

# Szmit-Naud, Elżbieta

---

## "Krajobraz leśny" z Muzeum Narodowego w Poznaniu : badania materiałów i techniki

---

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 24 (291), 83-136

---

1994

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Zakład Konserwacji Malarstwa  
i Rzeźby Polichromowanej

*Elżbieta Szmít-Naud*

**KRAJOBRAZ LEŚNY Z MUZEUM NARODOWEGO W POZNANIU  
– BADANIA MATERIAŁÓW I TECHNIKI**

Pretekstem do podjęcia powyższego zagadnienia stała się konserwacja obrazu pochodzącego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu, zinwentaryzowanego jako *Krajobraz leśny* z kręgu Jacoba van Ruisdaela. Obraz w momencie oddania go do Zakładu Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej nie był opracowany pod względem budowy technicznej.



Fot. 1. *Krajobraz leśny*, Muzeum Narodowe w Poznaniu (po konserwacji)

Podjęcie prac konserwatorskich – koniecznych wobec znacznych zniszczeń – stworzyło możliwość dogłębnej penetracji w obiekt i dokonania studium materiałów i techniki wykonania dzieła\*.

#### HISTORIA OBIEKTU I STAN BADAŃ

Dokładna historia badanego obiektu nie jest znana. Wszelkie dane dotyczące losów obrazu do roku 1920 są informacjami, których wiarygodność nie jest w żaden dokumentalny sposób udowodniona, a inskrypcje na obrazie (*vide fot. 2, rys. 3*) niestety nie pozwalają się jednoznacznie zinterpretować. Obraz skatalogowany został jako powstały w XVII wieku, w Holandii, w kręgu Jacoba van Ruisdaela. Prawdopodobieństwo tego twierdzenia zostanie szerzej omówione poniżej.

O tym, czyją pierwotnie obraz był własnością, źródła milczą. Wiadomo, że przed 1920 rokiem należał do Franciszka Chłapowskiego. Miejsca przechowywania obiektu w zbiorach Chłapowskiego nie określono. Kiedy i w jaki sposób *Krajobraz leśny* trafił do kolekcji tej rodziny, również nie ustalono. Franciszek Chłapowski sprzedał go jako obraz Ruisdaela w 1920 r., Muzeum Wielkopolskiemu (obecnie Narodowe) w Poznaniu, w którego zbiorach obiekt pozostaje do dnia dzisiejszego. Jeszcze przed 1920 rokiem obraz poddano konserwacji, następne odbyły się w latach 1958, 1959 i 1989/1990 (*vide dokumentacja konserwatorska obrazu ZKMIRzP UMK Toruń*).

*Krajobraz leśny* z Muzeum Narodowego w Poznaniu nie był dotychczas przedmiotem osobnych opracowań. Nie odnaleziono żadnych wzmianek na jego temat oprócz informacji w karcie inwentarzowej, w kartach dokumentacji konserwatorskich z lat 1958 i 1959 oraz notatki w katalogu zbiorów malarstwa holenderskiego Muzeum Narodowego w Poznaniu, opracowanym przez Annę Dobrzycką<sup>1</sup>. Autorka we wzmiance o obrazie sklasyfikowała go następująco: „...Sygnatura fałszywa. Obraz wykazuje pewne związki z kręgiem Jacoba van Ruisdael jak również wpływy malarstwa flamandzkiego. Miejscowo silnie przemity. Nie publikowany”. Ta notatka jest najobszerniejszą informacją o obrazie, jaką udało się odnaleźć.

#### OPIS I ANALIZA FORMY OBRAZU NA TLE DZIEŁ HOLENDERSKIEGO MALARSTWA PEJZAŻOWEGO EPOKI

Obraz przedstawia krajobraz leśny ze sztafażem. Jest to skraj lasu z prześwietem na daleką równinę na horyzoncie. Z prawej strony kadru, na niewielkim

\* Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej pod tym samym tytułem napisanej pod kier. prof. dr Józefa Flika w Zakładzie Technologii i Technik Malarskich UMK w Toruniu w 1990 r.

<sup>1</sup> A. Dobrzycka, *Malarstwo holenderskie, katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, Poznań 1958, s. 64.

wzniesieniu, znajdują się wysokie drzewa. Szczególną uwagę zwracają dwa najwyższe, o powyginanych konarach, jedno z nich ma złamany wierzchołek. Na prawo od nich rosną w gęstwinie niższe, powykręcane i nieco pochylone, natomiast bliżej środka obrazu, za wysokimi drzewami – niewysokie, o bardzo gęstych koronach. Poniżej pagórka, u dołu obrazu na około 1/7 wysokości kadru znajduje się niewielka grupka ludzi. Jest to trzech mężczyzn, z których dwaj stoją zwróceniem do trzeciego, który siedzi. Pierwszy od lewej mężczyzna zwrócony *en trois quart* do widza ubrany jest w różową koszulę i brązowe spodnie. Na głowie ma szary kapelusz (czapkę)<sup>2</sup>. Lewą rękę ma ugiętą w łokciu, a prawą opuszczoną i trzyma w niej pręt. Mężczyzna stojący obok przedstawiony został frontalnie; stoi w rozkroku unosząc w górę lewą rękę, w której trzyma podobny pręt. Całe jego ubranie jest brązowe. Siedzący poniżej mężczyzna ma nogi lekko podkurzone. Tuż przy twarzy trzyma fajkę i manipuluje przy niej. Odzienie jego stanowią niebieska bluza, brązowe spodnie i buty i płaska czerwona czapka.

Na lewo od opisanej grupki znajdują się zarośla i niewielka ziemianka (?). Powyżej zza zarośli wyłania się fragment równiny sięgającej daleko po horyzont. Na lewo od prześwitu widoczne są krzewy czy też niewielkie drzewa, a bliżej grupa trzech większych, bogato ulistnionych drzew. Zza drugiego drzewa od brzegu kadru wyłaniają się ruiny starożytnej świątyni – kilka kolumn korynckich zwieńczonych fragmentem architrawy. W ich kierunku zmierza człowiek. Jest to mężczyzna w niebieskiej bluzie, brązowych spodniach i szarym kapeluszu, niosący na prawym ramieniu kijek ze zwisającym z niego białym przedmiotem. Mężczyzna znajduje się pod trzecim (od brzegu kadru) drzewem. Poniżej, na lewo od niego, widać klinowate pasmo krzewów obrzeżających piaszczystą drogę. Biegnie ona ukośnie ku centrum obrazu i nagle urywa się na wysokości „ziemianki”. W zaroślach obok drogi widać dwa niebieskie ptaki; na tle nieba widoczne są cztery inne, szaro-białe. Przy dolnej krawędzi obrazu widnieje napis (na środku) „Somers”, a w prawym rogu „Ruysdael f 1665” i zatarta inna inskrypcja (*vide* fot. 2 i rys. 1).

Kompozycja obrazu opiera się na kilku równoważnych, skupiających się w ognisku, liniach diagonalnych, symetrycznych względem osi (odchylonej nieco w lewo od pionu – *vide* rys. 2). Prowadząca w głąb droga i następstwo trzech planów z zazębiającymi się kulisowo kępami roślinności budują przestrzeń przedstawienia. Czynnikiem wspomagającym, jeśli nie decydującym o głębi, jest kolor. Nie został potraktowany w pełni naturalistycznie, lecz posłużył do wyznaczenia planów: bliskodystansowego, utrzymanego w gamie brązów (droga, „ziemianka”), średniodystansowego w tonacji różnorodnych zieleni (roślinność) i dalekodystansowego – błękitnego (horyzont).

<sup>2</sup> Wygląd dwóch stojących postaci opisano na podstawie rekonstrukcji dokonanych podczas poprzednich konserwacji w latach 1958 i 1959 i nie wiadomo, czy kolory nakryć głowy są zgodne z wersją oryginalną.

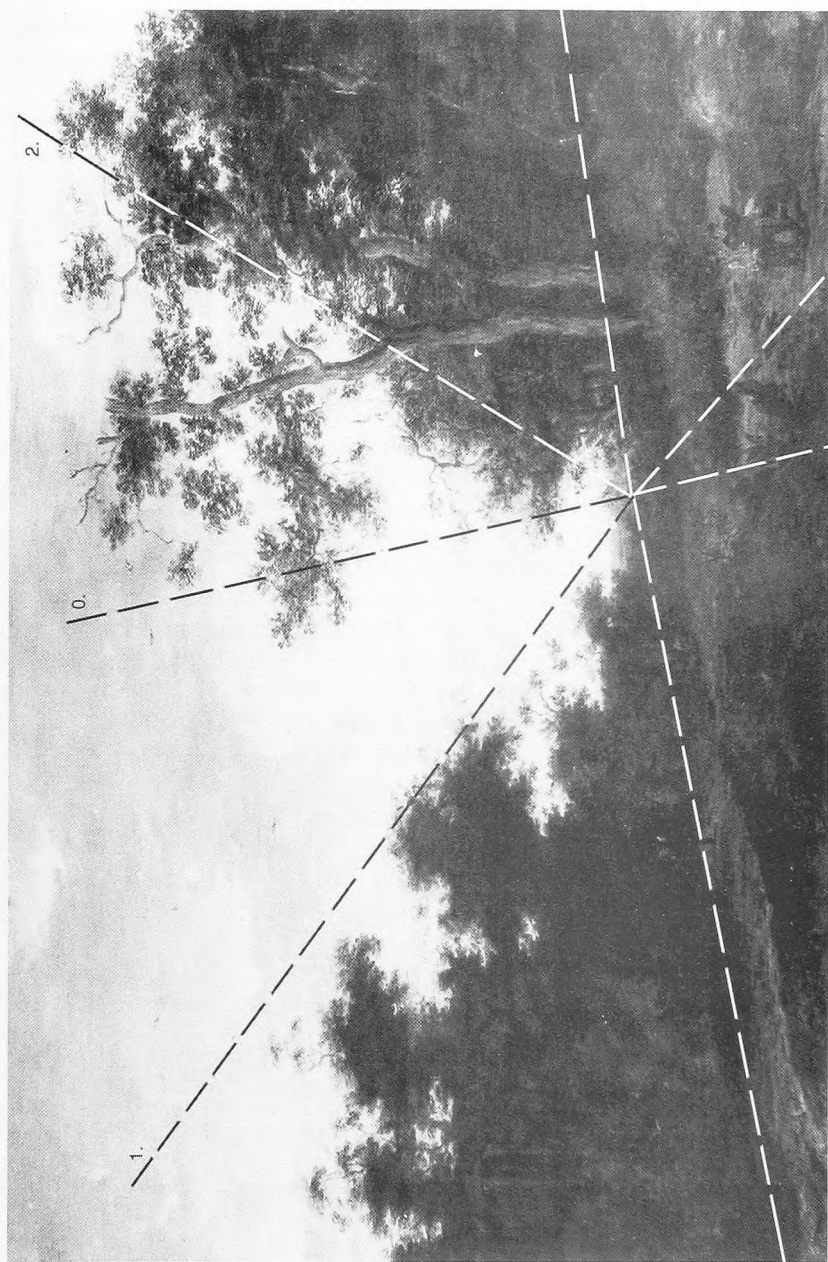


Fot. 2. Inskrypcje w prawym dolnym rogu obrazu

SOMETZ

Rys. 1. Inskrypcja przy dolnej krawędzi obrazu na środku

Ponad cieplejszą strefą ziemi unosi się szarobłękitno-biała sfera nieba, przenikająca korony najwyższych drzew, co wzmaga przestrzenność pejzażu. Opozycja walorowa plam ciemnej strefy ziemskiej i jasnego nieba oraz zestawienie w dolnej partii obrazu plam barwnych zróżnicowanych temperaturowo pełni funkcje konstrukcyjne podkreślając kierunki kompozycji i jej ogniskowość. Subtelne przejścia kolorystyczne uzyskane przez bardzo malarskie potraktowanie formy łączą poszczególne elementy w harmonijną całość. Lokalne barwy sztafazu ożywiają punktowo przedstawienie. Podobnie, choć znacz-



Rys. 2. Schemat kompozycji obrazu

nie słabiej, oddziałują drobne bliki światła na pniach, listowiu drzew, kolumnach, postaciach. Są pomocne w nadaniu wymienionym elementom trzeciego wymiaru. Są to jedyne przykłady modelunku światłocieniowego w obrazie.

Czytelna jest koncepcja obrazu jako namalowanego „pod światło”, więc równowaga została przesunięta w stronę cienia. Pierwsze plany są zdecydowanie ocienione, jedynie na górne konary najwyższych drzew pada z lewej strony światło. W ten sposób, prowadząc oko widza w głąb, światło koncentruje się dopiero na ostatnim, dalekim planie, na linii nieba i ziemi.

Cechy formalne omawianego pejzażu skłaniają do przyjrzenia się mu na dzieł holenderskich pejzażystów począwszy od lat 30-tych XVII w.<sup>3</sup> W ich pejzażach las nie występuje jako temat główny, ale grupy drzew czy też drzewa pojedyncze są motywem nierozzerwalnie związanym z ich twórczością<sup>4</sup>. W pejzażach wydmowych, popularnych już od Esaiasa van de Velde, czy rzecznych – w których celował Salomon van Ruysdael, schemat diagonalny jest niezastąpiony dla zbudowania przestrzeni. Ukształtował się jako zasada kompozycyjna w latach 20–30-tych i został skwapliwie przejęty przez mniej znanych mistrzów<sup>5</sup>. W kompozycji naszego obrazu również jest czytelny, lecz nie występuje w sposób bardzo narzucający się, działa raczej jako ukryty mechanizm kompozycji. Typowe elementy diagonalne – droga, podwyższenie terenu z jednej strony<sup>6</sup> – występują tu, lecz nie są wyeksponowane w tym stopniu jak np. u van Goyena, Salomona van Ruysdaela czy Jakuba van Ruisdaela<sup>7</sup>. Być może autor inspirował się późniejszymi przemianami kompozycji, które bardzo czytelnie zarysowują się w twórczości Salomona van Ruysdaela<sup>7</sup>. W latach 30-tych diagonalna jest wyraźnie zaznaczona, lecz z biegiem czasu staje się coraz bardziej zawaolowana. Zasadę komponowania po przekątnej zastępuje się akcentowaniem centrum kompozycji (np. grupą drzew) i „porządkowaniem kontrastami” – ustawianiem grup drzew naprzeciw siebie, swoistą „skłonnością do ruchu”<sup>8</sup>. Podobną ewolucję kompozycji, jeszcze dalej posuniętą, prezentuje Jakub van Ruisdael<sup>9</sup>.

<sup>3</sup> Obszerne opracowanie, z którego skorzystano, zawierające zarys rozwoju holenderskiego malarstwa pejzażowego XVII w. – pr. mag., s. 15–21.

<sup>4</sup> J. Leymarie, *La peinture hollandaise*, Genève 1956, s. 82, 104–107; W. Stechow, *Salomon van Ruysdael*, Berlin 1938, s. 17, 19–21; E. Michel, *Les maitres du paysage*, Paris 1906, s. 168–170; J. Kelch, *Holländische Malerei: Aus Berliner Privatbesitz Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins und der Gemäldegalerie*, Berlin 1984, s. 42, 116; R. Genaille, *Słownik malarstwa holenderskiego i flamandzkiego*, Warszawa 1975, s. 87, 88, 171.

<sup>5</sup> W. Stechow, *Dutch Landscape painting of the seventeenth century*, 1968, s. 26, 27.

<sup>6</sup> Wymienia je A. Chudzikowski, *Krajobraz holenderski*, Warszawa 1971, s. 31.

<sup>7</sup> W. Stechow, *Salomon...*, s. 15–31.

<sup>8</sup> *Ibid.*, s. 23.

<sup>9</sup> Tenże, *Dutch...*, s. 75; J. Rosenberg, *Jacob van Ruisdael*, Berlin 1928.



Fot. 3. Salomon van Ruysdael – *Droga wiejska wśród wydm*, Muzeum Narodowe w Warszawie

Można zaryzykować stwierdzenie, że kompozycja omawianego obrazu opracowana została właśnie na podstawie tego wzoru („porządkowanie kontrastami” – tu jednak mało rozwinięte). Jest rzeczą równie możliwą, iż przeciwstawne usytuowanie grup drzew po obu stronach kadru jest pozostałością tradycyjnej metody kulis widocznych jeszcze u Jakuba van Ruisdaela w latach 50-tych, mających kierować spojrzenie w głąb. Uwaga widza skupia się rzeczywiście w centrum kompozycji – głównie za sprawą światła w prześwicie – „otwierającego przestrzeń”, jak u G. d’Hondecoetera<sup>10</sup>. U Jacoba van Ruisdaela i Meindertda Hobbemy snop światła przeniesiony jest na średni dystans. U Hobbemy światło promieniuje stamtąd do przodu, ale często jednak bliski dystans pozostaje nie oświetlony, stanowiąc ciemniejszy pas – jak u Salomona van Ruysdaela i Jana van Goyena<sup>11</sup>. W wypadku omawianego pejzażu autor poszukiwał chyba rozwiązania pośredniego oświetlając nieznacznie murawę obok postaci z prawej strony kadru. Dystans środkowy jest w obrazie najbardziej wyeksponowany, wiele bardziej niż daleki, w czym można by się dopatrywać cech formalnego podobieństwa z kompozycjami rzeczynymi Salomona van Ruysdaela. Pierwszy plan jest zacieśniony i ożywiony tylko kilkoma postaciami sztafazu – podobnie jak w niektórych obrazach van Goyena<sup>12</sup>. Ujęcie pejzażu sugeruje, iż jest on obserwowany z niewielkiego wzniesienia. Podobne wrażenie sprawiają kompozycje artystów szkoły haarlemskiej – van Goyena, van Ruysdaelów, lecz tam odległości, z jakich widoki zostały ujęte, są większe, co niesie ze sobą większą prze-

<sup>10</sup> G. d’Hondecoeter ożywił swoje kompozycje wprowadzając więcej światła w centrum obrazu.

