olej orzechowy, jako spoiwo farb, obok oleju lnianego, wymieniają praktycznie wszystkie XVI i XVII-wieczne traktaty malarskie. Otrzymywany z ziaren orzecha włoskiego, żółknie zdecydowanie mniej niż olej lniany, daje twarde, bezbarwne błony. Istotną właściwością oleju orzechowego jest jego niska lepkość, dzięki czemu podczas ucierania farb przyjmuje dużą ilość pigmentów. B. Slánský, stwierdza, że farby oparte na oleju orzechowym mocno kryją i dzięki temu można nimi precyzyjnie opracowywać szczegóły kompozycji.

niesienia włoskiej tradycji technologicznej do warsztatu na terenie Polski, a pośrednio do przyswojenia jej także przez rodzimych artystów. O recepcji tej właśnie technologii malarskiej świadczą również rodzaje i barwy zapraw występujące w obrazie.

Interesująca i nietypowa jest technologiczna budowa obiektu: pokrycie płóciennego podobrazia grubą zaprawą kredowo-klejową, na którą następnie naniesiono barwny, bardzo ciemny podkład, pełniący zarazem rolę imprimatury<sup>26</sup> (il. 8, 9, wykres 1). Znaczna różnica grubości obu warstw zaprawy<sup>27</sup>, jak również ich różnicowanie barwne i odmienne spoiwa, świadczą o przemyślanym przygotowaniu podłoża malarskiego pod malowidło olejne o określonym charakterze i stylistyce (bardzo ciemny kolor gruntu). Jednocześnie pierwsza warstwa zaprawy kredowo-klejowej, wywodząca się jeszcze z dawnych tradycji, wyrównywała fakturę podłoża i dawała doskonale równą powierzchnię.

W tak przygotowanym podłożu dostrzec można także reminiscencje jeszcze XVI-wiecznych sposobów przygotowywania podłoża malarskich<sup>28</sup>. Jednocześnie, ciemny podkład pod malowidło jest świadectwem nowej mody. Sposób przygotowania podłoża malarskie-

go w opisywanym obrazie zdaje się być rodzimym przykładem pośredniego etapu w przechodzeniu od używania jasnych, kredowych gruntów do stosowania na podłożach płóciennych barwionych, olejnych zapraw. Druga warstwa zaprawy w tym obrazie nie jest już imprimaturą, ale także nie jest typowym, olejnym gruntem. Jest to rodzaj podkładu, wyprawy pod malowidło olejne.

W przypadku obrazu z Druzbina nie ma mowy o przypadkowości. Artysta świadomie zastosował kryjącą, ciemnobrazową, prawie czarną warstwę bezpośrednio pod kompozycję malarską, wyodrębnioną jako kolejna warstwa technologiczna, co świadczy o zestawieniu tradycyjnego jeszcze warsztatu technologicznego z „nową” techniką malarską. W tym miejscu należy podkreślić różnice w pracy na jasnych, czy też lekko barwionych oraz na zdecydowanie ciemnych zaprawach. Zastosowanie ciemnego podkładu jest świadectwem wyboru przez artystę określonego sposobu opracowywania malowidła, budowania obrazu od najgłębszych cieni do najwyższych światła, co w praktyce oznacza rozpoczęcie pracy od opracowania półtonów i bardziej bezpośrednią metodą modelowania<sup>29</sup>. Po wykonaniu szkicu

26. *Imprimatura* wywodzona jest z łacińskiego *imprimere* (wcisnąć), zob. *Słownik terminów plastycznych*, red. K. Zwolińska, Z. Malicki, Warszawa 1974; *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. S. Kozakiewicz, Warszawa 1969, s. 147 podaje wymiennie: *imprimatura*, *imprimatura* j.t. cienka warstwa laserunku olejnego lub olejno-żywicznego, wcierana w gesso sottile w celu uodpornienia jej na farby o spoiwach wodnych lub temperowych; bezbarwna lub zabarwiona, stosowana głównie we Włoszech i Niderlandach w XV-XVII w. *Imprimatura* może także ograniczać chłonność gruntu podczas opracowywania malowidła farbami olejnymi lub olejno-żywicznymi. Wymiennie używane określenie *impimatura* wywodzi się z jęz. włoskiego i jego znaczenie wyjaśniane jest w: R. Featherstone, *The Dictionaire of Art*, Macmillan Publisher Limited, t. 15, 1996, s. 158, jako *thin transparent coloured paint layer*. Bez wątplenia łaciński rodzajowo mają angielskie *primer* i *priming*; w języku angielskim doszło zresztą do zagubienia pierwotnych znaczeń tych wyrazów. O zatraceniu przez termin *priming* w języku angielskim swego właściwego znaczenia piszą: J. Dunkerton i M. Spring w artykule *The development of painting on coloured surfaces in sixteenth-century Italy*, wydanym w materiałach Kongresu IIC w Dublinie w 1998 r.: *Painting techniques. History, Materials and Studio Practice*. Autorki piszą, że termin zagubił swe specyficzne znaczenie i często używany jest dla oznaczenia gruntu. Tymczasem *priming* związany jest z pracami wykonywanymi w technice olejnej i termin ten był przywoływany przy najstarszych zachowanych obrazach olejnych. Warstwa *priming* nie była niezbędna przy dziełach temperowych, gdzie nie było konieczne ograniczanie chłonności gruntu. Wczesne obrazy olejne posiadają *priming* wykonany z bieli ołowiowej w temperze jajowej.

27. Pierwsza warstwa zaprawy kredowo-klejowej jest grubości 0,224-0,343 mm, natomiast wierzchni ciemny podkład osiąga, co najwyżej grubość 0,008-0,048 mm.

28. Stosowanie gipsowo-klejowych zapraw jako wstępnego gruntu pod malowidła na płótnie wywodziło się z tradycyjnej metody przygotowywania podłoża drewnianego. Zaprawy takie zidentyfikowano np. w obrazach na płótnie Veronese'a. Wczesna XVI-wieczna metoda przygotowywania płócien wspomniana jest w rękopisie G. B. Volpato (pochodzącym przyp. z II poł. XVII w., *Modo da Tener nel Dipinger*) te obrazy, które zostały zagruntowane jedynie

niegrubą warstwą zaprawy gipsowej są w dobrym stanie (...) i można je odróżnić od innych na podstawie struktury płótna, którego włókna są widoczne, chociaż zostały pomalowane; są one pokryte zaprawą gipsową, podkładem i kolorami. Zob. N. Penny, M. Spring, *Veronese's Paintings in the National Gallery. Technique and Materials: Part I*, „National Gallery Technical Bulletin” 1995, nr 16, s. 5-30; Doerner, op. cit., s. 216, wzmiankuje, że wiadomo z przekazów Bassana i Veronese'a, że ich gipsowe podłoża odłupywały się, jeśli były zbyt grubo nakładane.