<sup>11</sup> W. Stechow, *Dutch...*, s. 77, 79–80.

<sup>12</sup> R. Genaille, op. cit., s. 88.



strzenność, tu natomiast – jak wynika z powyższych uwag – przestrzeń jest raczej płytka. Wprawdzie pejzaże Salomona van Ruysdaela są mniej „dalekowzroczone”, ale w porównaniu z rozpatrywanym jednak bardziej przestrzenne<sup>13</sup>.



Fot. 4. Johannes Schoeff – *Krajobraz nad jeziorem*, Muzeum Narodowe w Krakowie – Zbiory Czartoryskich

Kolorystyka w holenderskim pejzażu – jak już wspomniano – ulegała zmianom od flamandzkiej różnorodności ciemnych lokalnych barw przez ujęcia tonalne, zharmonizowane G. d’Hondecoetera, A. Keirinx, E. van de Velde do monochromatyzmu lat 30-tych XVII w., prezentowanego przez dzieła J. van Goyena, S. van Ruysdaela, S. Vliegera, w których dochodzą do głosu żółto-zielono-brązowo-szare niuansy zjednoczone przez powietrze<sup>14</sup>.

Lata 40-te przyniosły kolejną zmianę tonacji – na srebrnoszarą lub złoto-brązową u van Goyena, lub złocistą u Salomona van Ruysdaela<sup>15</sup>. W połowie wieku pojawia się reakcja na monochromatyzm w postaci „powrotu do koloru”<sup>16</sup>, lecz nie „twardych” kolorów lokalnych, ale polichromatycznych gam bogatych w odcienie głębokich brązów, zieleni i srebrzystych lub zielonoszarych błękitów stosowanych przez wyżej wymienionych artystów oraz Jacoba van Ruisdaela i Meinderda Hobbemę.

Kolorystyka badanego pejzażu jest konwencjonalna, z podziałem na płany: brązowy, zielony i błękitny, w czym można dopatrywać się związków z tradycją

<sup>13</sup> A. Chudzikowski, op. cit., s. 31–33.

<sup>14</sup> W. Stechow, *Dutch...*, s. 64–67; J. Leymarie, op. cit., s. 104–107; A. Chudzikowski, op. cit., s. 32.

<sup>15</sup> J. Kelch, op. cit., s. 42; W. Stechow, *Salomon...*, s. 22–24.

<sup>16</sup> J. Rosenberg, op. cit.; W. Stechow, *Dutch...*, s. 69–70; A. Chudzikowski, op. cit., s. 42.



Fot. 5. Johannes Schoeff – *Krajobraz z drogą nad rzeką*, Muzeum Narodowe w Krakowie – Zbiory Czartoryskich

jeszcze z czasów Pateniera, aktualną nawet w początkach twórczości artystów szkoły haarlemskiej<sup>17</sup>. W omawianym krajobrazie nie mamy do czynienia z surowym kolorem, barwy są przełamane, zharmonizowane tonem raczej chłodnym – jak np. u S. van Ruysdaela<sup>18</sup>. Nie mieszczą się w kategoriach monochromatyzmu lat 30-tych. Kolorystyka może więc wskazywać na omówioną późniejszą tendencję z połowy XVII w., przy jednoczesnym przywiązaniu do tradycji planów barwnych. Plama barwna, zróżnicowana walorowo, oraz elementy graficzne mają dla kształtowania formy w obrazie znaczenie decydujące. Strefa ziemiska – ciemniejsza – odcina się walorowo od jasnego nieba (jak np. u Vrooma)<sup>19</sup>, a rysunek górnych konarów drzew stanowi połączenie tych stref.

Sposób graficznego kształtowania gałęzi i pni najwyższych drzew najbardziej przypomina niektóre obrazy Salomona van Ruysdaela<sup>20</sup>. Sam motyw drzewa z ułamanym wierzchołkiem i z częściowo martwymi gałęziami powtarza się w malarstwie holenderskim XVII w. bardzo często, pojawiając się zarówno

<sup>17</sup> J. Leymarie, op. cit., s. 81, 104–107.

<sup>18</sup> E. Michel, op. cit., s. 170; W. Stechow, *Salomon...*, s. 35.

<sup>19</sup> W. Stechow, *Dutch...*, s. 70.

<sup>20</sup> Porównań dokonano głównie na podstawie reprodukcji z katalogów i albumów Rijksmuseum, Luwru i in. oraz dokonując obserwacji w galeriach polskich – Muzeum Narodowego w Poznaniu, Warszawie, Gdańsku, Wrocławiu i w Krakowie oraz kilku galerii obcych – Luwr, Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, spis: aneks do mojej pr. mag., Zakład Technologii i Technik Malarskich oraz Archiwum UMK w Toruniu, s. 17–34.

u Jana van Goyena, Salomona van Ruysdaela, a u Jacoba van Ruysdaela w szczególności, nabierając tu symbolicznego, dramatycznego znaczenia i jako taki zostaje przejęty przez jego następców, np. Jana Wijnantsa. Drzewa z prawej strony kadru omawianego obrazu przypominają nieco ich barokowo-dramatyczny sposób kształtowania. Forma drzew jako całości nasuwa skojarzenia z dziełami J. van Ruysdaela, J. Botha czy Verbooma bądź R. Roghmana<sup>21</sup>, nie dorównują im one jednak bujnością ulistnienia, które w omawianym *Krajobrazie leśnym* jest potraktowane bardziej mechanicznie. Artystyczna forma listowia omawianego krajobrazu nie przypomina bogato kształtowanych drzew Jacoba van Ruysdaela czy Meinderda Hobbemy, a wykazuje większą zbieżność z potraktowaniem foliażu przez Salomona van Ruysdaela czy Johanesa Schoeffa<sup>22</sup>. Krzaki na pierwszym planie wykonane graficznie, odmiennie od reszty obrazu, nasuwają skojarzenia z podobnym motywem w obrazie Jana Wijnantsa z Wrocławia<sup>23</sup>.



Fot. 6. Jacob van Ruysdael – *Krajobraz leśny ze strumykiem*, Galeria Obrazów Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu

<sup>21</sup> Korzystano do porównań z: *Masters of the 17th Century Landscape Painting*, Amsterdam 1983.

<sup>22</sup> Porównano z obrazami z Muzeum Narodowego w Poznaniu i w Zbiorach Czartoryskich w Krakowie; *vide* aneks s. 21–22, 24–28, 30–31, 33–34 także rozdz. VIII, s. 79 mojej pr. mag.

<sup>23</sup> Obraz J. Wijnantsa *Kajobraz* z Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

O ostatecznym opracowaniu nieba nie można dziś w pełni trafnie wnioskować, ale z pewnością nie było to niebo z dramatycznie kłębiącymi się chmurami, jak w wielu dziełach Jacoba van Ruisdaela, raczej spokojniejsze, w typie niektórych obrazów van Goyena czy Salomona van Ruysdaela, lecz modelunek obłoków jest obecnie w opisywanym pejzażu leśnym raczej ubogi<sup>24</sup>.

Modelunek światłocieniowy, zarówno w partii ziemi, jak i nieba, jest w omawianym obrazie bardzo delikatny. Bliki na pniach z prawej strony kadru przypominają światła C. Vrooma czy też J. van Ruisdaela, ale obraz jest utrzymany raczej w konwencji malarstwa kręgu P. Molyna, J. van Goyena i S. van Ruysdael<sup>25</sup>.

Elementy sztafażu wydają się typowe dla leśnego pejzażu holenderskiego. Podobne postaci mężczyzn z kijkami występują np. w grafikach Roelanta Roghmana i u innych artystów<sup>26</sup>. Sztafaż potraktowany jest bardziej dro-



Fot. 7. Jacob van Ruisdael –  
*Krajobraz leśny*, Galeria Obrazów  
Akademii Sztuk Pięknych  
w Wiedniu

<sup>24</sup> Przeprowadzone niegdyś czyszczenie obrazu naruszyło w kilku miejscach dość drastycznie zewnętrzne powłoki warstwy malarskiej, możliwe, iż usunięto w ten sposób część laserunków.

<sup>25</sup> Na podstawie obserwacji obrazów w galeriach i reprodukcji.

<sup>26</sup> J. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings and drawings and woodcuts 1450–1700*, vol. 20, 21, Amsterdam 1949.

biazgowo niż pozostałe partie obrazu. Niewykluczone przy tym, że ptaki (i mężczyzna) zostały namalowane przez innego artystę. Znane są przykłady takiej kooperacji nawet u wielkich mistrzów<sup>27</sup>.

Temat „wejścia do lasu” mieścił się obok pejzaży rzecznych, wydmych, gąszczy leśnych, bagien i *marines* w repertuarze tematów malarzkich popularnych w XVII w. w Holandii. W początkowym okresie swej twórczości „skraje lasów” bądź „wejścia do lasu” malował Jacob van Ruisdael, co nie wystarczy oczywiście, by wiązać omawiany obraz z jego osobą czy osobami jego następców, jak Verboom czy J. Wijnants<sup>28</sup>. Ujęcie natury jest kameralne. Kadr zawiera niewielki jej wycinek, horyzont jest niemal zupełnie przesłonięty przez drzewa, co mogłoby sugerować, iż obraz powstał w drugiej połowie XVII w., bądź pod wpływem malarstwa tamtego okresu<sup>29</sup>. Nieco dziwnym w tej scenie elementem jest motyw antycznych ruin. W pejzażach zbliżonych charakterem do omawianego tu, czyli „realistycznych”, a nawet dramatyczno-romantycznych, Jacoba van Ruisdaela elementy italianizujące nie występowały. Bardziej prawdopodobne jest umieszczenie w nich ruin takich, jakie istotnie na terenie Holandii mogły się znajdować, co widzimy np. w *Cmentarzu żydowskim* czy *Pejzażu z ruinami* Jacoba van Ruisdaela. Elementy architektoniczne w tych obrazach są integralnie związane z naturą. Podobnie zresztą w krajobrazach italianizujących środowiska utrechtckiego, jak u Jana Botha, stapiają się z idealizowanym pejzażem.

Obraz nie przypomina dzieł kręgu italianistów. Kolumny korynckie, prawie niezauważalne, wycierają nieśmiało z gęstwiny. Dzięki temu, iż nie są wyeksponowane, nie niszczą atmosfery przedstawienia, ale też niczego właściwie jako motyw nie wnoszą. Artysta malujący je zapewne dostosował się do gustu odbiorcy. Gusta rzeczywiście zmieniały się – w drugiej połowie XVII wieku wyłoniła się warstwa patrycjatu miejskiego i odrzucane pół wieku wcześniej obce wzory teraz na nowo zaczęły imponować, dając impuls do rozkwitu malarstwa italianizującego szkoły utrechtckiej<sup>30</sup>.

Ponieważ opisany motyw ruin nie został wprowadzony w sposób narzucający się, lecz tak, by nie rozbijał kompozycji, a wręcz ożywiał monotonię lewej strony kadru, można przypuszczać, iż był to świadomy zamysł kompozycyjny autora, a nie efekt działalności kogoś, kto wcześniejsze dzieło „poprawiał” domalowując mu sztafaż architektoniczny<sup>31</sup>.

Wszystkie omówione wyżej cechy formalne i tematyczne pozwalają określić obraz jako mieszczący się w typie malarstwa krajobrazowego Holandii XVII wieku, zwłaszcza artystów szkoły haarlemskiej, w kręgu Salomona

<sup>27</sup> W. Stechow, *Dutch...*, s. 19.

<sup>28</sup> Ibid., s. 70; *Le Petit Larousse des grands peintres*, Paris 1979, s. 356.

<sup>29</sup> A. Chudzikowski, op. cit., s. 47.

<sup>30</sup> Ibid., s. 57–58.

<sup>31</sup> W. Stechow, *Dutch...*, s. 20; praktyka domalowywania, przemalowywania czy „wykańczania” istniejących wcześniej obrazów nie należała do rzadkości, np. J. Wijnants nigdy sam nie malował sztafażu.



Fot. 8. Cornelis Vroom – *Krajobraz leśny*, Galeria Obrazów Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu

van Ruysdaela. Wpływy flamandzkie z jednej strony – podnoszone przez A. Dobrzycką<sup>32</sup>, tkwiące zapewne w kolorystyce planów i małej atmosferyczności przedstawienia, a z drugiej strony italianizujący motyw ruin antycznych, elementy tradycyjne – a może nowatorskie – w kompozycji, skąpy światłocien, intymny charakter sceny etc., pozwalają sądzić, iż obraz mógł powstać w drugiej połowie XVII w., ale jeszcze pod oddziaływaniem stylu okresu poprzedniego i tradycji. Wymienione cechy oraz mała przestrzenność przedstawienia, nie spotykana w obrazach artystów, na których powoływano się w analizie, nawet w scenach leśnych ogarniających mniejszą przestrzeń, nie pozwalają uznać dzieła – mimo dużej sprawności wykonania – za produkt któregoś z wielkich mistrzów holenderskiego pejzażu, np. Ruysdaelów, co sugeruje sygnatura. Wprawdzie wśród tego rodzaju byli i malarze słabsi, jak Izaak (ojciec Jacoba van Ruysdaela), według Bode'a twórca słabych pejzaży – lecz działali wcześniej, niż datuje się omawiane dzieło<sup>33</sup>. Drugi to Jacob Salomonsz van Ruysdael – twórca mniej uzdolniony od swego ojca Salomona i kuzyna Jacoba, pod którego wpływem malował. Jego produkcje jednak nie przypominają *Krajobrazu leśnego*, który jest przedmiotem opracowania – inna jest zarówno kompozycja, przestrzeń, kształtowanie drzew (charakterystycznie powykręcane konary), więcej w nich sztafazu.

<sup>32</sup> A. Dobrzycka, op. cit., s. 64.

<sup>33</sup> E. Michel, op. cit., s. 171.

Widoczna w prawym dolnym rogu sygnatura „Ruysdael f 1665” nie jest podobna do żadnej ze znanych sygnatur Salomona, Jacoba Salomonsza van Ruysdaelów czy też Jacoba Isaakszona van Ruisdaela<sup>34</sup>. Została zapewne dopisana później ze względów komercyjnych i trudno stwierdzić, któremu z wyżej wymienionych artystów chciano obraz przypisać. Zastosowanie litery „y” w podpisie, co kojarzy się z pisownią nazwiska dwu pierwszych z wymienionych artystów, jest prawdopodobnie dziełem przypadku. Również data „1665” nie wnosi istotnej informacji.

Istnieje możliwość, iż obraz jest kopią. Z przytoczonych wyżej względów nie można znaleźć pierwowzoru wśród pejzaży leśnych malarzy tej klasy co Ruisdael, Hobbema czy inni następcy Jacoba, jak Wijnants, Verboom czy Waterloo, z którymi tematycznie obraz najbardziej się łączy. Dzieła wymienionych mistrzów mogły stanowić inspirację dla autora *Krajobrazu leśnego*. Trudno mówić w tym wypadku o bezpośrednim wzorowaniu się czy kopiowaniu jakiegoś konkretnego obrazu. Kwestia, czy omawiany pejzaż jest kopią, zostanie jeszcze poruszona w trakcie badań technologicznych<sup>35</sup>.

Na inną możliwość wskazuje inskrypcja „Somer ζ”, umieszczona u dołu obrazu, nieco na prawo od pionowej osi kadru. Nie wiadomo, jak interpretować ostatni znak „ζ”. Podobną inskrypcję zawiera obraz Jana W. Deckera w Muzeum Narodowym w Warszawie i znaczenie jej nie jest wyjaśnione<sup>36</sup>. Jeżeli przyjąć ewentualność, iż napis ten to tytuł, należałoby przypuszczać, że obraz mógł być wykonany według ryciny pod tytułem „Lato”. Indeks ikonograficzny (w opracowaniu Netherland Artists Institut), w części poświęconej ziemi i porom roku, nie zawiera ryciny, która mogłaby posłużyć za inspirację do niniejszego przedstawienia<sup>37</sup>. Na ogół sceny przedstawiające lato zawierają motyw żniw, nie zaś widoki leśne czy ze skraju lasu. Las przedstawiony w obrazie mógłby być lasem w pełni lata, ale trudno odnaleźć motywację do zatytułowania go „Lato”.

Postaci sztafażu nie są na tyle sugestywne, by można jednoznacznie odczytać, czym się zajmują. Wydaje się, że są to po prostu wędrowcy. Jak już wspomniano w analizie, podobny sztafaż (oraz typ pejzażu, aczkolwiek o większej głębi) odnaleziono wśród rycin Roelanta Roghmana przedstawiających lasy<sup>38</sup>. Można

<sup>34</sup> Sygnaturę porównano z zamieszczonymi w dostępnych słownikach artystów, E. Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs et graveurs*, Paris 1976; A. Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, vol. 2, Amsterdam 1963.

<sup>35</sup> Analiza techniki malowania, a także materiałów malarskich uzupełnia podane informacje wynikające z analizy ikonografii i formy i pozwoli pełniej ustosunkować się do zagadnienia, czy obraz jest kopią. Zob. rozdz. VII, s. 66 i rozdz. VIII, s. 79–80 mojej pr. mag.

<sup>36</sup> Jan, Wilemsz Decker, *Krajobraz górzysty*, Muzeum Narodowe w Warszawie; *vide* aneks mojej pr. mag., s. 21; w karcie inwentarzowej obrazu w Dziale Malarstwa Obcego MN w Warszawie nie znaleziono żadnej wzmianki na temat inskrypcji.

<sup>37</sup> Sprawdzono w indeksie ikonograficznym w Dziale Malarstwa Obcego Muzeum Narodowego w Warszawie.

<sup>38</sup> J. Hollstein, *op. cit.*, vol. 20, s. 83, 85–87.

więc przyjąć drugą możliwość interpretacji inskrypcji i założyć, iż wspomniany napis jest sygnaturą, nazwiskiem artysty po pominięciu ostatniego znaku (nie wyjaśnione „ʔ”; „s”?) pozostaje nazwisko Somer, które, jak się okazuje, było popularne w XVII wieku na terenie Holandii i Flandrii. Autorzy podają siedmiu Somerów, czterech Somersów oraz (na ogół) 49 Sommersów<sup>39</sup>. Tych ostatnich nie brano w analizie pod uwagę ze względu na pisownię nazwiska oraz fakt, iż byli to Niemcy czynni na ogół w XVIII i XIX wieku. Spośród Somersów jedynie ostatni, według Thieme i Beckera – syn Bernarda Hendrick, czynny w Amsterdamie (zm. 1684), figuruje między innymi jako twórca przedstawień pejzażowych. Hipotezy, iż mógłby on być autorem omawianego dzieła, nie potwierdzono ze względu na brak materiałów mogących posłużyć do analizy porównawczej.

Wysunięte przypuszczenie może być całkowicie błędne również z innych względów. Obok sygnatury „Ruysdael f 1665” z jej prawej strony odnaleziono nieczytelny kilkuwyrazowy napis (vide fot. 2). Słowo pierwsze od lewej ma zatarty początek i trudną do odczytania końcówkę, słowo obok to jakby „Gesch...”; pod spodem widnieje fragment – bądź całość (?) – innego wyrazu – „KLEE” (?), „KLEF” (?), „IOEF” (?). Zachowane fragmenty stanowią być może część napisu podobnej treści jak czasem spotykane na holenderskich obrazach: „Geschildert (bądź *Gemacht, bedaden*) nae t'lewen”, co oznacza „wykonałem wedle natury” (w znaczeniu „wedle natury rzeczy”)<sup>40</sup>. Niewykluczone, że ostatnie z zacytowanych słów widocznych na obrazie – owo „KLEE”... jest właściwą sygnaturą. Jest to jednak jedna z wielu możliwości. Wurzbach ani inni autorzy nie podają artystów o podobnym nazwisku – jedyny to Nikolaus Cleef żyjący w XVIII w.

Jedynie za pomocą badań materiałów można by stwierdzić, czy napis z pewnością został wykonany przez autora, czy też w ogóle w czasach powstania dzieła. Jeśli przyjąć, iż obraz jest kopią, bądź pastiszem, ostatnie przypuszczenie nie byłoby bezpodstawne. Autorem mógłby być jakiś malarz niemiecki znający technikę malowania pejzaży w XVII-wiecznej Holandii i inspirujący się holenderskimi obrazami w celu wykonania samodzielnego dzieła (w innym przypadku wykonałby chyba kopię z któregoś z wielkich mistrzów). Nie można tej ewentualności całkowicie wykluczyć, aczkolwiek po porównaniu formy artystycznej obrazów niemieckich i holenderskich wydaje się ona mało prawdopodobna.

Malarze niemieccy w XVII w. nie potrafili jeszcze tak malować pejzaży jak Holendrzy – moda na tych ostatnich jeszcze w Niemczech nie nastąpiła. Późniejsi, którzy czerpali z holenderskiej tradycji, inspirowali się raczej twórczością Jacoba

<sup>39</sup> E. Benezit, op. cit., s. 694–697; A. Wurzbach, op. cit., s. 637–639; U. Thieme, F. Becker, *Künstler-Lexikon*, t. 37.

<sup>40</sup> Informacja dot. inskrypcji na obrazach holenderskich, zob. L. Brusiewicz, *Stosunek obrazu do tekstu literackiego w malarstwie holenderskim XVII w.*, Warszawa 1986, s. 10, 103, 107 i in., autor wyjaśnia, iż pojmowanie pejzaży holenderskich jako naturalistyczne czy realistyczne jest błędne.



van Ruisdaela<sup>41</sup>. Charakter ich obrazów jest inny niż omawianego *Krajobrazu leśnego*. W pozostałej produkcji pejzażowej niemieckich malarzy zauważalne są typowe formalne i ikonograficzne odmienności wyrażające się w unikaniu gęstw, tzw. „bukietów”, i upodobanie do sztafazu architektonicznego, znacznie wyraźniej zaznaczonego niż w omawianym pejzażu.

Nie sposób zatem dokonać definitywnych ustaleń. Problem autorstwa i jego związku z przedstawionymi inskrypcjami pozostaje otwarty. Jedyną niepodważalną konkluzją jest ta, iż pejzaż *Krajobraz leśny* nosi wyraźne znamiona stylistycznego oddziaływania holenderskiego malarstwa pejzażowego szkoły haarlemskiej. Badania techniki wykonania dzieła pozwoliły zweryfikować te spostrzeżenia.

#### BADANIA KRAJOBRAZU LEŚNEGO I ICH INTERPRETACJA

Przeprowadzono standardowe badania materiałów użytych w obrazie<sup>42</sup>. Ich wyniki ujmując w formie kompleksowej podana obok tabela.

Najwięcej trudności nastęrczało określenie przyczyny różnych zabarwień spoiwa warstwy malarskiej. Mogły one pochodzić od oleju sykatywowanego związkami ołowiu używanego z pewnością jako spoiwo w imprimaturze. Nie wiadomo, czy był on stosowany w każdej malowanej olejno warstwie – partie malowane z bielą ołowianą, przede wszystkim warstwa malarska nieba, nie wymagały dodatkowych środków przyspieszających wysychanie oleju. Stosowanie oleju sykatywowanego związkiem miedzi – tj. gotowanego z miedzianką lub sykatywowanego w miedzianym naczyniu, wydaje się mniej prawdopodobne, gdyż spoiwo takie ma wyraźnie zieloną barwę, która z czasem zmienia się na brunatną. Użycie go wydaje się więc niecelowe. Brązowa warstwa występująca w próbkach z warstwy roślinności i ziemi, ale nie wykazuje ona olejnego charakteru przy próbach zmydlenia i nie zmienia się z  $\text{Na}_2\text{S}$ ; jej kolor pochodzi zapewne od barwy żywicy w lakierze. Inna brunatna warstwa to podmalowanie w próbce z partii trawy, ale i ona na  $\text{Na}_2\text{S}$  nie reaguje, choć wykazuje charakter olejny. Być

<sup>41</sup> Za malarza kontynuującego typ pejzażu J. van Ruisdaela uznać można Willmana. Reprodukcje wykonano na podstawie odbitek fotograficznych uzyskanych z Muzeum Narodowego w Krakowie wykonanych przez Ryszarda Kubika i z Galerii Obrazów Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu.

<sup>42</sup> Szczegóły dotyczące przeprowadzonych badań i ich rezultatów – *vide* moja pr. mag., s. 34–61. Badania mikrochemiczne przeprowadzono w Zakładzie Technologii i Techniki Malarskich UMK pod kier. mgr E. Mirowskiej i mgr E. Orłowskiej w ramach Pracowni Dokumentacji oraz indywidualnie. Pomiary i ekspertyzę dendrochronologiczną (rys. 3, 4) wykonał dr Andrzej Zielski w Instytucie Biologii UMK w Zakładzie Taksonomii i Geografii Roślin. Badania w spektrofotografii emisyjnej wykonane zostały przez doc. dr hab. Antoniego Grodzickiego w Instytucie Chemii UMK w Zakładzie Chemii Nieorganicznej. Analizy spoiw metodą chromatografii gazowej dokonał mgr Grzegorz Jaworski w Pracowni Izotopów Instytutu Biologii UMK, a metodą chromatografii cienkowarstwowej – studentka Małgorzata Wiśniewska pod kier. doc. dr. hab. Mariana Czerniewskiego w Zakładzie Chemii Nieorganicznej w Instytucie Chemii UMK.

NAZWA WARSTWY	SKŁAD WARSTWY	
Podobrazie	drewno dębowe	
Substancja zabezpieczająca odwrócić – lakier olejny	olej lniany sykatywowany związkami ołowiu i miedzi – być może mieszanina olejów i żywica miękka	
Zaprawa	SPOIWO	WYPEŁNIACZE/PIGMENTY
	klej glutynowy	CaCO <sub>3</sub> – kreda i CaSO <sub>4</sub> × 2H <sub>2</sub> O – gips (domieszka) – przesyconą częściowo spoiwem z imprimatury
Imprimatura	olej lniany sykatywowany związkiem ołowiu	Fe(OH) <sub>3</sub> – ugię
Warstwa malarska:  niebo roślinność ziemia  impast nieba (chmura)  laserunki w partii roślinności	olej lniany sykatywowany  mieszanina olejów: lniany + makowy? orzechowy?  prawdopodobnie spoiwo żywiczne lub olejno-żywiczne	<b>biele</b> biel ołowiana 2PbCO <sub>3</sub> × Pb(OH) <sub>2</sub> CaCO <sub>3</sub> – kreda  <b>żółcienie</b> żółcień cynowo-ołowiana 2PbO × SnO <sub>2</sub> ugię Fe(OH) <sub>3</sub> żółty lak organiczny?  <b>czerwienie</b> czerwień żelazowa Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub> minia Pb <sub>3</sub> O <sub>4</sub> cynober HgS <b>blekity</b> blekit miedziowy – azuryt 2CuCO <sub>3</sub> × Cu(OH) <sub>2</sub> smalta CoO × nK <sub>2</sub> SiO <sub>3</sub> <b>zelenie</b> miedzianka Cu(COOH) <sub>2</sub> × Cu(OH) <sub>2</sub> zielony lak organiczny? <b>brązy</b> umbra brąz organiczny (asfalt?, brąz bitumiczny?) <b>czernie</b> czerń drzewna

może warstwę zabarwiają laki organiczne takie, jak schutgelb czy schudegrün zalecane przez de Mayerne'a<sup>43</sup>, które uległy zmianie w oleju, lub farba bitumiczna czy asfaltowa (stosowanie tych ostatnich w podmalowaniu wydaje się wątpliwe ze względu na ich złe wysychanie). Zielonkawe zabarwienie

<sup>43</sup> De Mayerne poleca żółte i zielone laki opisując malowanie pejzażu. Na s. 341 § 186 pisze o laku do laserowania (nie precyzując), iż powinien być utarty z niewielką ilością oleju na gęsto – co mogłoby odpowiadać wyglądem warstwom widocznym w obrazie, zob. stratygrafia – dokumentacja konserwatorska obrazu „Krajobraz leśny” (n. 687) ZKMIRP UMK, Toruń.

w warstwie malarskiej próbki listowia pochodzi prawdopodobnie od laku organicznego naniesionego tu ze spoiwem nie wykazującym podczas przeprowadzanych testów olejnego ani temperowego charakteru, być może olejno-żywicznym lub żywicznym. Warstwa o podobnym zabarwieniu w innej próbce listowia – olejna, swój zielonkawy odcień zawdzięcza prawdopodobnie także lakowi organicznemu. Laki te zapewne były osadzane na wodorotlenku glinu (np. przez gotowanie materiału roślinnego z ałunem i zobojętnianie potażem), gdyż cząstki substratu są niewidoczne<sup>44</sup>. Występowanie glinu w próbkach potwierdza tę hipotezę, nie ma jednak wystarczających dowodów, by stosowanie laków organicznych przez autora obrazu uznać za pewnik.

Zauważono, iż czerni drzewnej, często występującej w mieszaninach użytych do malowania, towarzyszy błękitnozielony pigment miedziowy; jeśli go nie ma w jej sąsiedztwie – występuje z bielą. Czerni drzewna, tak jak i pozostałe czarne pigmenty z grupy węglowych, bardzo źle wysycha i wymaga dodatków sykatywujących, np. de Mayerne radzi mieszać czerni lampową z umbrą, a słoniową z miedzianką (o tych czerniach najczęściej pisze)<sup>45</sup>. Powyższe dane skłaniają do przypuszczenia, iż wzmiankowany pigment błękitnozielony jest miedzianką; optycznie bardzo ją przypomina. Jak już wspomniano, gdy nie towarzyszy czerni, występuje z bielą ołowiową – jednym z niewielu pigmentów, z którymi miedzianka dobrze się zachowała w obrazach starych mistrzów<sup>46</sup>.

Drugi pigment miedziowy, intensywnie zabarwiony błękit, po porównaniu z próbką minerału utożsamiono z azurytem. W partiach malowanych z użyciem brązowych laserunków czerwone cząsteczki minii sugerują dodanie jej do brązu w celu przyspieszenia wysychania farby.

#### TECHNIKA WYKONANIA KRAJOBRAZU LEŚNEGO – INTERPRETACJA WYNIKÓW PRZEPROWADZONYCH BADAŃ

Podstawą do określenia techniki wykonania dzieła jest, jak już nadmieniono wcześniej, analiza wizualna jako źródło informacji o sposobie malowania. Wszelkie wspomniane wyżej badania pozwoliły uszczegółowić i udokumentować dane wynikające z tejże analizy. Zestawienie wszystkich uzyskanych tą

<sup>44</sup> M. Górzyńska, *Rekonstrukcja technologiczna żółtych laków, określenie ich właściwości oraz ich identyfikacja*, Toruń 1984, s. 49.

<sup>45</sup> Miedzianka występuje z bielą np. w jasnych liściach i równinie na horyzoncie; skład mieszanin użytych do malowania określono podczas oględzin pod binokulem, *vide* moja pr. mgr., s. 37–41.

<sup>46</sup> T. T. de Mayerne, *op. cit.*, s. 237 § 10a, 343 § 190, 345 § 191, 346 § 192, 373 § 242 etc.; H. Kühn, *Verdigris and Cooper Resinate*, *Studies in Conservation*, 1970, vol. 15, z. 1, s. 17–18 – podaje, że grynszpan z bielą ołowianą, żółcenią cynowo-ołowianą i aurypigmentem nie wykazuje zmian; wymieniając na s. 18 obrazy, w których go wykryto, cytuje np. mieszaninę z czernią roślinną i ugreem u Vermeera, czy z bielą ołowianą i z ugreem u Hondcoetera.

drogą informacji pozwala w następujący sposób zinterpretować proces powstania omawianego dzieła.

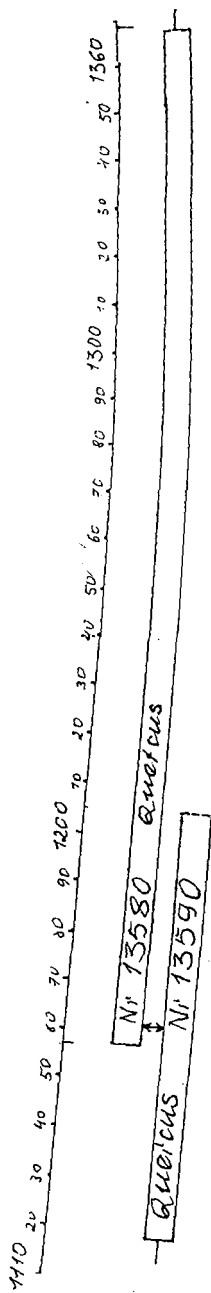
Podobrazie o wymiarach  $44,5 \times 69$  cm wykonano z drewna dębowego. Składają się na nie dwie deski, wycięte z części twardej tego samego pnia. Dąb, z którego pochodzą, miał około 400 lat, ścięto go prawdopodobnie w drugiej połowie XV w. (vide rys. 3, 4). Deska górna, o szerokości 22,5 cm, została wycięta z pnia promieniowo z części bardziej oddalonej od rdzenia, a deska dolna, o szerokości 22 cm, przeciwnie, stosunkowo blisko rdzenia, wykazuje nieregularności w przebiegu promieni drzewnych i gorsze właściwości mechaniczne<sup>47</sup>. Deski połączono na styk wzdłuż dłuższych krawędzi klejem glutynowym. Podobrazie zostało sfazowane pod bardzo małym kątem, dosyć nierówno – brzegi desek osiągają grubość od 0,4 do 0,8 cm. Głębokości, na jaką sięgała faza, nie można dziś określić, podobnie jak wnioskować w sposób pewny o narzędziu użytym do obróbki podobrazia. Prawdopodobnie użyto hebla, a do opracowania faz może dłuta<sup>48</sup>. Prążki widoczne od lica z lewej strony nasuwają skojarzenie ze śladem obróbki piłą, ale trudno to jednoznacznie stwierdzić. Podobrazie od odwrocia pokryto środkiem mającym charakter olejno-żywiczny. Do jego wykonania użyto oleju lnianego i żywicy miękkiej. Olej wchodzący w skład zabezpieczenia był sykatywowany związkami ołowiu (może np. glejta) i miedzi. Nie przesycał on całej struktury deski; został zapewne naniesiony pędzlem bądź wtarty.