29. B. Sląnsky, *Technika malarstwa*, t. I, Warszawa 1960, s. 322 w sposób następujący opisuje budowanie plastyki obrazu bielą w ciemnej zaprawie: w tej metodzie wszystkie półtony między największymi światłami i najgłębszymi cieniami osiąga się jedynie różnymi grubościami warstw jednej farby. W najwyższych światłach warstwa bieli jest najgrubsza i zupełnie zakrywa ciemną zaprawę, w półcieniach grubość jej zmniejsza się, najgłębsze cienie opierają się jedynie na zaprawie i zupełnie pozbawione są bieli. Przy stosowaniu tego rodzaju modelowania zwykle postępuje się od półcieni do partii jaśniejszych. (...) Metoda ta osiągnęła najpełniejszy rozkwit w baroku. Początki jej sięgają jednak aż do Bizancjum (...): występuje ona już na brązowym inkarnacie obrazów bizantyjskich, prawdopodobnie jako pozostałość późnoantycznego stylu malarstwa. Można w tym miejscu zwrócić uwagę na uprzywilejowaną pozycję Wenecji, która leżąc na skrzyżowaniu dróg i od dawna te szlaki obsługując, pozostawała miejscem, gdzie spotykały się i miały wpływ wielu kultur. G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tłum. K. Estreicher, Warszawa – Kraków, t. I, 1985, s. 168. Vasari, pozostawiając artyście wybór wykonania wstępnego rysunku bielą kredą lub węglem, daje pośrednio świadectwo stosowania barwnych podkładów pod malowidło: *Kto nie chce wykonać kartonu, powinien rysować krawiecką bielą kredą lub węglem z wierzby (...). I w ten sposób artysta (...) robi z grubsza szkic (...). Skonczywszy wyciągnięcie całości rysunku, artysta raz jeszcze wraca do niego, aby go wykończyć. Tu już musi użyć całego kunsztu i starania, by dzieło stało się doskonałością. W ten sposób mistrzowie olejno wykonują swoje obrazy. Podmalowanie bywało też monochromatyczne, en grisaille. Szara podmalówka była stosowana już w XVI i XVII w. – stwarzała właściwe podłoże dla warstw olejno-żywicznych laserunków.*

należy wprowadzić wstępną podmalówkę barwną i dalej kolejno budować obraz. Wstępny modelunek światłocieniowy wykonywano m.in. białą rozrobioną temperą jajową, następnie nakładano barwne laserunki olejno-żywiczne, które tworzyły tony lokalne. Później nanoszono jeszcze kryjące warstwy olejne lub też impasty, gdy należało wzmocnić kontrasty światłocieniowe<sup>30</sup>.

Technologicznie prawidłowa podmalówka powinna być „chuda”, tzn. powinna zawierać mniej oleju, niż właściwe malowidło. W XVI w. często jeszcze w tej warstwie stosowano spoiwo temperowe. Spoiwa temperowego używano też do malowania błękitów, aby przeciwdziałać zmianom kolorystycznym związanym z żółknięciem oleju. Ta technika bywała też stosowana w celu obniżenia kosztów materiałowych<sup>31</sup>. Wzrastająca znajomość możliwości techniki olejnej – łatwe uzyskiwanie płynnych przejść, możliwość pracy „mokre w mokre”, duża swoboda malowania – stopniowo wypierała spoiwa temperowe, zastępując je olejnymi i olejno-żywicznymi. Najczęściej używanymi ówczesnie w Europie były oleje lniane, orzechowy i makowy, a ulubionym olejem malarzy włoskich XVI i XVII w. – olej orzechowy.

Chociaż układ i barwa zapraw nie mogą być ostatecznym kryterium określającym pochodzenie i czas powstania dzieł, można wskazać konkretnych twórców preferujących takie rozwiązania. Porównanie sposobu opracowania zapraw badanych obrazów z wynikami badań prowadzonych w innych krajach europejskich nad malarstwem XVI i XVII w. pozwala wskazać konkretne odniesienia warsztatowe.

O recepcji tej właśnie technologii malarskiej świadczą również rodzaj i barwy zapraw występujące w obrazie. Stosowanie barwionych zapraw wywodzone

jest w literaturze przedmiotu z upowszechnienia kolorowych imprimatur. Szeroko zakrojone studia nad kolorowymi podkładami pod malowidła (zarówno barwionymi zaprawami, jak i imprimaturami) we włoskim malarstwie XVI stulecia przeprowadzono w minionych latach w National Gallery w Londynie<sup>32</sup>. Interesujące są spostrzeżenia autorów opracowania, odnośnie pewnej grupy dzieł pochodzących z Wenecji i obszaru Wenecji Euganejskiej, tradycyjnie postrzeganej jako ośrodek preferujący kolorowe zaprawy i imprimatury. Wśród obrazów pochodzących z tego rejonu, obok obrazów o ciemnych zaprawach bądź imprimaturach, zidentyfikowano zaskakująco liczną grupę dzieł namalowanych na białych zaprawach, często na podobrazach płóciennych<sup>33</sup>.