Podobrazie następnie przekleiono i założono w kilku warstwach zaprawę kredowo-klejową (z niewielką ilością gipsu). Ma ona grubość sięgającą  $560 \mu\text{m}$ , jest porowata i jednorodna, nie zawiera pęcherzyków powietrza. Stężenie kleju było w niej prawidłowe i nie spowodowało spękań. Być może spodnie warstwy zaprawy mogły być nałożone nożem<sup>49</sup>, już tężejące, a wierzchnie pędzlem, co sugeruje falista linia powierzchni zaprawy. Z lewej strony naniesiono prawdopodobnie poprawkę pędzlem, w poprzek kadru, co może sugerować widoczne prążkowanie. Wydaje się, iż nie założono na zaprawę izolacji, a jeśli tak, to nieszczelną i bardzo ciekłą. Następnie naniesiono ugrową imprimaturę z olejem lnianym sykatywowanym związkiem ołowiu. Warstwa imprimatury rozłożona została cienko, nierówno, grubiej w partii nieba, a w dolnej części obrazu bardziej prześwitująco, przez co spr-

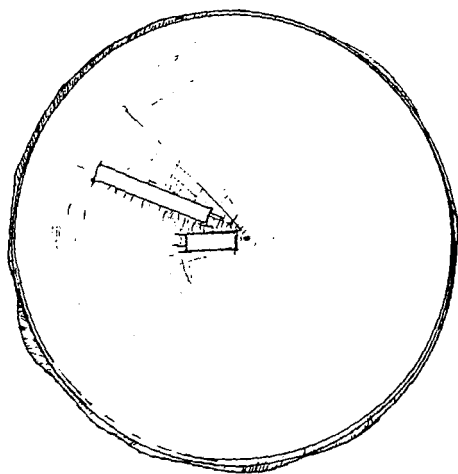
<sup>47</sup> Nieregularności w przebiegu promieni drzewnych mogą być spowodowane bliskim sąsiedztwem rdzenia bądź też wycięciem deski z partii przyziemnej pnia, gdzie takie zakłócenia dają się często obserwować. Informacja uzyskana od dr. A. Zielskiego.

<sup>48</sup> Podobrazie obecnie nie ma swej pierwotnej grubości. A. Piechówka, *Badania autentyczności malowidła na desce rzekomego Davida Tenniera*, Kraków 1979, s. 49, wzmiankuje o żyłkowanym dłucie do obróbki faz.

<sup>49</sup> Nóż do zakładania zapraw pokazuje De Mayerne w swoim traktacie w § 2, rys. I (s. 232 wg cyt. opracowania E. Bergera). Gęstą zaprawę należałoby zakładać mając na uwadze wrażliwość podobrazia dębowego na wodę, lecz deski *Krajobrazu leśnego* w momencie nakładania zaprawy mogły liczyć ok. 150 lat, więc były już dobrze wysezonowane i może nie zachowywano tych środków ostrożności.



Rys. 3. Chronologia próbek drewna podobrazia



Rys. 4. Lokalizacja desek podobrazia na przekroju pnia

wia ona tam wrażenie bardziej żółtej, podczas gdy w partiach nieba zdaje się pomarańczowa.

Istnieje prawdopodobieństwo, iż w dolnej partii obrazu, w strefie ziemi (brązowe zarośla koło „ziemiarki”) lokalnie zmieniono skład imprimatury, stosując zamiast ugru czerwień z czernią, bądź też warstwa właściwej ugrowej imprimatury jest tu tak cienka, że niewidoczna, a opisana farba została naniesiona już jako podmalowanie.

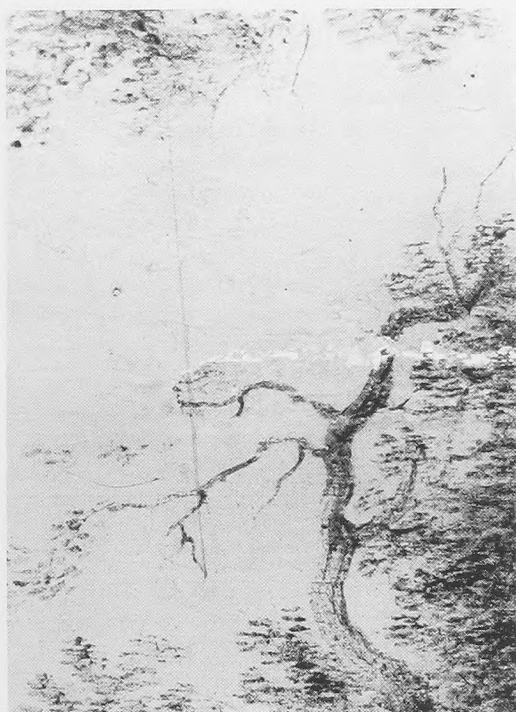
Na imprimaturze nie widać żadnego rysunku z wyjątkiem zaznaczonych czarną farbą gałęzi dwu wysokich drzew z prawej strony obrazu i zarysu krzewów z lewej strony (widocznego w IR). Prawdopodobnie nie wykonywano na tym etapie tworzenia obrazu żadnego trwałego rysunku całości kompozycji, lecz tylko zarys jej fragmentów. Mogła być ona nakreślona jakimś nietrwałym materiałem – kredą czy węglem – bądź nie wykonano wcale rysunku przygotowanego łącząc proces rysowania ściśle z malowaniem. Najwyraźniej koncepcja kompozycji obrazu kształtowała się w toku pracy, o czym przekonuje zmiana układu górnych konarów drzew z prawej strony i zasięgu górnej granicy krzewów z lewej. Pierwotny układ został zamalowany kolorem nieba i na nim naniesiono już formę ostateczną. Zjawisko tworzenia z olejem mydeł ołowianych (*pentimenti*) przez biel ołowianą z warstwy malarskiej nieba uczyniło te zmiany.

Opisane zmiany kompozycji świadczą o spontaniczności tworzenia i każą wyeliminować hipotezę, iż obraz jest kopią. Sam sposób malowania, dość swobodny, zdecydowany, również za tym przemawia. W czasie malowania wykonawca posługiwał się niewielkimi pędzlami (w dzisiejszej numeracji od 1 do 6), szerszego pędzla użył do swobodnych podmalowań. Do warstwy malarskiej nieba stosował pędzle większej numeracji, a najdrobniejszymi, okrągłymi, opracował małe gałązki drzew i inne precyzyjne detale. Do formowania kęp listowia malarz miał specjalny pędzel okrągły o rozszczepionej końcówce (*vide* fot. 9).

Paleta, którą stosował, nie była skomplikowana, składała się z podstawowych pigmentów. Pozwalała przez ich mieszanie i wykorzystanie oddziaływania warstw spodnich (zaprawy i imprimatury) na stworzenie bogactwa zielonych i brązowych tonów, które w obrazie dominują. Artysta używał bieli ołowianej z kredą (tj. *loodwitt*), żółcieni cynowo-ołowianej, ugrów i czerwieni żelazowej, cynobru i minii, błękitu miedziowego przypominającego azuryt i smalty, miedziarki, czerni drzewnej, umbry i brązów organicznych (prawdopodobnie asfaltu lub bitumów) i być może także organicznych laków żółtych i zielonych.

Pigmenty artysta łączył na ogół ze spoiwem olejnym – jasnym olejem lnianym, jedynie do opracowania białych chmur dodawał jaśniejszych olejów – makowego lub orzechowego. Spoiwo było sykatywowane uprzednio związkami ołowiu (np. glejta) lub bezpośrednio na palecie przez dodatek miedziarki do czerni i minii do brązów laserunkowych. Do niektórych partii – zwłaszcza

drobnych faktur listowia – malarz stosował dodatki żywiczne, może w postaci balsamów czy chudych lakierów. Z tym spoiwem nanosił też ciemne brązowe laserunki. Malując autor nanosił farby cienko, lecz zdecydowanie, budując formę przez kilka nawarstwień i wykorzystując niemal wszędzie ton im-primatury. Jedynie sztafaż żywy (postaci i ptaki), w przeciwieństwie do architektury, namalowany został zupełnie na wierzchu.



Fot. 9. Fragment lica obrazu

Nie wykonując, jak już wspomniano, precyzyjnego rysunku, malarz podmalował na wstępie najciemniejsze miejsca kompozycji nanosząc pod partię krzewów z lewej strony i gęstwinę z prawej ciemną farbę, cienko, szerokimi pociągnięciami pędzla. Partia jasna – niebo – została pokryta zamazyście i dosyć kryjąco, acz niegrubo, jasną farbą błękitną o konsystencji pasty złożoną z bieli ołowianej z kredą (tzw. *loodwitt* czy *ceruse*), błękitu miedziowego (azurytu czyli tzw. popiołowej), smalty w niewielkiej ilości i domieszek czerni oraz czerwieni żelazowej. Jasno i dosyć kryjąco zostały podmalowane także droga (z lewej) i trawa w centrum obrazu oraz ruiny (cienko); głównie wspomnianą bielą przelamaną czernią. Pozostałe elementy, nie wymagające tak jasnego podkładu, czyli najgęstsze partie listowia i częściowo gleba – zostały pokryte szarawymi

błękitami na bazie bieli z czernią i miedzianką. Do podmalowań używano pigmentów utartych grubiej niż stosowane do warstw kolejnych. Dukt pędzla w omawianych partiach pozostał widoczny. Prawdopodobnie farby zawierały mało spoiwa, co nadało im pastowatą konsystencję. Po podmalowaniu dokonano zróżnicowań w partii nieba nanosząc swobodniejszymi pociągnięciami pędzla farbę bardziej błękitną od wcześniej stosowanej lub też bardziej szarą (nad drzewami z prawej strony) z większą ilością czerni. W chmurach i smudze światła na horyzoncie nałożono impastowo biel przełamana żółcienią cynowo-ołowiano. Do malowania chmur używano, jak już nadmieniono, mieszaniny olejów: lnianego z makowym lub orzechowym, ze względu na to, iż te ostatnie są jaśniejsze i mniej żółkną. Opracowując niebo nie nakładano farby całkowicie kryjąco, wykorzystując wzbogacający wkład barwy imprimatury w ogólny efekt kolorystyczny.

Na warstwie malarskiej nieba zaznaczono główne konary wysokich drzew z prawej strony kadru szarościami złożonymi z bieli z czernią, miedzianką i ugre. Wymienione pigmenty były bazą do otrzymania szarości w różnych odcieniach. Zależnie od potrzeby zmieniano wzajemny stosunek składników uzyskując w ten sposób szarość cieplejszą bądź chłodniejszą. Konary kształtowano jednym zdecydowanym pociągnięciem pędzla, pnie natomiast malowano drobnymi dotknięciami pozwalając prześwitywać spodniej warstwie nieba. Poniżej, w partii pokrytej cienką warstwą ciemnej farby, zaznaczono pnie szarością ciemniejszą od wzmiankowanej powyżej (z większą ilością czerni) bądź farbą prawie czarną, czasem ograniczając się ledwie do zarysu pnia i wykorzystując barwę podłoża jako półton. Następnie wmalowano bliki światła rozbiałami i modelowano dalej brązowym laserunkiem. Określono kształt krzewów na skraju lasu ograniczając je od góry cieniem naniesionym farbą o tym samym składzie, co użyta do malowania pni, i brązem (*umbra*). Zaznaczono też w ten sposób formę poszczególnych kęp.

Listowie drzew i krzewów malowano zieleniami o różnych gradacjach waloru i odcienia. Paleta wyjściowa do mieszania tych farb składała się z: bieli ołowianej z kredą (wspomniane *loodwitt*), czerni i miedzianki, azurytu (czasem go brak), ugrów, minii lub czerwieni żelazowej. Korony kształtowano tepowaniem i lekkimi dotknięciami pędzla o specjalnie rozszczepionej końcówce. W partiach najgłębszego listowia wprowadzano farbę w grubszej warstwie i bardziej kryjąco, po czym modelowano dalej formę półkryjąco i laserunkowo. Miejscowo wmalowywano jaśniej i ciemniej, impastowo, pojedynczymi dotknięciami pędzla poszczególne kiście liści. W ten sposób listowie nabierało przestrzenności. Pogłębiano ją stosując lokalnie laserunki brunatną zielenią z miedzianki z dużą zawartością czerni i brązem w cieniach. Wmalowano w nie ewentualne detale.

W ten sposób przedstawia się ogólna zasada malowania roślinności w omawianym obrazie, lecz stosowanie jej nie oznacza potraktowania wszystkich partii w sposób identyczny. Drzewa i krzewy z lewej strony obrazu namalowane zostały w tonacji chłodniejszej niż las po prawej – z zastosowaniem większej



ilości miedzianki w palecie; często nanoszono nią lokalne tony laserunkowe. Konary i spodnie partie listowia zaznaczono farbą błękitnoszarą – z bieli i czerni z miedzianką. Następnie na listowie kładziono żywczone laserunki. Farbą na bazie tych samych pigmentów malowano ciemne partie listowia dodając w razie potrzeby bieli i różnicując odcień przez dodatek błękitu miedziowego – azurytu. Również ruiny namalowano szarością o podobnym składzie, pozwalając prześwitywać spodnim warstwom obrazu.

Do jasnych liści użyto bieli z jasną żółcią ugrową i miedzianką. Do najciemniejszych partii listowia stosowano farbę zielonobrazową z czerni i miedzianki, ugru i minii z dodatkiem bieli. Na końcu założono zielony laserunek miedzianką, rozlewnie, prawdopodobnie z użyciem rozcieńczalników – olejków eterycznych. Roślinność po prawej stronie kadru – wysokie drzewa lasu i krzewy poniżej – malowana jest z większą ilością ugru i czerwieni i prawdopodobnie z użyciem laku żółtego (który zbrunatniał) oraz wykończona brązowymi laserunkami z niewielką ilością minii, co spowodowało ocieplenie tonacji tej partii. Ponieważ strefa ta jest bardziej zróżnicowana światłocieniowo (światło pada z góry z lewej), listowie ożywiają jasnozielone oraz żółte drobne impasty z bieli i ugru z miedzianką.

Obie omówione strefy lasu łączy fragment równiny w prześwicie namalowany jasnym błękitem o lekko zielonkawym odcieniu, złożonym z bieli z miedzianką i nieznaczną domieszką czerni. Prawdopodobnie błękit nanoszono „mokre w mokrym” na niewyschniętą biel i w to wmalowywano miejscowo czernią. Krzewy na tle prześwitu namalowano stosując prócz wymienionych wyżej pigmentów ugru, tak, iż otrzymano zieleń o odcieniu szmaragdowym. Przednią część wzmiankowanych krzewów malowano cienie, pozwalając w znacznej mierze oddziaływać imprimaturze. Trawę na lewo od centrum obrazu malowano farbą o tym samym składzie dodając nieco więcej czerni i niewielkie ilości minii. Szare smugi wody strumyka poprowadzono na wierzchu bielą z czernią i miedzianką, która tu ma bardzo drobne ziarno i występuje wyraźnie jako dodatek do czerni.

Całą dolną brązową partię obrazu kształtowano laserunkowo głębokim brązem z czerni z umbrą. „Ziemiankę” i jej najbliższe otoczenie z prawej strony malowano głównie farbą przypominającą ochrę czerwoną i laserowano brązem.

Piaszczystą drogę po obu stronach pierwszego planu pokryto na podmalowaniu żłocistobrazową farbą laserunkową wprowadzając miejscowo zieleń z ugru, miedzianki i czerni, zielonkawą szarością z dodatkiem bieli oraz brązy złożone z ugru, czerwieni żelazowej, niewielkiej ilości błękitu i minii. Nanoszono je smugami, zapewne w mokry laserunek, jak sugeruje wygląd warstwy malarskiej.

Stylizowane liście i krzewy oraz inne elementy graficzne pierwszego planu namalowano na wierzchu laserunkowym brązem i czernią z miedzianką.

Prawdopodobnie równoległe z opracowywaniem wspomnianych detali przystąpiono do naniesienia sztafażu – postaci trzech mężczyzn. Kładziono od razu

kolor lokalny modelując formę przez rozjaśnienia w światłach i wprowadzając laserunkiem detale graficzne. Bielą z ugiem i domieszką czerwonobrazowej czerwieni żelazowej namalowano karnację. Malując dłonie stosowano mniej koloru karnacyjnego, wprowadzając go tylko w światłach, tak, iż prześwituje brązowy ton tła. Ubrania postaci – spodnie, buty i bluza mężczyzny z prawej strony oraz kijki wykonano brązem będącym mieszaniną ugru, minii i miedziarki, bliki wprowadzono szarością z czerni, miedziarki i bieli i przelaserowano brązem. Kontury zaznaczono czernią. Bluzę i fajkę siedzącego mężczyzny opracowano błękitem złożonym z miedziarki, czerni i bieli, modelując i zaznaczając fałdy blikami rozbieloną farbą. Nakrycie głowy – beret czy też płaską czapkę – wykonano cynobrem z dodatkiem czerni i zaznaczono szczegóły laserunkowym brązem. Różową bluzę postaci obok wykonano mieszaniną cynobru z czernią z dodatkiem miedziarki i bieli.

Postać z lewej strony obrazu namalowana została na tle trawy i zarośli, których barwa wyraźnie prześwituje. Karnację wykonano szarością z bieli z czernią i być może przelaserowano jakimś lakiem organicznym (np. kraplakiem, co wydaje się tu stosowne), który z czasem się odbarwił. Kapelusze i spodnie postaci wykonano również szarością – z większą ilością czerni, a bluzę – podobnie jak błękitną bluzę postaci z prawej, patyk i szmatkę oraz bliki – nanosząc większą ilość bieli.