Wszystkie obrazy z Wenecji i obszaru Wenecji Euganejskiej z kolorowymi zaprawami, wyodrębnione w tym opracowaniu, pochodzą z poł. XVI, o ile nie z następnego stulecia. W opracowaniach kolekcji National Gallery są one kojarzone z warsztatami lub z następcami dwóch artystów Jacopo Bassano i Jacopo Tintoretto. Przykłady czarnej i ciemnej czerwobrazowej imprimatury dotyczą prac obu malarzy<sup>34</sup>.

W badaniach przeprowadzonych przez Jill Dunkerton i Marię Spring oznaczono następujące materiały występujące w barwionych podkładach: we wcześniejszych obrazach z tego okresu bardzo często występują białe zaprawy, których podstawowym wypełniaczem jest siarczan wapnia (*gesso* czyli zaprawa gipsowa), pokryte następnie kolorową imprimaturą<sup>35</sup>.

Szczególnie ciekawe są wyniki analiz dotyczące obrazów Jacopo Bassano (Wenecja, lata 1535-1592) i jego kręgu. W jego obrazie na płótnie *Oczyszczenie świętyni* z roku około 1580 stwierdzono cienką warstwę białej zaprawy typu *gesso* (siarczan wapnia)

30. L. Losos, *Techniki malarskie*, Warszawa 1991, s. 104. Autor w następujący sposób opisuje technikę mieszaną: *Na zaprawę klejowo-kredową lub gipsową nanoszono ciemną zazwyczaj imprimaturę z caput mortuum, a na nią – drugą imprimaturę z ugru. Na niej z kolei rysowano motyw (...). Za pomocą bielei rozrobionej temperą jajową uzyskiwano wstępny modelunek, na który nakładano barwne laserunki olejno-żywiczne (...). W okresie renesansu malarze weneccy, którzy zmodyfikowali tę metodę, stosowali ciemne zaprawy (...) lub ciemną imprimaturę. Na niej rysowano białą kredą i zgodnie z tym rysunkiem wykonywano białą modelunek. Obraz wykańczano laserunkami, na które nanoszono kryjące warstwy olejne albo impasty w tych miejscach, gdzie należało wzmocnić kontrasty światłocieniowe. Ten rodzaj opracowania widoczny jest na przykład w obrazie J. Tintoretta, *Jezus obmywający nogi uczniom*, w National Gallery w Londynie. Losos, op. cit., s. 108, pisząc o technice *alla prima* i wykorzystywaniu w niej ciemnych podkładów barwnych, zaznacza, że modelunek światłocieniowy jest w zasadzie przeprowadzany na końcu, gdy kładzione są najintensywniejsze światła i cienie. W tej technice wielkich mistrzów właściwie nie używa się laserunków i operuje tonami kryjącymi znanymi na palecie, które nakłada się cienką warstwą.*

31. M. Doerner, *Materiały malarskie i ich zastosowanie*, Warszawa 1975, s. 220.

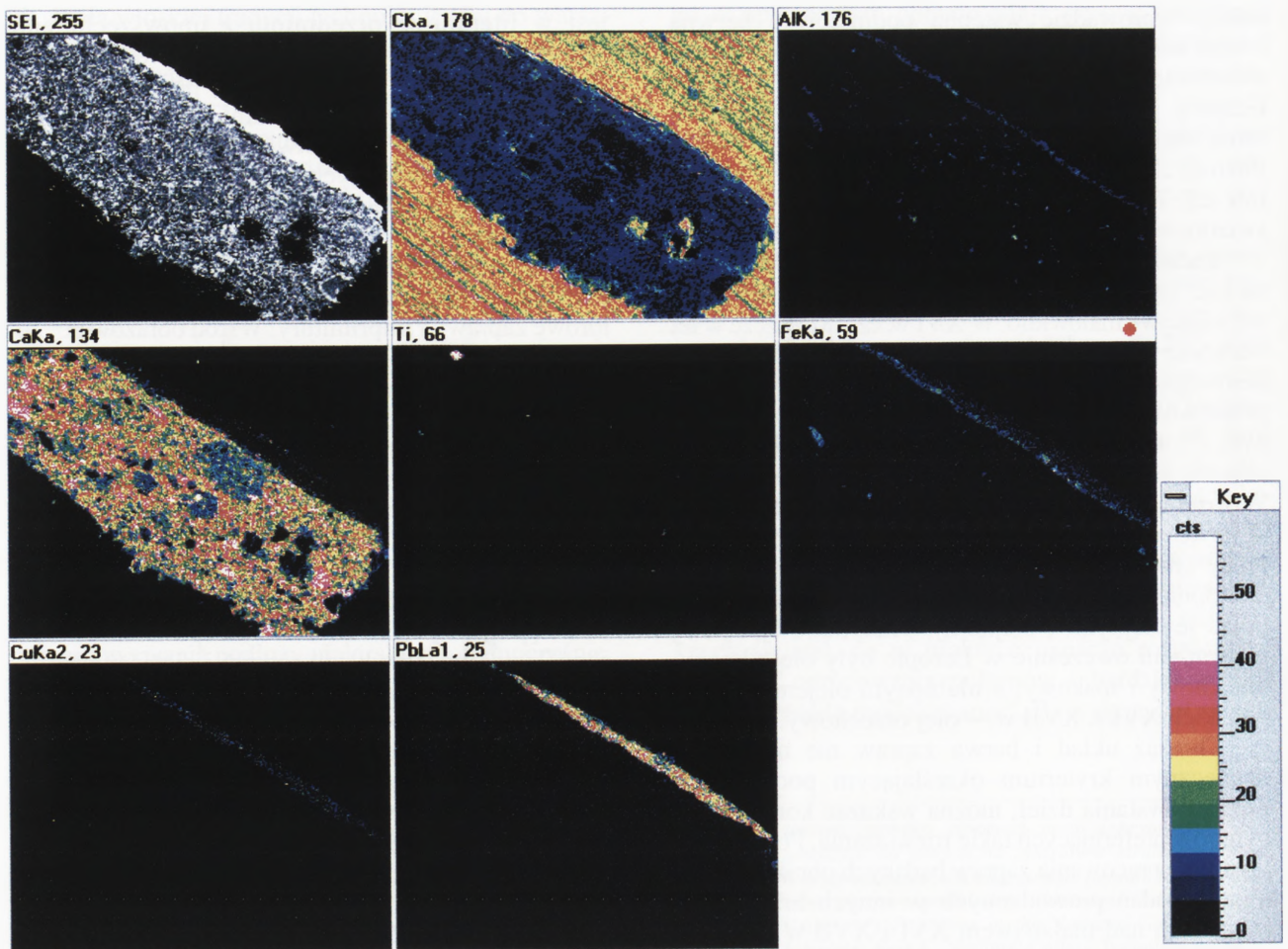
32. J. Dunkerton, M. Spring, *The development of painting on coloured surfaces in sixteenth-century Italy*, [w:] *Painting techniques. History, Materials and Studio Practice*, IIC Dublin Congress

1998, s. 120-129.

33. Ibidem s. 121 – autorki opracowania zwracają też uwagę na to, że w pierwszej połowie XVI wieku płótno nie było wcale tak powszechnym podobrazem, jak to się zwykle uważa. Płótno zaczęło wypierać podłoża drewniane dopiero w środku stulecia i to głównie w Wenecji i stowarzyszonych z nią centrach. Można zauważyć także, że używanie tradycyjnego *gesso* do płócien przetrwało prawie do końca wieku. W tym rejonie spotykamy też obrazy na płótnie zagruntowane białą ołowiową w spoiwie olejnym.