Dwa ptaki błękitne po lewej stronie obrazu namalowano swobodnie miedzianką z bielą, jasne partie prawie czystą bielą nieznacznie przelamaną miedzianką. Pozostałe, szare ptaki widoczne na tle nieba wykonano czernią z niewielką ilością miedziarki i laserunkowym brązem. Brzuszki ptaków zaznaczono impastem bieli przelamanej niewielkim dodatkiem wspomnianej czerni i jasnej jaskrawej żółceni – prawdopodobnie cynowo-olowianej.

Naniesienie detali sztafażu kończyło malowanie obrazu. W stanie obecnym pozbawiony on jest miejscowo, czasem w znacznym stopniu, ostatnich warstw – wskutek przemyć – i można przypuszczać, iż miał bogatsze wykończenie laserunkami.

#### ŹRÓDŁA DO ANALIZY BUDOWY TECHNICZNEJ HOLENDERSKICH PEJZAŻY Z XVII W. – OGÓLNE OMÓWIENIE

Malarstwo pejzażowe w XVII w. Holandii jest jedną z gałęzi sztuki malarskiej przeżywających rozkwit. Ów rozkwit był możliwy dzięki sprzyjającej sytuacji społecznej i gospodarczej na tych terenach na początku XVII w. Okres ten to narodziny samodzielnego państwa Holendrów – mieszczącej republiki federalnej, tzw. „Zjednoczonych Prowincji”, owoc zwycięskiej walki protestanckiej części dawnych Niderlandów przeciwko okupacji hiszpańskiej. Ośrodkami życia nowego państwa stają się holenderskie miasta – Amsterdam, Haga, Delft, Rotterdam, Haarlem. Holandia stopniowo staje się jedną z potęg gospodarczych świata. Nowa sytuacja polityczno-ekonomiczna pociąga za sobą zmiany w ukła-

dach społecznych. Obecnie mieszczaństwo – kupcy-przemysłowcy i rzemieślnicy zdobywają w społeczeństwie dominującą pozycję i są jego najbardziej twórczym elementem, stają się elitą we wszystkich dziedzinach życia, także i w sztuce. „Rozpoczyna się nowy okres w historii malarstwa holenderskiego – powstaje malarstwo tworzone przez mieszczan dla mieszczańskiego domu. W skromnych domach mieszczańskich obok sprzętów codziennego użytku pojawiają się obrazy holenderskich mistrzów”<sup>50</sup>. Tematyka ich dzieł przystaje oczywiście do świeckich, mieszczańskich zapotrzebowań – są to więc sceny rodzajowe, portrety, martwe natury, pejzaże.

Dokumenty z epoki, które zachowały się do czasów obecnych – traktaty dotyczące malarstwa autorstwa Carela van Mandera, Theodore Turquet de Mayerne’a i Samuela Hoogstratena dostarczają licznych danych odnośnie do materiałów wcześniej (van Mander) i w tym okresie stosowanych w sztuce malarskiej. W wiekach późniejszych dokonano ich zestawienia, krytycznego omówienia<sup>51</sup> i weryfikacji w badaniach przeprowadzonych nad pigmentami i spoiwami i techniką poszczególnych obrazów tej epoki<sup>52</sup>.

Wygląd *atelier* i przebieg procesu malowania przybliżają także same obrazy, na których artyści sportretowali siebie w studio, oraz alegorie malarstwa, na przykład Adriaena van Ostade, Molenaera, Gerarda Dou, Jana Vermeer, Davida Teniersa<sup>53</sup>.

Wzmiankowane źródła dotyczą malarstwa holenderskiego w ogólności, a nawet gdy przedmiotem opracowań były poszczególne obrazy, informacje w nich zawarte można potraktować jako odnoszące się do całego malarstwa omawianego okresu w Holandii. W siedemnastowiecznych rozprawach wymienionych autorów nie brak i danych dotyczących malowania samego pejzażu.

Pierwszym ze źródeł jest *Het Schilder Boeck* Carela van Mandera, opublikowane w 1604 r. w Haarlemie<sup>54</sup>. Jest to przede wszystkim wzorowana na Vasarium, Lomazzim i Borghinim prezentacja malarzy i ich metod w dwu

<sup>50</sup> *Krajobraz holenderski XVII w. Katalog wystawy*, Muzeum Narodowe w Warszawie, oprac. A. Chudzikowski, Warszawa 1958.

<sup>51</sup> R. Keller, *Leinöl aus Malmiltd*, Maltechnik – Restauro 1973, nr 2, s. 74–110.

<sup>52</sup> D. Bomford, *Techniques of the Early Dutch Landscape Painters*, [w:] Chr. Brown, *Dutch Landscape the Early Years*, National Gallery London 1986, s. 51; K. Kühn, *Untersuchungen zu den Pigmenten und Malgründen Rembrandts durchgeführt an den Gemälden der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel*, Maltechnik – Restauro 1976, nr 2, s. 25–33; tenże, *Untersuchungen zu den Pigmenten und Malgründen Rembrandts durchgeführt an den Gemälden der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, Maltechnik – Restauro 1977, nr 4, s. 223.

<sup>53</sup> M. Koller, *Das Staffeleibild der Neuzeit*, [w:] M. Kühn, H. Rossen-Runge, R.E. Straub, M. Koller, *Farbmittel Buchmalerei Tafel und Leinwandmalerei*, 1984, s. 74–105.

<sup>54</sup> D. Bomford, op. cit., s. 45; M. Roznerska, *Techniki malarskie „małych mistrzów holenderskich” XVII w.*, Toruń 1971, powołuje się na niemiecki przekład: *Text uebersetzung und Kommentar Nebst Anhang über Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie von Dr R. Hoecker*, Martinus Nijhoff, Haag 1916; E. Berger, *Quellen für Maltechnik Während der Renaissance und deren Folgezeit*, München 1901 – podaje informacje o Van Manderze, z jego opracowania korzystają często inni autorzy.

ostatnich wiekach. W serii biografii autor przedstawił obok Włochów także i malarzy niderlandzkich – od van Eycka. W pierwszej części książki – *Der Grondt der Edel Vry Schilder – const*, zaadresowanej do młodych malarzy debiutujących w zawodzie, autor w czternastu podrozdziałach omówił główne zasady i aspekty sztuki malarskiej. Pośród części poświęconych rysunkowi, proporcjom, ruchowi etc. znalazła się traktująca o pejzażu, wzmianki o nim autor zamieścił też w uwagach o kompozycji, gdzie uczy budowania idealnych pejzaży. Oprócz czysto teoretycznych i na poły filozoficznych wskazówek van Mander zamieszcza praktyczne wiadomości dotyczące wykonania rysunku, imprimatury, zaleca określone mieszanki pigmentów, a przed innymi ostrzega<sup>55</sup>.

Tekst van Mandera wyraźnie ukazuje jego fascynację sztuką włoską, którą ceni wyżej od rodzimej. Jaki wpływ jego dzieło – retrospektywne i nieco anachroniczne – wywarło na malarzy pejzażystów w XVII wieku, trudno ocenić. W Anglii, gdzie już w XVII w. pejzaże holenderskie były podziwiane, znajdujemy w technicznych rozprawach z tej epoki uwagi mogące świadczyć o znajomości *Het Schilder Boeck*<sup>56</sup>.

Następnym bardzo bogatym i żywym źródłem informacji o materiałach malarskich i ich stosowaniu jest manuskrypt Theodore Turquet de Mayerne *Pictoria, Sculptoria et quae subalternum artium* z 1620 r. Autor, Francuz urodzony w Genewie, był pierwszym lekarzem dworu królewskiego w Anglii i dzięki swojej pozycji miał styczność z wybitnymi osobistościami świata sztuki, jak van Dyck i Rubens. Kontakt z nimi, i z innymi, jak wymieniani w rękopisie malarze Somers, Junson, Gentilleschi, Callot, Blondel, dostarczył zainteresowanemu tajemnicami malarstwa de Mayerne'owi bogatych informacji o technice i materiałach przez nich stosowanych. Pozostałe dane czerpał ze źródeł publikowanych wcześniej, takich jak między innymi Rolfa van Bolta *Illuminierbuch* (1516), *Secret de Tomoteo Rosselli* (z 1544), Birrellego *Alchemia nuova, Secreti de Med. Donno Alesio* (1550), z ksiąg medycznych Teofrasta Paracelsusa *Chirurgia minor* (1573) oraz z dzieł *Catalogus arborum* Gerald's'a, *Paradis terrestres* Parkinsona (1629) czy *Pharmacopea Cello*. Inspirował się też zapewne książką o malarstwie Latombe *Le petit peintre de Mr de St. Johan* i *Bref traite*<sup>57</sup>. De Mayerne, badacz i eksperymentator, sam sprawdzał wiele informacji, jak o tym świadczą liczne notatki i uwagi na marginesach podawanych przez niego receptur. Jego traktat nie jest uporządkowanym wywodem teoretycznym o malarstwie, lecz żywym notatnikiem, zbiorem nie uszeregowanych metodycznie praktycznych przepisów dotyczących malarstwa olejnego, miniaturowego, pastelowego, sztychów, złocień, sposobów przygotowania i użycia pigmentów i barwników, produkcji mediów i werniksów. Wśród tego bogactwa informacji znajdują się i dane

<sup>55</sup> D. Bomford, op. cit., s. 45, 46, 51.

<sup>56</sup> Ibid., s. 46.

<sup>57</sup> E. Berger, *Istoria razvitia tehniki maslianoj žiwopisi*, Moskva 1961, s. 227.

dotyczące malowania pejzaży zawierające praktyczne wskazówki, co można, jak i czym malować<sup>58</sup>.

Tekst manuskryptu De Mayerne'a jest dostępny dzięki opracowaniu Ernsta Bergera z 1901 r., *Quellen für Maltechnik* i jego późniejszego rosyjskiego przekładu<sup>59</sup>, gdzie autor zamieścił źródła do technik malarskich XVI i XVII wieku, w tym pełny tekst omawianego manuskryptu.

W latach późniejszych pojawiły się inne publikacje związane z tym traktatem: Jana van der Graafa *Het de Mayerne Manuscript als born voor der Schildertechnik van der Barok* w 1958 r.<sup>60</sup> oraz A. E. Wenera *A news de Mayerne Manuscript* w 1964 r.<sup>61</sup>, następnie tekst traktatu podawało czasopismo „Peintures, Pigments et Vernis” w latach 1965, 1966, 1967, po czym ukazała się książkowa redakcja tegoż tekstu w oryginalnej wersji opracowana przez M. Fadutti i C. Versini w roku 1974<sup>62</sup>.

Kolejnym dokumentem z epoki jest dzieło Holendra Samuela van Hoogstratena, ucznia Rembrandta, *Inleyding tot de Hooghe Schoole der Schilderkonst* opublikowane w 1678 r. w Rotterdamie<sup>63</sup>. Autor zamieszcza w nim okazjonalne uwagi dotyczące ówczesnych materiałów malarskich (pigmenty, werniksy), prezentuje i poleca „żywy” sposób malowania<sup>64</sup>, lecz praca jego poza tym nie zawiera danych technicznych, a raczej teorię, i odzwierciedla szczególnie zainteresowanie Hoogstratena perspektywą – między innymi w rozdziale poświęconym pejzażowi, gdzie pisze o zgodnym z jej prawami konstruowaniu głębi krajobrazów<sup>65</sup>.

Informacje dotyczące materiałów malarskich stosowanych w omawianym okresie w Holandii znaleźć można jeszcze u Wilhelma Beursa w *De groote Waereld in't lebeen geschildert* opublikowanym w Amsterdamie w 1693 r., gdzie autor pisze między innymi o podobrazjach, zaprawach, pigmentach. Inne pozycje ukazujące się jeszcze w XVII wieku są głównie biografiami malarzy i nie dotyczą technik. W ten sposób wyczerpuje się zasób dokumentów pisanych, pochodzących z epoki, z których najbogatszym w informacje okazuje się manuskrypt de Mayerne'a.

Od drugiej połowy XIX wieku zaczęły się pojawiać pozycje traktujące o technice i materiałach malarskich dawnych mistrzów, np. Ch. Eastleake'a

<sup>58</sup> T. T. de Mayerne, *Pictoria, Sculptoria et quae subalternarum artium, 1620*, [w:] E. Berger, *Istoria...*, s. 239 § 10f, 241 § 12, 245 § 17, 346 § 192 i in. W tekście powoływano się na traktat De Mayerne'a opublikowany w tymże opracowaniu E. Bergera i przyjętej przez autora numeracji paragrafów.

<sup>59</sup> E. Berger, *Istoria...*, s. 229–425.

<sup>60</sup> M. Koller, op. cit., s. 335 i n.

<sup>61</sup> A. E. Werner, *A „news” de Mayerne Manuscript*, Studies in Conservation, vol. 9, nr 4.

<sup>62</sup> *Le manuscrit de Turquet de Mayerne présenté par M. Fadutti et C. Versini*, „Pictoria, Sculptoria et quae subalternarum artium 1620”, Lyon 1974.

<sup>63</sup> D. Bomford, op. cit., s. 47; oprac. także przez E. Bergera, *Quellen...*

<sup>64</sup> P. J. Kiplik, *Technika živopisi*, Moskva 1950, s. 388.

<sup>65</sup> D. Bomford, op. cit., s. 337, 347, 365.

– *Methods and Materials of Painting of the Great School and Masters*, H. Floerke – *Studien zur Niederlandischen Kunst und Kulturgeschichte...*, A. Eibnera *Malmaterialkunde als Grundlage der Maltechnik* czy A. P. Laurie *The Pigments and Medium of the old Masters*<sup>66</sup>. Po nich nastąpiły, oprócz cytowanego dzieła E. Bergera, publikacje zawierające informacje podobnego rodzaju, lecz w węższym zakresie: J. Hoplińskiego, M. Doernera, R. Mayera czy K. Nicolausa i M. Kollera – szerzej omawiających problemy techniki dawnego malarstwa m.in. holenderskiego<sup>67</sup>. Autorzy tych opracowań, zwłaszcza dwu ostatnich: *Du Mont's Handbuch der Gemaldekunde* i *Das staffelbild der Neuzeit*, wykorzystali w swej pracy, oprócz przedstawionych wyżej dokumentów<sup>68</sup>, liczne analizy techniki i materiałów malarskich obrazów holenderskich i flamandzkich XVII wieku, które w XX w. coraz liczniej były podejmowane<sup>69</sup>. Analizy te dotyczą w przeważającej części dzieł Rembrandta i jego szkoły. Publikacje na ten temat zapoczątkował A. P. Laurie wydając w 1940 roku *The Brushwork of Rembrandt and his School*, następnie prace nad warsztatem Rembrandta i jego uczniów – zarówno od strony analizy techniki, jak i fizyko-chemicznych analiz materiałów – kontynuowali J. Rosenberg, M. Kühn, R. Jacobi i inni – między innymi w ramach konferencji w Amsterdamie poświęconej temu zagadnieniu<sup>70</sup>.

Wzmiankowane publikacje wnoszą wiele w stan wiedzy o materiałach ówczesnie stosowanych w malarstwie i informacje te mogą dotyczyć również współczesnych Rembrandtowi pejzażyistów. Brak jednak opracowań poświęconych samej technice pejzażu holenderskiego. Jedyłą znaną autorce opublikowaną pozycją poruszającą ten problem jest artykuł Davida Bomforda *Techniki wczesnych holenderskich pejzażyistów*<sup>71</sup>. Z dociekań autora wynika, iż technika siedemnastowiecznego malarstwa pejzażowego pozostaje nadal nie do końca poznana. Nie stanowiła dotąd przedmiotu osobnej analizy badaczy zajmujących się problematyką XVII-wiecznego malarstwa holenderskiego.

<sup>66</sup> Ch. Eastlake, *Methods and Materials of Painting of the Great Schools and Masters* (1869), t. 1, Dover 1966, s. 382–587 i t. 2, s. 344–351; H. Floerke, *Studien zur Niederlandischen Kunst und Kulturgeschichte in der Niederlanden von 15–18 Jahr.*, München 1905; A. Eibner, *Malmaterialkunde als Grundlage der Maltechnik*, Berlin 1909, tenże, *Entwicklung und Werkstoffe der Tafelmalerei*, München 1928, A. P. Laurie, *The Pigments and Mediums of the old Masters*, London 1914; M. Roznerska, op. cit., s. 47.

<sup>67</sup> M. Doerner, *Materiały malarskie i ich zastosowanie*, Warszawa 1975, s. 50; J. Hopliński, *Farby i społwa malarskie*, Wrocław 1990, s. 115–122; P. J. Kiplik, op. cit., s. 368–389; R. Mayer, *The artists handbook of materials and techniques*, New York 1970, s. 52, 79 i n.; K. Nicolaus, *Du Mont's Handbuch der Gemaldekunde, Material – Technik – Pflege*, Köln 1979; M. Koller, op. cit., s. 332–381.

<sup>68</sup> Autorzy ci korzystali z dzieł Van Mandera, De Mayerne'a, Hoogstratena czy Beursa głównie w opracowaniu E. Bergera.

<sup>69</sup> *Le manuscrit...*, s. 7–8, Camille Versini we wprowadzeniu do traktatu De Mayerne'a pisze, iż badania techniki wykonania obrazów dawnych mistrzów zapoczątkował już w XIX wieku malarz Louis Anquetin (1861–1932).

<sup>70</sup> A. P. Laurie, *The Brushwork of Rembrandt and his school*, London 1930; za: M. Roznerska, op. cit., s. 47–56.

<sup>71</sup> D. Bomford, op. cit. s. 45–46.