34. Ibidem, s. 123. Obaj ci artyści zaadoptowali ciemnobarwione podkłady i bez wątplenia przyczynili się do upowszechnienia tej metody malarskiej na terenach Wenecji Euganejskiej, nie może to być jednak przypisywane im jako odkrycie, co jasno wynika z cytowanych badań. Zasluga wprowadzenia kolorowych i ciemnych podkładów należy do artystów z rejonu doliny Padu, którzy zastosowali je 30-40 lat wcześniej, tj. w I ćwierci XVI w. W konkluzji swojego opracowania J. Dunkerton i M. Spring stwierdzają, że wprowadzenie kolorowych podkładów (zapraw, imprimatur) w malarstwie sztalugowym nastąpiło wcześniej, niż się powszechnie uważa i wydaje się ono być raczej pionierską pracą artystów takich, jak Correggio, Dossi, Parmigianino, Moretto niż zasługą Wenecjan.

35. Dotyczy to np. obrazu *Adoracja Pasterzy* Bernardino da Asola (czynnego w l. 1525-1550 w Brescii), którego imprimatura jest brązowo-czarna, a także obrazu *Oplakiwanie Chrystusa* autorstwa Dosso Dossi (czynnego w l. 1512-1542 w Ferrarze, Mantui, Wenecji, Rzymie, Modenie), którego imprimatura jest głęboko ciemnobrazowa.



9. Ilustracja przedstawia przykładowe wyniki powierzchniowej energodispersyjnej mikroanalizy rentgenowskiej, wykonanej dla próbki nr 7. Fotografie (tzw. *mappingi*) obrazują stopień stężenia wybranych pierwiastków w zadanym obszarze próbki (w jej poszczególnych warstwach). Badania i fotografie wykonał mgr M. Wróbel

9. Exemplary results of a linear energy-dispersion microanalysis of sample no. 7. Photographs (so-called *mapping*) depict the degree of the concentration of selected elements in a given sample (particular layers). Research and photographs: M. Wróbel, M. A.

pokrytej następnie czarną imprimaturą, w której składzie zidentyfikowano gruboziarnistą czerń i trochę żółtej ziemi. Płótno nieokreślonego następcy Bassana, *Odejście Abrahama*, z późnych lat XVI w., ma białą zaprawę (węglan wapnia) i ciemnobrązową imprimaturę o następującym składzie: żółte i czerwone ziemie, czerń, trochę bieli ołowiowej. Obraz naśladowcy J. Bassana, *Adoracja Pasterzy*, datowany na okres po 1600 r., ma jedynie czarny podkład („imprimaturę bez gruntu” – jak to określiły autorki opracowania), który składa się głównie z gruboziarnistej czerni<sup>36</sup>.

W obrazie Jacopo Tintoretto, *Chrystus obmywający nogi uczniom*, datowanym na około 1556 r., stwierdzono cienką warstwę białej zaprawy typu gesso (siarczan wapnia) pokrytej czarną imprimaturą (podkładem barwnym), składającą się głównie z węgla drzewnego. Jako spoiwo wierzchnich ciemnobrązowych i czarnych warstw w opisywanych przykładach, zidentyfikowano olej schnący<sup>37</sup>.

Wśród wcześniej już przebadanych w National Gallery w Londynie obrazów Jacopa Tintoretta znajduje się, przypisywany mu, *Portret Admirala*<sup>38</sup>. Jest to obraz na podłożu płóciennym, zaprawionym cienką

36. Dunkerton, Spring, op. cit., s.123, s.130. Por. L. Lazzarini, *The Use of Color by Venetian Painters, 1480-1580: Materials and Technique*, [w:] *Color and Technique in Renaissance Painting. Italy and The North*, red. M. B. Hall, New York 1987; autor uważa, że J. Bassano jest jedynym twórcą, którego malowidła zbliżają się

w technice wykonania do prac J. Tintoretta.