Kwerenda, przeprowadzona w muzeach posiadających zbiory tego gatunku malarstwa i instytucjach zajmujących się badaniami tychże zbiorów, potwierdza powyższą opinię<sup>72</sup>.

#### ANALIZA PORÓWNAWCZA TECHNIK MALARSKICH *KRAJOBRAZU LEŚNEGO* ORAZ INNYCH PEJZAŻY HOLENDERSKICH XVII WIEKU

Wobec zaznaczonego wcześniej braku publikacji dotyczących techniki holenderskich pejzażystów XVII w. przeprowadzono poszukiwania nie publikowanych informacji z tej dziedziny jak np. rezultaty badań przeprowadzonych w ramach konserwacji. Spróbowano uzyskać dane o budowie technicznej pejzaży holenderskich XVII w. (zwłaszcza szkoły haarlemskiej) znajdujących się w zbiorach głównych galerii, m.in. Francji, Belgii, Holandii i Austrii. Odpowiedzi z laboratoriów i muzeów wykazały, iż instytucje te obecnie nie dysponują żadnymi informacjami na ten temat<sup>73</sup>. Przeanalizowano dokumentację konserwatorskie malarstwa pejzażowego wymienionego okresu znajdujące się w Polsce oraz prace dyplomowe absolwentów konserwacji malarstwa. Odnaleziono tylko kilka opracowań, które wykorzystano w niniejszej pracy<sup>74</sup>.

W powyższej sytuacji jedynym źródłem informacji na temat budowy technicznej holenderskiego malarstwa pejzażowego XVII wieku pozostała analiza wizualna dostępnych dzieł. Z konieczności często jej wyniki zostały ograniczone do danych możliwych do wychwycenia tylko przy oględzinach obiektów. Dokonano oględzin kilkudziesięciu pejzaży niderlandzkich i holenderskich datowanych na koniec XVI i XVII wiek. Poszukiwania nastawione były na zaobserwowanie podobieństw i różnic technicznych omawianego *Krajobrazu leśnego* i innych pejzaży, atrybuowanych określonym szkołom czy artystom, co mogłoby pomóc określić rodzaj oddziaływań warsztatowych i bliżej sprecyzować pochodzenie dzieła. Wśród oglądanych obrazów pejzaże leśne stanowiły niewielki procent, poddano więc analizie te dzieła, które nie tylko ze względu na temat, ale też zawarte w nich motywy, kolorystykę czy sposób kształtowania

<sup>72</sup> Poszukiwania przeprowadzono w muzeach w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Gdańsku i Wrocławiu oraz w kilku ośrodkach zagranicznych – patrz poniższy przypis.

<sup>73</sup> Odpowiedzi uzyskano z: Laboratoire de Recherche des Musees de France i Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques – we Francji; Institut Royal du Patrimoine Artistique w Brukseli; Kunsthistorisches Museum i Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste w Wiedniu oraz Rijksmuseum w Amsterdamie. Informują one jednoznacznie, iż instytucje te jak dotąd nie dysponują wynikami badań pejzaży holenderskich (korespondencja w posiadaniu autorki pracy).

<sup>74</sup> A. Raczkowski, *Próba rekonstrukcji technologii i techniki malarskiej „małych mistrzów” holenderskich w oparciu o badania teoretyczno-praktyczne z wykonaniem kopii obrazu „Kuszenie św. Antoniego” z kręgu Davida Teniersa Mł.*, Kraków 1988, s. 192–196; I. Świętochowska, *Dokumentacja konserwatorska obrazu „Okręty w porcie”*, Toruń 1988, s. 5–6 i 10.

formy i warstwy malarskiej skłaniały do skojarzeń z *Krajobrazem leśnym* z Poznania. Wśród tych pejzaży były m.in. dzieła: Jana van Goyena, Johanesa Schoeffa, Alaerta van Everdingena, Jana Wijnantsa, Joosa de Mompera Mł., Jana Brueghla<sup>75</sup>.

Większość pejzaży, podobnie jak *Krajobraz leśny*, została namalowana na podobrazu drewnianym, w zależności od rozmiarów składającym się z jednej, dwu lub trzech desek. Łączenia desek biegną na ogół w poprzek kadru, a deski podobrazia były najprawdopodobniej fazowane z dwu, trzech stron lub przy wszystkich krawędziach. Fazy sięgają na głębokość 2–4 cm, zależnie od rozmiarów podobrazia. Grubość desek nie przekracza 1 cm. Dwa obrazy J. Brueghla namalowane są na blasze miedzianej – *Przy brodzie* i *Święto ludowe*. Podobrazie płócienne zaobserwowano głównie w obrazach Jacoba van Ruisdaela (bądź przypisywanych mu).

W tych przypadkach, gdzie możliwe było dostrzeżenie zaprawy, stwierdzono jej jasną barwę, szarą lub białą – tak jak w *Krajobrazie leśnym* będącym przedmiotem badań<sup>76</sup>. Zazwyczaj zaprawę pokrywa imprimatura ugrowa o lekko czerwonym odcieniu, widocznym zwłaszcza w *Krajobrazie z wodospadem i zamkiem* Jacoba van Ruisdaela czy w *Przystani* Salomona van Ruysdaela. W jednym przypadku stwierdzono szare tonowanie – w *Pasieniu bydła* Philipa Wouwermana. Z całą pewnością nie tonowano zaprawy w obrazie na desce Jana Brueghla *Droga na targ* i Joosa de Mompera *Krajobraz*. Generalnie

<sup>75</sup> Oględzinom poddano liczne obrazy z muzeów narodowych Krakowa, Warszawy, Wrocławia, Poznania i Gdańska oraz Luwru i Kunsthistorisches Museum w Wiedniu. W poniższym tekście powoływano się na obrazy z: PZS na Wawelu: 1. G. C. Bleecker: *Krajobraz z grupą wielkich drzew*; 2. Pieter Bloot: *Krajobraz z architekturą przy wiejskiej drodze*; 3. Jan Both: *Pejzaż italianizujący*; 4. Jan Breughel: *Przy brodzie*; 5. *Święto ludowe*; 6. Dirck Dalensz: *Krajobraz ze starymi drzewami i kąpiącymi się kobietami*; 7. Jan van Kessel: *Ruiny zamku Egmont*; 8. Jan Gabrielsz Sonje: *Krajobraz z drogą nad stawem*; Muzeum Narodowe w Krakowie, Zbiory Czartoryskich: 9. Alaert van Everdingen: *Pejzaż górski*; 10. nieokreślony malarz: *Krajobraz z wydmy*; 11. Jacob van Ruisdael (?): *Krajobraz z wodospadem i zamkiem*; 12. Johannes Schoeff: *Krajobraz z drogą nad rzeką*; 13. *Krajobraz nad jeziorem*; 14. Philips Wouerman: *Pasanie bydła*; Muzeum Narodowe w Gdańsku: 15. Peter van der Croos: *Budowa domu*; Muzeum Narodowe w Poznaniu: 16. Jacob van Ruisdael (?): *Krajobraz z ruinami*, 17. Jan van Goyen: *Pejzaż z wiatrakami*, 18. Peter Molyn: *Krajobraz z wiatrakami*, 19. *Krajobraz z wozem chłopskim na drodze*, 20. Salomon van Ruysdael: *Polów ryb na Renie pod Arnhem*, 21. Jan Wijnants: *Krajobraz z polną drogą*, Muzeum Narodowe w Warszawie: 22. Jan Wilemsz Decker: *Krajobraz górzysty*, 23. Peter de Neyn: *Krajobraz*, 24. Salomon van Ruysdael: *Droga wiejska wśród wydmy*, Wilanów: 25. Jan van Schyndel: *Pejzaż*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu: 26. Jan Brueghel (?): *Droga na targ (Pejzaż wiejski)*, 27. Joris van der Hagen: *Przy drodze wiejskiej popołudniem*, 28. Gilis van Hondecoeter (?): *Krajobraz leśny ze sceną kuszenia Chrystusa*, 29. Joos de Momper: *Krajobraz*, 30. Jan Wijnants: *Krajobraz*, Luwr: 31. Jan van Goyen: *Brzeg kanału w okolicach Leydy*, 32. *Kanał w Holandii*, 33. *Pejzaż rzeczny z młynem i zamkiem w ruinie*, 34. *Wybrzeże blisko Egmont*, 35. Jacob van Ruisdael: *Le buisson (Zarośla)*, 37. Salomon van Ruysdael: *Przystań*; Kunsthistorisches Museum, Wiedeń: 38. Jan van Goyen: *Widok Dordrechtu z Onde Maas*, 39. Jacob van Ruisdael: *Pejzaż ze strumykiem*, 40. *Wielki las*, 41. Salomon van Ruisdael: *Pejzaż*.

<sup>76</sup> Obrazy nr 18, 29 – szarawa zaprawa, obrazy nr 20, 26, 28, 30 – biała zaprawa.



można uznać, iż preferowano do pejzażu zaprawy jasne, tonowane ugrowo, podobnie jak to stwierdzono w *Krajobrazie leśnym* z Poznania. Ich optyczne oddziaływanie wykorzystywano niejednokrotnie w procesie malowania.

W ramach analizy wizualnej w żadnym z oglądanych dzieł nie udało się zaobserwować rysunku na imprimaturze. Przykład dwu obrazów – *Połowu ryb na Renie pod Arnhem* S. van Ruysdaela i *Pejzażu górskiego* A. van Everdingena świadczy, iż zarysowywanie i korygowanie kompozycji następowało spontanicznie w trakcie malowania – podobnie jak w *Krajobrazie leśnym*.

Obserwacja techniki malarskiej pozwala na zdecydowane oddzielenie oglądanych obrazów J. van Ruisdaela i będącego pod jego wpływem J. S. van Ruysdaela i J. Wijnantsa od pozostałych, a w ich liczbie i autora *Krajobrazu leśnego*. Warstwa malarska tych pierwszych wydaje się grubsza i nakładana żywo, fakturalnie, nie pozwala na stwierdzenie widocznych podmalowań, a jedynie impastowych i miejscowo laserunkowych wykończeń.

Obrazy drugiej grupy malowane są inaczej, chciałoby się powiedzieć – mniej dynamicznie i z zastosowaniem półkryjących i kryjących podmalowań. Warstwy te najłatwiej dają się wyróżnić w dwu malowanych na blasze miedzianej cytowanych wcześniej obrazach J. Brueghla. W pozostałych obrazach sprawdzają się najczęściej do partii ziemi na pierwszym planie, dróg, pagórków i architektury i są wykonane rozbielonym tonem lokalnym, najczęściej ugrówoszarym.

Kształtowanie formy na podmalowaniu polegało na przelaserowywaniu, pogłębianiu cieni i podnoszeniu światła – rozbiałami i farbą ugrową oraz ewentualnie przelaserowywaniu po światłach. Szczegóły opracowywano fakturalnie, kryjąco i laserunkowo, na wierzchu, graficznie<sup>77</sup>. Taki sposób malowania jest zbliżony do metody zastosowanej w *Krajobrazie leśnym*, a opisanej szczegółowo w rozdziale poprzednim.

Kolorystyka dolnych, „naziemnych” partii obrazów wiąże się z zasadami perspektywy powietrznej. Oglądane pejzaże artystów z przełomu XVI i XVII w., na przykład Joosa de Mompera *Krajobraz* i Jana Wilemsza Deckera *Krajobraz górzysty*, znamionuje rygorystyczne przestrzeganie zasady barwnej sekwencji planów. Jednocześnie w tych właśnie obrazach oraz w pejzażach Jana Brueghla zastosowano najjaskrawsze barwy w sztafażu. W krajobrazach późniejszych zaznacza się już większa swoboda – podziały nie są tak sztywne, a natura i sztafaż są bardziej zharmonizowane. Oprócz klasycznych błękitnych zdarzają się zielone i szarozielone dalekie plany, które łagodnie stapiają się z szarościami i z zieloniami, bardzo rozbielonymi, cieplejszymi lub chłodniejszymi, planów średnich. Plany najbliższe na ogół są kształtowane w gamie ugrów i brązów laserunkowych, czasem wyraźnie „ocienione”, jak w badanym *Krajobrazie leśnym*, *Krajobrazie* P. de Neyna, *Budowie domu* P. van der Croosa, czy w *Krajobrazie z wodospadem i zamkiem* J. van Ruisdaela. Podziały barwne zacierają się niemal

<sup>77</sup> Np. *Krajobraz z wydmą* i u P. van der Croosa *Budowa domu*.

zupełnie w obrazach Salomona van Ruysdaela, jak np. wzmiankowana już *Przystań* czy *Droga wiejska wśród wydm*, malowanych półprzejrzysto brązami i zielieniami, a szczególnie w skrajnie monochromatycznych pejzażach Jana van Goyena<sup>78</sup>.

Niebo w obrazach będących przedmiotem analizy malowane jest kryjącymi błękitami o cieplejszym bądź chłodniejszym odcieniu, szarościami o różnej temperaturze i intensywności, z białymi lub białozłotymi impastami chmur. Nanoszenie farby w cieńszych lub grubszych warstwach pozwalało na różnorodne oddziaływanie optyczne ugrowej imprimatury, co daje się zauważyć np. na obrazach J. van Schoeffa, w *Przystani* S. van Ruysdaela, *Wielkim lesie* J. van Ruisdaela czy *Przy wiejskiej drodze popołudniem* J. van der Hagena i innych, w tym także i w *Krajobrazie leśnym*. Ciepły ton imprimatury wykorzystano także w budowaniu gęstw drzew, jak np. w *Krajobrazie ze starymi drzewami* D. Dalensza, *Krajobrazie nad jeziorem* J. van Schoeffa, *Krajobrazie z grupą wielkich drzew* J. Bleecckera czy właśnie *Krajobrazie leśnym*. Porównanie z efektem uzyskanym przez malowanie roślinności na tle nieba, jak we wzmiankowanym *Krajobrazie z drogą nad rzeką* J. van Schoeffa, *Krajobrazie z wozem chłopskim* P. Molyna i omawianym *Krajobrazie leśnym* – odkrywa wielką skalę możliwości optycznego mieszania barw w technice dawnych mistrzów.

Analiza wizualna warstwy malarskiej dostarcza również pewnych informacji o paletcie rzeczywiście stosowanej w obrazach, wszelako bez możliwości precyzyjnego określenia rodzaju pigmentów. Brązy pierwszych planów pozwalają się optycznie utożsamić z ugrami i brązami żelazowymi. Występujące w cieniach brązowe laserunki skłaniają do przypuszczenia, że posługiwano się w nich brązami organicznymi lub umbrą, laserunki zielone – które zaobserwowano w *Drodze na targ* J. Brueghla i w *Krajobrazie z wydmą* mają kolor miedziarki. Szarości nieba, pni drzew to głównie biel z domieszką czerni. Za dowód, iż biel jest bielą ołowianą, może posłużyć *pentimenti* w *Pejzażu górskim* A. van Everdingena. Nienaturalnie błękitny krajobraz J. Brueghla *Przy brodzie* prowokuje domysły, iż do partii zieleni w obrazie mogła być użyta mieszanina błękitu z żółtym lakiem organicznym, który z czasem stracił swą barwę, wyblakł; chłodne zielenie w *Krajobrazie* P. de Neyna czy jasne zielenie *Pejzażu italijskiego* J. Botha skłaniają również do przypuszczenia, iż ich komponentem jest błękit. Przytoczona wcześniej uwaga o kolorystyce pejzaży J. van Goyena nasuwa myśl, iż w skład warstwy malarskiej wchodzi jakiś nieodporny błękit, np. smalta<sup>79</sup>.

Wobec nieprzeprowadzenia badań omawianych obiektów nie można przesądzić o słuszności przytoczonych tu przypuszczeń. Jedyłą wskazówką odnośnie do palety pigmentów mogą być wzmiankowane na wstępie analizy *Krajobrazu* J. de Mompera (poddanego także oględzinom) i *Okrętów w porcie*. W badaniach

<sup>78</sup> Np. cyt. w przyp. 75 obrazy J. van Goyena z Luwru utrzymane są w tonacji brązowo-srebrzystej lub brązowo-szaro-zielonkawej.

<sup>79</sup> Opinię taką wysunął już XVIII-wieczny obserwator dzieł van Goyena – Weyerman. Ch. Eastlake, op. cit., vol. 1, s. 433.

tych wykryto biel ołowianą, kredę, azuryt, błękit miedziowy, cynober i ugier (w imprimaturze), biel ołowianą, smaltę, brąz organiczny, umbrę, miedziankę, czerwień żelazową<sup>80</sup>. Nie jest to oczywiście pełna paleta, co zostało uwarunkowane wyborem miejsc pobrania próbek w pierwszym przypadku i rodzajem pejzażu (*marina*) w drugim. Zacytowany skład pokrywa się jednak z rezultatami moich badań nad *Krajobrazem leśnym* i może występować także w omawianych tu obrazach.