37. Dunkerton, Spring, op. cit., s. 123, s. 130.

38. J. Plesters, *Tintoretto's Paintings in the National Gallery*, „National Gallery Technical Bulletin”, t. 8, 1984, s. 24-35.

dwuwarstwową białą zaprawą (gesso), pokrytą następnie warstwą czarnej imprimatury. W warstwie imprimatury zidentyfikowano głównie węgiel z małym dodatkiem brązowej ziemi; spoiwo imprimatury określono jako olej schnący. Promieniowanie rentgenowskie wykazało śmiały szkic kostiumu admirała, wykonany jasnym pigmentem ołowianym. Jak dotąd ustalono, materiały używane przez Tintoretta zgodne są z tymi, stosowanymi przez Wenecjan w XVI w. Podobną budowę techniczną, stwierdzono na innym obrazie tego malarza *Chrystus obmywający nogi uczniom*, także w National Gallery w Londynie. Występuje tutaj podobny, podwójny grunt z gessa i czarnej warstwy (czerni węgla); analogicznie w *Portrecie Vincenzo Morosiniego*<sup>39</sup>.

Przy pełnej artystycznej swobodzie w wyborze tonu podkładu pod mające powstać malowidło oraz świadomości artystów, co do końcowego efektu artystycznego dzieła w zależności od dokonanego wyboru, można wskazać konkretnych twórców zdecydowanie preferujących ciemne podkłady. Bez wątpienia można do nich zaliczyć XVI-wiecznych weneckich mistrzów, J. Tintoretta i J. Bassana.

Malowidło z Drużbina sposobem opracowania podobrazia bez wątpienia nawiązuje do warsztatowych tradycji poprzedniego okresu. Przeznaczone do eksponowania na drewnianej tablicy malowidło, wykonane zostało na grubej, starannie szlifowanej zaprawie kredowo-klejowej pokrytej następnie cieńszą warstwą ciemnobrązowego podkładu (prawdopodobnie w technice „chudej” temperry). Druga, barwna warstwa ograniczała chłonność klejowej zaprawy i dodatkowo wyrównywała jej powierzchnię. W efekcie otrzymano bardzo gładki podkład pod malowidło, równością powierzchni przypominający zapewne drewniane podobrazie.



10. Św. Stanisław Biskup wskrzeszający Piotrowina po konserwacji. Fot. R. Stasiuk

10. Saint Stanislaw the Bishop Resurrecting Piotrowin, after conservation. Photo: R. Stasiuk

W tym miejscu należy też wspomnieć o dodatkowym aspekcie stosowania ciemnych gruntów. Taki sposób barwnego opracowania podłoża malarskiego wiązał się z bardziej bezpośrednią metodą modelowania. Opracowywanie malowidła na ciemnym podkładzie chętnie wybierano w technice *alla prima*. Metoda ta, polegająca na częstszym używaniu bieli

39. Ibidem, s. 30-31.

i czerni w warstwie podmalówki, nieskomplikowanym dokładaniu warstw w rejonach cienia jest stosunkowo mało pracochłonna, pozwala na szybkie wykończenie dzieła i niskie koszty wykonania, a przy tym jest łatwiej i szybciej reprodukowana w warsztacie malarskim<sup>40</sup>. Przy wielokrotnie powtarzanych tematach, ułatwiano sobie pracę kartonami z przynajmniej ogólnymi zarysami kompozycji lub jej fragmentów, korzystano przy tym chętnie z wzorów graficznych upowszechniających sztandarowe przedstawienia<sup>41</sup>. Powtarzano przy tym nie tylko znane sceny, ale także starano się naśladować sposób opracowania tych dzieł wielkich mistrzów, które zyskały rozgłos i cieszyły się popularnością.

Stosowanie bardzo ciemnych podkładów bezpośrednio pod malowidła i wynikające stąd implikacje są szczególnie interesujące dla konserwatorów dzieł sztuki. Stan zachowania obrazu *Św. Stanisław wskrzeszający Piotrowina* – rozległe przemycia cienkich i delikatnych opracowań malarskich,

prześwitywanie ciemnego gruntu przez warstwy malarskie, wręcz uwidocznienie go wzdłuż siatki splekań – jest charakterystyczny dla obrazów wykonanych na ciemnych gruntach. To, co my dzisiaj określamy fizyczno-chemicznymi zmianami materiałów, postępujące z czasem stopniowe nabieranie przejrzystości przez warstwy malarskie i prześwitywanie ciemnych podkładów zaprawy, było postrzegane w przeszłości jako ogólne zciemnienie, wręcz „zaczerzenie” malowideł. Malowidła starano się odczyszczać, z miernym skutkiem, powodując na ogół rozległe zniszczenia i wymuszając dodatkowe zabiegi. Praca dawnych restauratorów polegająca głównie na przemalowywaniu (rozjaśnianiu) obrazów powodowała zatarcie autorskiego wyrazu dzieł. Po zdjęciu przemalowań konserwatorzy docierają do oryginału o na ogół wyjąłowanej warstwy malarskiej, której walory artystyczne nie do końca są zgodne z założeniami autorskimi. W Polsce dotyczy to, niestety, większości dzieł z I poł. XVII w.

#### SAINT STANISŁAW THE BISHOP RESURRECTING PIOTROWIN FROM THE CHURCH IN DRUŻBIN AS AN EXAMPLE OF AN UNTYPICAL TECHNICAL AND TECHNOLOGICAL CONSTRUCTION

Upon the basis of the outcome of a survey of source material and literature on the subject the author discussed the iconographic theme and history of Saint Stanisław the Bishop Resurrecting Piotrowin, a painting from the first half of the seventeenth century in the parish church in Drużbin (voivodship of Łódź), as well as the state of its preservation.

The characteristic arrangement of the layers of grounding became a pretext for a detailed technological analysis and an attempt at determining

the history and tradition of an untypical workshop.

Directives borrowed from old painting treatises made it possible to interpret the results of research conducted with the assistance of various apparatus. An analysis of data provided by investigations conducted by other scientific centres enabled the author to indicate concrete workshop references.

The summary draws attention to dependencies between the structure of the object and the state of its preservation.

40. O ekonomicznych aspektach twórczości plastycznej w tym okresie w Polsce pisał W. Tomkiewicz, *Organizacja twórczości i odbiorczości w kulturze artystycznej odrodzenia*, [w:] Materiały Dyskusyjne Sesji Naukowej Odrodzenia, Warszawa 1953, s. 44, że wysuwane pod adresem artystów zadania wzmoczonego tempa wytwórczości spowodowały pojawienie się większej liczby dzieł, ale kosztem ich jakości: „wobec tak wielkiego popytu na dzieła sztuki w pracach warsztatowych, nie tylko cechowych, ale i serwitorskich, daje się zauważyć wyraźny pośpiech i powierzchowność wykończenia. Trzeba było albo tworzyć zespoły, gromadzące różnorodnych specjalistów (...), grupując w swym warsztacie malarzy-pejzażystów, batalistów i portrecistów, albo też wykonywać na zapas „półfabrykaty”, które można było w razie potrzeby wykończyć według żądań klientów.” Por. J. M. Montias, *Cost and value in*

*seventeenth-century Dutch art*, „Art. History”, 10, 1987, s. 455-466.  
41. O istnieniu „dziurkowanych papierów malarskich” dowiadujemy się m.in. z inwentarzy artystów. Zob. *Materiały źródłowe do dziejów kultury i sztuki XVI-XVII w.*, zebrał i oprac. M. Gębarowicz, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1975, s. 100. Vincenzo Giustiniani, kolekcjoner, znawca i mecenas malarstwa, żyjący w I poł. XVII w., podzielił twórców według sposobu malowania na tych, którzy korzystają z *przepróchy*, tych, co kopiuje z innych obrazów (w różny sposób), wreszcie tych, co tworzą z natury, ale charakteryzują się różnymi umiejętnościami. Zob. V. Giustiniani, List do Dirka Ameydena (Teodora Amideni), ok. 1620, tłum. J. Białostocki, [w:] *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce, 1600-1700*, wyb. i oprac. J. Białostocki, red. M. Popręcka i A. Ziemia, Warszawa 1994, s. 28-33.