Spoiwo *Okrętów w porcie* zostało określone jako olejne przypuszczalnie z dodatkiem żywic. Spoiwem błękitu z obrazu D. Tenniera jest olej i klej<sup>81</sup>. Prawdopodobnie takich też mediów należy się spodziewać w analizowanych pejzażach, ale nie posuwając się do daleko idących wniosków, można stwierdzić, iż spoiwo stosowane do malowania różniło się tak, jak różni się malarskie „pismo” poszczególnych dzieł. Czynniki takie, jak wybór medium i narzędzia stanowią o jego charakterze. Stąd migotliwe i drobne faktury listowia w cytowanych obrazach S. van Ruysdaela czy J. van Schoeffa, gęsta i chropawa na ogół tkanka zieleni drzew w płótnach J. van Ruisdaela, J. Schyndla czy J. Wijnantsa. Wszyscy oni stosują drobne uderzenia pędzla formujące od razu małe kępki liści, a jedynie bliki, bądź pojedyncze kiście kształtują osobnymi pociągnięciami. Jednak ślad narzędzia ginie w gęstej farbie Jacoba van Ruisdaela i jego naśladowców, podczas gdy pędzel Salomona Ruysdaela i Johanesa van Schoeffa pozostawia go. Właśnie w obrazach S. van Ruysdaela, J. van Schoeffa, J. Botha, a także D. Brueghla zaobserwowano stosowanie specjalnych pędzli do malowania liści, o różnych kształtach końcówek. Podobny sposób formowania listowia odnajdujemy i w *Krajobrazie leśnym* (vide fot. 9). Inni artyści наносили każdy liść osobnym dotknięciem pędzla, co dokumentują cytowane obrazy G. C. Bleckeera, J. W. Deckera czy *Krajobraz z wydmy*. Zbliżony do zaobserwowanego w *Krajobrazie leśnym* sposób kształtowania pni drzew krótkimi pociągnięciami drobnego pędzla zaobserwowano w obu obrazach J. van Schoeffa, w *Drodze wiejskiej wśród wydmy* S. van Ruysdaela i w *Krajobrazie z ruinami* J. van Ruysdaela. Podobne elementy graficzne наносzone laserunkowo w brązach pierwszego planu występują w omawianym *Krajobrazie leśnym* i np. w obrazie P. van der Croosa *Budowa domu*.

W celach porównawczych dokonano też przeglądu pejzażowego malarstwa niemieckiego z XVII–XIX wieku dostępnego w galeriach polskich<sup>82</sup>. Na tej podstawie wykluczono ewentualność, że *Krajobraz leśny* z Muzeum Narodowego w Poznaniu mógł powstać w kręgu malarstwa niemieckiego.

Przedstawiona analiza pozwala stwierdzić, iż omawiany *Krajobraz leśny* wykazuje cechy wspólne z malarstwem pejzażowym Holandii XVII wieku. Zaobserwowane podobieństwa, zarówno w doborze i wykonaniu podobrazia

<sup>80</sup> A. Raczkowski, op. cit.; I. Świętochowska, op. cit., s. 10.

<sup>81</sup> Tamże.

<sup>82</sup> Oglądano zbiory malarstwa niemieckiego Muzeum Narodowego we Wrocławiu, m.in. obrazy M. J. Schinagla, J. Ch. Reincharta, J. Rolbersa, C. J. Scheurena i in.

– drewnianego, pokrytego jasną zaprawą i imprimaturą w tonie ugrowym, jak i sposób opracowania warstwy malarskiej przez miejscowe, jaśniejsze podmalowania i półkryjące oraz laserunkowe wykończenie, a także rodzaj „pisma” malarskiego, zbliżają badany obraz do grupy dzieł malarzy wywodzących się haarlemskiej tradycji van Goyena takich jak Salomon van Ruysdael czy Johannes van Schoeff, a oddalają od kształtowanych bardziej dynamicznie, w większym stopniu *alla prima* produkcji Jacoba van Ruisdaela i malarzy z kręgu jego oddziaływań.

WARSZTAT HOLENDERSKICH PEJZAŻYSTÓW XVII WIEKU  
NA TLE LITERATURY I BADAŃ – PORÓWNANIE  
Z TECHNIKĄ WYKONANIA KRAJOBRAZU LEŚNEGO

Autorzy traktatów o malarstwie – Carel van Mander i Theodore Turquet De Mayerne nakłaniają pejzażystów do studiowania natury, podając nawet zestaw czynników, które należy w pejzażu uwzględnić, jak np. „powietrze”, ziemię, wodę – stojącą, płynącą, niespokojną etc.<sup>83</sup> Jednocześnie van Mander poucza o komponowaniu poprawnych czy idealnych krajobrazów, których brzegi powinny być wypełnione roślinnością, otwarta przestrzeń w centrum, figury na pierwszym planie etc. I te wskazówki van Mandera można odnaleźć nawet w XVII-wiecznych pejzażach.

Malarstwo pejzażowe omawianej epoki nie było więc jednak malarstwem plenerowym. Szkice, rzetelna obserwacja i dobra pamięć malarza odgrywały w procesie tworzenia znaczną rolę, ale same dzieła powstawały już w pracowni. O jej wyglądzie i wyposażeniu informują nas bezpośrednio malarze w swoich obrazach, jak i notatki przez nich zostawione<sup>84</sup>. Wnętrza pracowni wypełnione są sprzętem pomocniczym, jak *camera obscura*, odlewy gipsowe i lalki (do sztafażu), widać zwykle łaskę malarską, ale przede wszystkim trójnożną sztalugę stojącą na prawo od okna, tak, by ramię malarza nie rzuciło cienia na malowidło, obecne są palety – owalne z wycięciem na palec<sup>85</sup> i różnorodne pędzle<sup>86</sup>. Jak opisuje De Mayerne – pędzle do podmalowań powinny być krótkie, grube i miękkie, ze świńskiej szczeciny, do pozostałych rzeczy – grube i krótkie z wiewiórczych ogonów, do malowania pni drzew i długich linii – długie i cienkie, do liści drzew – grube i puszyste na końcu – z włosia rzecznej wydry<sup>87</sup>. Przygotowaniem i utrzymaniem w czystości pędzli zajmowali się uczniowie<sup>88</sup>.

<sup>83</sup> D. Bomford, op. cit., s. 43; T. T. de Mayerne, op. cit., s. 245 § 17.

<sup>84</sup> D. Bomford, op. cit., s. 47; M. Koller, op. cit., s. 332.

<sup>85</sup> T. T. de Mayerne, op. cit., s. 235 § 5, 245 § 17.

<sup>86</sup> D. Bomford, op. cit., s. 48.

<sup>87</sup> R. T. de Mayerne, op. cit., s. 240–241, 245 § 12 i 17, z obserwacji wielu obrazów, w tym i *Krajobrazu leśnego* wynika, iż pędzle do malowania listowia „puszyste na końcu” po umoczeniu ich w farbie formowały się w kilka końcówek, co ułatwiało malowanie kiści listowia.

<sup>88</sup> D. Bomford, op. cit., s. 50; T. T. de Mayerne, op. cit., s. 240–241 § 12 i 17.

Do ich obowiązków należało też ucieranie pigmentów (na kamiennej płycie płaskim tłuczkiem)<sup>89</sup>, umieszczanie ich w pęcherzach – do malarstwa olejnego – lub w słoikach – do akwareli – i przygotowywanie mistrzowi palety z farbami umieszczonymi w standardowym porządku<sup>90</sup>. Przybory takie, jak butelka z olejem, słoik z pędzlami itd. po malowaniu były często przechowywane w specjalnej kasetce lub szafce. W pracowniach znajdowały się też zabezpieczenia przed kurzem, np. w studio Adriaena van Ostade nad malarzem rozpięte było prześcieradło, a Gerard Don miał podobno urządzenie do ściągania kurzu, a nawet umocowany do szczytu sztalugi otwarty parasol<sup>91</sup>.

Oprócz całego wymienionego sprzętu pracownie mieściły oczywiście i podobrazia. W omawianej epoce były one jeszcze czasem wykonywane w pracowni, przez uczniów, ale istniały już zakłady zajmujące się wyłącznie ich produkcją (tak jak np. produkcją ram). Istniała daleko posunięta standaryzacja podobrazii – cena określała od razu ich rozmiary – stąd podobrazia guldenówki czy szylingówki<sup>92</sup>. Dotyczy to oczywiście podobrazii drewnianych, które w omawianym okresie były nadal bardzo popularne. Innym wykorzystywanym jeszcze materiałem były blachy miedziane i płótna, zwłaszcza do większych formatów. Jednakże, jak zauważa Berger, liczni malarze i amatorzy obrazów okazywali duże upodobanie do podobrazii drewnianych, gdyż „drewniana deska z jej białością daje niezrównanie lepsze podłoże dla optycznego działania farb niż podłoże płócienne”<sup>93</sup>.

Oprócz drewna drzew gatunków europejskich dotychczas stosowanych, zwłaszcza gdy intensywna budowa okrętów spowodowała czasowy jego brak, dzięki handlowi z koloniami pojawiło się drewno drzew egzotycznych<sup>94</sup>. Jednakże podobraziami najczęściej stosowanym jest dębina, jak wykazały m.in. badania dendrochronologiczne<sup>95</sup>, co zgodne jest z zaleceniem W. Beursa twierdzącego, iż należy używać jako najpewniejszego dobrego drewna dębowego bez bielu<sup>96</sup>.

<sup>89</sup> D. Bomford, op. cit., s. 51.

<sup>90</sup> T. T. de Mayerne, op. cit., s. 347, 366 § 195 i 233 – podaje porządki palet ówczesnie obowiązujące.

<sup>91</sup> D. Bomford, op. cit., s. 50.

<sup>92</sup> M. Koller, op. cit., s. 337.

<sup>93</sup> E. Berger, *Istoria...*, s. 117, „białość deski” należy zapewne rozumieć jako białą zaprawę.

<sup>94</sup> J. Bursze, *Podłoża drewniane w malarstwie sztalugowym*, Warszawa 1974, s. 7; M. Doerner, op. cit., s. 36; M. Koller, op. cit., s. 336–337; D. Grosser, *Holz-anatomische Untersuchungverfahren an Kunstgeschichtlichen und archeologischen Objekten*, Maltechnik – Restauro 1974, nr 2, s. 68–87, cytują m.in. drewno dębowe, orzech, mahoń, cedr, lipę, buk, topolę i sosnę jako gatunki stosowane w XVII w. na terenie Holandii; J. Flik, op. cit., s. 95, zauważa, że drewno dębowe w północnej Europie okazało się najtrwalszym podłożem malarskim.

<sup>95</sup> M. Roznerska, op. cit., s. 224, 228; M. Koller, op. cit., s. 337; D. Grosser, op. cit., s. 63. Wg prof. D. Eckstein większość desek dębowych używanych w Holandii pochodziła z drewna dębowego rosnących w Polsce (wiadomość uzyskana od dr. A. Zielskiego).

<sup>96</sup> M. Koller, op. cit., s. 337.

De Mayerne wspomina także o podobrazu drewnianym opisując gruntowanie, ale nie wypowiada się szerzej na ten temat. Być może wynika to z faktu, iż przygotowanie desek było na ogół domeną specjalistów, rzemieślników i nie stanowiło przedmiotu troski samego malarza, który nabywał już gotowe podobrazia, podobnie jak np. pędzle<sup>97</sup>. Jest to zrozumiałe, gdyż dobre przygotowanie podobrazia wymagało znajomości rzeczy. Już w XV w. Gildia św. Łukasza czuwała nad jakością desek malarskich zezwalając jedynie na używanie tablic opatrzonych znakiem cechowym, świadczącym o dobrej technice ich przygotowania.

Znaki cechowe na obiektach flandryjskich świadczą o istnieniu wielu zakładów trudniących się wyrobem podobrazi także i w XVII w.<sup>98</sup> Z całą pewnością *ateliers* zajmujące się wyrobem tablic malarskich istniały w XVII w. i w Holandii<sup>99</sup>, lecz brak informacji na temat znakowania tam odwróci. Na podobrazu dzieła będącego przedmiotem opracowania również znaku cechowego nie znaleziono, prawdopodobnie nie było ono znakowane, choć informacja ta nie jest miarodajna na skutek ścienienia podobrazia od odwrocia i założenia kratownicy (prawdopodobnie w XIX w. lub na pocz. XX w.)

Na podobrazia wykorzystywano często stare drewno ze statków, mebli, dna beczek, specjalnie je preparując – składując, gotując w wodzie etc.<sup>100</sup> Mogło to być także drewno ścięte na wiele lat przed wykorzystaniem na podobrazie, jak wykazały badania dendrochronologiczne desek używanych przez Rembrandta<sup>101</sup>, co przy odpowiednim suszeniu i obróbce zapewniało pożądaną trwałość. Podobrazia wykonywano przeważnie – zależnie od formatu – z 1–3 desek<sup>102</sup>, wyciętych promieniowo<sup>103</sup>, z części twardej pnia i łącząc je na ogół tak, by włókna bieging wzdłuż formatu, a połączenia poszczególnych części dokonywano sklejąc, czasem wzmacniając spoinę kółkami i przyklejając od odwrocia włosie bydlęce<sup>104</sup>. Deski obrabiano piłą, dłutem czy siekierką i wygładzano heblem – dwustronnie lub tylko od strony lica, pozostawiając maksymalną grubość nieco więcej niż 1 cm<sup>105</sup>.

<sup>97</sup> D. Bomford, op. cit., s. 47 – pierwszym dostawcą materiałów malarskich jest malarz i kupiec Velmarijn, od 1634, sprzedający w Lejdzie „przygotowane i nie przygotowane farby, deski, pędzle i narzędzia wszelkiego rodzaju użyteczne w malarstwie”.

<sup>98</sup> M. Koller, op. cit., s. 337 – na ogół wymienia się gildię antwerpską; J. Bursze, op. cit., s. 7, wymienia też Brukselę, M. Schuster-Gawłowska, *Znaki cechowe na odwrociach flamandzkich obrazów na drewnie*, Studia i Materiały WKDS ASP w Krakowie, Kraków 1992, dodaje jeszcze Malines.

<sup>99</sup> M. Koller, op. cit., s. 337, podaje atelier zajmujące się wyrobem podobrazi w Lejdzie i Rotterdamie.

<sup>100</sup> Z. Brochwicz, *Toruński portret Kopernika w świetle nowych badań technologicznych*, Rocznik Muzeum w Toruniu, R. 5, Toruń 1973, s. 116; J. Bursze, op. cit., s. 7; J. Flik, op. cit., s. 118, poz. 100.

<sup>101</sup> M. Koller, op. cit., s. 337.

<sup>102</sup> Ibid., obserwacje własne obrazów potwierdzają, iż podobrazia były na ogół konstruowane z jednej – trzech desek.

<sup>103</sup> M. Doerner, op. cit., s. 37.

<sup>104</sup> M. Koller, op. cit., s. 337, 338.

<sup>105</sup> M. Roznerska, op. cit., s. 337; K. Nicolaus, *Du Monts Handbuch der Gemäldekunde, Material – Technik – Pflege*, Köln 1979, s. 19, podaje grubość podobrazia w granicach 0,5–3 cm.

Krawędzie podobrazí fazowano, przeciętnie na szerokość 2–4,5 cm<sup>106</sup>. Fazowanie miało prawdopodobnie zabezpieczać przed paczeniem (przez ograniczenie powierzchni sztorców) i służyło dobremu umocowaniu obrazu w ramie<sup>107</sup>. Tak przygotowane deski malarskie mogły być następnie gotowane w oleju lub powlekane nim – bądź farbą olejną od strony odwrocía<sup>108</sup>.

Podobrazie *Krajobrazu leśnego* z Poznania wykonane zostało wedle przedstawionych powyżej prawideł technicznych. Wiek historyczny dębu, z którego wycięto deski, wskazuje, iż były one długo przechowywane przed wykonaniem z nich podobrazia, lecz nie były długotrwale moczone, o czym świadczy jasna barwa drewna. Deski połączone zostały klejem glutynowym. Podobrazie od odwrocía sfazowano przy wszystkich krawędziach. Pierwotna jego grubość zapewne mieściła się w wyżej podanych granicach, lecz wskutek ściennienia podobrazia obecnie trudno dokładnie to stwierdzić, jak i określić sposób obróbki. Desek nie przesycono olejem, a jedynie odwrocie zostało pokryte olejem czy lakierem.

Gotowe podobrazie pokrywano gruntem, co wykonywali pomocnicy w studio lub specjaliści, np. De Mayerne wymienia Wallona – imprimera pracującego w latach 1620–1630 w Londynie<sup>109</sup>, od 1676 r. w Lejdzie działał profesjonalista imprimer Dirc de Lora<sup>110</sup>. Przed zagruntowaniem deska, o ile nie była cała przesycona olejem, musiała zostać przeklejona. Autor *Rękopisu brukselskiego* radzi nasycać podobrazie gorącym klejem rękawicznym ze wszystkich stron i po zadrapaniu powierzchni nałożyć zaprawę kredowo-klejową<sup>111</sup>. De Mayerne mówi wyraźnie o przeklejeniu przy przygotowaniu płócien, natomiast deski radzi mało przeklejać i poleca kłaść zaprawę olejną, choć wspomina i o „bieleniu” kredą z klejem; w innym miejscu podaje receptę na zaprawę kredowo-klejową, lecz zaleca ostatnią warstwę olejną – z bieli ołowianej i umbry<sup>112</sup>. Często pisze o zaprawach na płótno, wymienia zaprawę pod pejzaż – dwuwarstwową, barwną – w innym miejscu stwierdza, że grunt pod pejzaż powinien być bardzo jasny<sup>113</sup>. Beurs do pejzażu zaleca na zaprawie klejowo-kredowej biel ołowianą z czernią. Grunty barwne i wielowarstwowe zyskiwały w XVII w. dużą popularność – De Mayerne wielokrotnie o nich pisze, lecz na deskach stosowano raczej jasne zaprawy kredowo-klejowe nakładane specjalnym nożem i szlifowane pumeksem<sup>114</sup>.

<sup>106</sup> A. Plechówka, op. cit., s. 43.

<sup>107</sup> D. Bomford, op. cit., s. 47.

<sup>108</sup> Z. Brochwicz, *Toruński...*, s. 116.

<sup>109</sup> D. Bomford, op. cit., s. 47; M. Koller, op. cit., s. 46.

<sup>110</sup> M. Koller, op. cit.

<sup>111</sup> J. Hopliński, op. cit., s. 121.

<sup>112</sup> T. T. de Mayerne, op. cit., s. 361 § 214, 242 § 14, 348 § 194c.

<sup>113</sup> Ibid., s. 335 § 206, 245 § 17.

<sup>114</sup> Ibid., s. 231, 232 § 2, 242 § 14, 340 § 186, 347 § 206, 407, 408 § 333; E. Berger, *Istoria...*, s. 117; M. Koller, op. cit., s. 348 – wymienia zaprawy kredowo-klejowe na podobrazjach drewnianych Rubensa, Rembrandta, Ruisdaela; M. Roznerska, op. cit., s. 238, podaje, iż w przebadanych przez nią dziewięciu obrazach pięć posiada zaprawy kredowo-klejowe, trzy – kredowo-klejowe z dodatkiem bieli ołowianej.

Wyjaśnienia dużej popularności zaprawy kredowo-klejowej na podobrazjach drewnianych można szukać w fakcie, iż dla tego podłoża ich elastyczność była wystarczająca, a kreda jest ponadto materiałem nietoksycznym i tańszym od bieli ołowianej<sup>115</sup>.

Zaprawy takie tonowano – jak radził już van Mander – olejnym „cielistym” (tj. w praktyce ugrowym) *primuersel*<sup>116</sup>, który był do pejzażu bardzo przydatny współdziałając z chłodnymi tonami warstwy malarskiej. Taka imprimatura na kredowo-klejowej zaprawie występuje i w *Krajobrazie leśnym* z Poznania. *Primuersel* mógł zarazem stanowić częściową izolację chłonnej zaprawy; do tej pory pozostaje kwestią niewyjaśnioną, jak regulowano jej chłonność<sup>117</sup>. Miejsce owej imprimatury w ciągu wieków ulegało zmianie. Za czasów van Mandera następowała ona po wykonaniu rysunku, tj. na zaprawie, natomiast za de Mayerne’a kolejność była odwrotna – rysunek nanoszono na tonowanie, co wskazuje zdaniem E. Bergera na przeniknięcie i utwalenie się na Północy włoskiej tradycji podanej już w *Introduzzione* Vasariego<sup>118</sup>.

Kolejnym etapem było więc w XVII w. szkicowanie kompozycji. Zachowały się do naszych czasów szkice przygotowawcze pejzaży van Goyena czy Jakuba J. van Ruysdaela. Nie jest jednak rzeczą pewną, czy szkice te były bezpośrednio wykorzystywane do komponowania na podobraziu. Przykład Salomona van Ruysdaela, którego rysunki przygotowawcze absolutnie się nie zachowały, zdaje się przeczyć tezie, iż były one w XVII w. etapem niezbędnym do tworzenia kompozycji. Stopień spontaniczności działań ówczesnych mistrzów trudno jest dziś ocenić. Od wieków znany był sposób przenoszenia rysunku za pomocą przepróchy i wspominają o tym także źródła XVII-wieczne Volpato i Pernety<sup>119</sup>. De Mayerne mówi o stosowaniu kalki – papieru natartego kredą – oraz o rysowaniu bezpośrednio na podobraziu kredą, żółtą ochrą, węglem wierzbowym – materiałami łatwo usuwalnymi, co umożliwiało wnoszenie poprawek, po czym następowało wzmocnianie kresek „kamieniem” bądź za pomocą pędzla, czarną farbą olejną z miedzianką jako sykatywą, albo farbą wodną z dodatkiem żółci czy też naniesioną na powierzchnię przeklejoną białkiem, albo też „zwykłym lakiem”, co autor uznaje za sposób najlepszy<sup>120</sup>. Wydaje się, że sposób bezpośredniego nanoszenia zarysów kompozycji – różnymi narzędziami – był metodą dość powszechnie stosowaną. Autoportrety malarzy, np. Vermeera czy Miense, ukazują podobrazia z rysunkami wykonanymi białą kredą lub pędzlem – olejno, czerwoną ochrą lub szaro<sup>121</sup>. Podrysowania na obrazach

<sup>115</sup> A. Lasek, Próba rekonstrukcji warsztatu technologicznego Wilema Claesza Hedy, Warszawa 1978, s. 19 (maszyn.).

<sup>116</sup> D. Bomford, op. cit., s. 61.

<sup>117</sup> M. Koller, op. cit., s. 348.

<sup>118</sup> E. Berger, *Istoria...*, s. 107.

<sup>119</sup> M. Koller, op. cit., s. 347.

<sup>120</sup> T. T. de Mayerne, op. cit., s. 350 § 196a, 350 § 196, 363–364 § 216, 392 § 309.

<sup>121</sup> M. Koller, op. cit., s. 358.



można dziś odkryć za pomocą promieniowania IR, lecz rysunki wykonane kredą są nieczytelne, natomiast naniesione czernią węglową jakiegokolwiek rodzaju przy małej grubości warstwy malarskiej i odpowiedniej długości fali IR są doskonale widoczne, jak np. w obrazach E. van de Velde czy S. van Ruysdaela. Późniejsze obrazy tego ostatniego nie wykazują śladu żadnego rysunku, być może malarz tworzył te dzieła bez studiów przygotowawczych, bezpośrednio na podobraziu, w *atelier*, posiłkując się jedynie pamięcią i fantazją (na co wskazują pewne topograficzne niedokładności)<sup>122</sup>. Żadnych rysunków nie wykryto dotychczas również na deskach lub płótnach Jakuba van Ruisdaela, u którego rysunek był nieodłącznie związany z samym procesem malowania. Również w obiekcie będącym przedmiotem opracowania podrysowania nie udało się stwierdzić. Wydaje się, iż rysunek powstawał już na etapie malowania i ulegał zmianom, co ujawniło zjawisko *pentimenti*.

Sam proces malowania w XVII w. w Holandii wyglądał różnorodnie, w zależności od osobistej manieri artysty i jego skłonności ku tradycji czy też ku nowym tendencjom. Dawna metoda zalecała pracę trój etapową: *inventeren* – podrysowanie, *dootverven* – nakładanie „martwych farb” podmalowania, plastycznego ale monochromatycznego, prawdopodobnie chudą farbą temperową i *opmaken* – końcowe malowanie<sup>123</sup>. Jednocześnie coraz więcej zwolenników zdobywała metoda *alla prima*. Już van Mander, zafascynowany „manierą włoską”, reprezentuje swoisty stosunek do metody wielowarstwowej uważając ją za środek pomocniczy, za „dobrą dla uczniów”, natomiast malarstwo *alla prima* za „dzieło dobrego mistrza”<sup>124</sup>. Badania przeprowadzone w Utrechcie wykazały, że jedynie niewielki procent obrazów z lat 1600–1650 ma podmalowanie zawierające biel ołowianą, po 1650 r. takich już nie stwierdzono<sup>125</sup>. W efekcie oddziaływania nowej metody następuje stopniowe uproszczenie techniki malarskiej, która staje się kompromisem między dawną wielowarstwową a włoską techniką *fa presto*. De Mayerne jest zdania, iż „pejzaż powinno się naszkicowywać [farbą] za jednym razem, po czym, pozwoliwszy mu wyschnąć, trzeba postarać się wszystko dokładnie przejść znowu”<sup>126</sup>. Rysunek zlewa się więc często w jeden etap z podmalowaniem rozumianym jako wstępne modelowanie światłocieniowe<sup>127</sup>. Szczegółowego podmalowania wymagały martwe natury, portrety czy sceny rodzajowe, w innych obrazach podmalowanie, jeśli występuje, ma charakter bardziej swobodny. *Dootverven* oznacza już podmalowanie raczej nie w „martwych farbach”, a przede wszystkim w tonie odpowiednio dobranym do zaplanowanego lokalnego kolorytu fragmentu, który współgrając z barwą zaprawy i imprimatury stanowił bazę pod

<sup>122</sup> D. Bomford, op. cit., s. 53–55 – przykłady z National Gallery Londyn.

<sup>123</sup> M. Koller, op. cit., s. 380.

<sup>124</sup> E. Berger, *Istoria...*, s. 105.

<sup>125</sup> M. Koller, op. cit., s. 362.

<sup>126</sup> T. T. de Mayerne, op. cit., s. 341–342 § 12.

<sup>127</sup> M. Koller, op. cit. s. 358.

następujące na nim laserunkowe lub półkryjące opracowanie wykańczające (*opmaken*).

Za wskazaniem rękopisu De Mayerne'a podmalowanie „powinno być wykonane w odpowiednich farbach – to jest nie szarym” – jak zauważa Berger. Z tekstu wyraźnie wynika, iż powinno być barwne – pisząc o „zaczynaniu obrazów”, zwłaszcza o pejzażach, autor podaje od razu mieszanki pigmentów do określonych partii, gdzie indziej zaleca do podmalowań (jak i do całej reszty) dobre farby, które nie powinny zmieniać się w tonie i poleca zmienianie pędzla dla każdej z używanych jaskrawych farb<sup>128</sup>. Autor traktatu nie określa rodzaju spoiwa do podmalowań, ale prawdopodobnie chodziło o schudzone spoiwo olejne<sup>129</sup>.

Technika malowania *Krajobrazu leśnego* nosi znamiona opisanych powyżej przemian metody malarskiej. Pierwsze podmalowanie ściśle łączy się z rysunkiem farbą, który, jak już zaznaczono, nie był zapewne drobiazgowy, a polegał na dość swobodnym określeniu granic kompozycji i zaznaczeniu partii jasnych i ciemnych w obrazie, przy czym te ostatnie naniesiono w kolorze lokalnym (niebo) bądź niemal monochromatycznie (droga, strefa ziemi miejscowo, listowie), z użyciem bieli ołowianej jako głównego składnika farby do podmalowania. Dalsze opracowanie warstwy malarskiej obrazu wskazuje na swobodne i umiejętne operowanie farbą odpowiedniej barwy, konsystencji i stopnia krycia z uwzględnieniem efektów optycznych stwarzanych przez oddziaływanie warstw zaprawy i imprimatury oraz wykańczanie malowidła laserunkami i niewielkimi impastami.

Asortyment materiałów stosowanych w XVII w. w malarstwie sztalugowym – zwłaszcza pigmentów – jest dość dobrze znany dzięki przekazom źródłowym, takim jak traktat De Mayerne'a, i późniejszym badaniom. Autor *Pictoria, sculptoria et quae subalternarum artium* podaje kilkakrotnie listę pigmentów i barwników nadających się do malarstwa olejnego<sup>130</sup>, przedstawia standardowe porządki palet<sup>131</sup>, zaznacza, które z pigmentów są niepewne i zmieniają się, inne poleca i podaje sposób ich przygotowywania<sup>132</sup>; zaznacza, które pigmenty potrzebują środków sykatywujących, wyjaśnia metody pracy poszczególnymi kolorami<sup>133</sup>, czy też poleca mieszanki do poszczególnych przedstawień.

Na podstawie informacji zawartych w rozdziałach poświęconych malowaniu pejzażu bądź jego poszczególnych elementów<sup>134</sup> można zrekonstruować paletę

<sup>128</sup> E. Berger, *Istoria...*, s. 105; T. T. de Mayerne, op. cit., s. 364 § 216, 231 § 1, 240–241 § 12, 358 § 211a.

<sup>129</sup> Ibid., s. 234 § 11; A. Lasek, op. cit., s. 22.

<sup>130</sup> T. T. de Mayerne, op. cit., s. 230–231 § 1, 233–235 § 4, 243–244 § 16, 344 § 190b, 367–368 § 261.

<sup>131</sup> Ibid., s. 349–350 § 195, 370 § 233 – paleta do malowania karnacji.

<sup>132</sup> Ibid., s. 348 § 195, 356 § 207, 341–342 § 186, 187 i 189, 352 § 200, 359 § 212; zob. także przyp. 54.

<sup>133</sup> T. T. de Mayerne, op. cit., s. 313–314 § 190a, b, 350 § 196a, 353 § 201, 237–239 § 10–10f, s. 364–374 § 217–233.

<sup>134</sup> Ibid., s. 239–240 § 10f, 11, s. 246 § 8, 247 § 19a–d, 346–347 § 192–193, 364 § 216a, 383 § 291.

malarza pejzażysty. Składa się na nią następujący zestaw: biel ołowiana; czerwienie: cynober, minia, lak, brązowoczerwona bądź czerwona ziemia; żółcienie: żółty ugier, schitgeel, masykot; brązy: umbra, asphalt; zielenie: miedzianka (do laserunków), *schudegrün*, zielony bolus z Włoch; błękity: smalta, popiołowa, *bice*; czernie: czern z kości słoniowej, lampowa, „kamiennowęgłowa”, ze skorup orzechów i migdałów.

W malarstwie holenderskim stosowano biel ołowianą dwóch rodzajów: tańszą, mieszaną i droższą, czystą. De Mayerne, Hoogstraten, Beurs, Sandrart, wyróżniają *schellpwitt* – czystą biel ołowianą i *loodwitt* – tj. biel hiszpańską, *ceruse* z dodatkiem kredy (wg De Mayerne’a do 50%), margla lub białego bolusu<sup>135</sup>.

Dotychczasowe badania wykazały 20–60% kredy w bieli ołowianej zapraw, podmalowań i rzadko także w warstwie malarskiej<sup>136</sup>. Analiza bieli warstwy malarskiej *Krajobrazu leśnego* wykazała zawartość kredy obok bieli ołowianej, możliwe więc, że autor miał na palcu *loodwitt*.

Wzmiankowane wyżej żółte pigmenty cytują oprócz De Mayerne’a także inne źródła tej epoki – Van Mander, Hoogstraten, De Bie, Beurs<sup>137</sup>. Występowanie żółtego ugru – bardzo popularnego w ówczesnych paletach<sup>138</sup>, stwierdzono także w badanym obrazie. Żółty lak – *schütgelb* (*schitgeel*) czy też *Pinke* bądź *stil de grain* uważa się w literaturze za piękny, acz nietrwały, występował on jednak w obrazach w mieszaninie z ugiem lub żółcieniem cynowo-ołowianą<sup>139</sup>. W badanym obrazie obecności *schütgelb* nie da się z całą pewnością potwierdzić ani wykluczyć, wydaje się prawdopodobne, iż mieszaniny pigmentów używane do malowania zieleni zawierały lak organiczny.

Masykot jest wielokrotnie wymieniany przez De Mayerne’a jako „najpiękniejsza z żółcieni”, autor nie zaleca go jednak mieszać z innymi pigmentami<sup>140</sup>. Inni autorzy – Van Mander czy De Bie wysuwają poważniejsze zastrzeżenia i polecają (De Bie) zastępować go ugrami<sup>141</sup>. Obecności masykotu w *Krajobrazie leśnym* nie stwierdzono, natomiast analiza wykazała zastosowanie innego żółtego pigmentu – żółcieni cynowo-ołowianej, której ani De Mayerne ani inni XVII-wieczni i późniejsi autorzy nie wymieniają, a która, jak wykazały liczne badania obrazów holenderskich i flamandzkich XVII i XVIII w., dokonane przez R. Jacobiego, była powszechnie stosowana<sup>142</sup>. Herman Kühn uważa, iż

<sup>135</sup> M. Koller, op. cit., s. 364; T. T. de Mayerne, op. cit., s. 234 § 4 przypis, 233 § 16.

<sup>136</sup> M. Koller, op. cit., s. 362.

<sup>137</sup> Ibid., s. 365; J. Hopliński, op. cit., s. 119–120.

<sup>138</sup> M. Koller, op. cit., s. 365.

<sup>139</sup> T. T. de Mayerne, op. cit., s. 243 § 16, pisze, że *schitgeel* nie znosi wody i powietrza. J. Hopliński, op. cit., s. 120, cytuje Pernety’ego, który uważa ten lak za nietrwały; M. Koller, op. cit., s. 356, określa go jako „blaknący”, na s. 366 pisze o mieszaninach *schitgeel* z ugiem i żółcieniem cynowo-ołowianą stwierdzonych w obrazach Rembrandta jako laserunek na bieli ołowianej.

<sup>140</sup> T. T. de Mayerne, op. cit., s. 299 § 104, 361 § 224–226, 231 § 1.

<sup>141</sup> J. Hopliński, op. cit., s. 119.

<sup>142</sup> J. Jacobi, *Über den in der Malerei verwendeten gelben Farbstoff der Alten Meister*, Angewandte Chemie 1941, z. 54, s. 26.

pigment ten nazywany we Włoszech *giallolino* w literaturze północnej identyfikowany był jako *massicot* – widocznie na równi z rzeczywistym masykotem PbO – co mogłoby tłumaczyć niewyróżnianie żółcieni cynowej jako osobnego pigmentu żółtego w literaturze. Żółcień ta, w przeciwieństwie do masykotu, jest trwała w oleju i była stosowana często w malarstwie w mieszaninach z miedzianką, azurytem i bielą ołowianą<sup>143</sup>. W badanym obrazie żółcień cynowo-ołowiana występuje z bielą ołowianą i pigmentem miedzianym przypominającym azuryt.

Czerwone pigmenty żelazowe wymienione przez De Mayerne'a do pejzażu to brązowoczerwona i czerwona ziemia, pierwszy z nich wielokrotnie pojawia się w recepturach traktatu i jest utożsamiany z czerwinią angielską otrzymywaną z wypalania ugru, której kolor ożywiano gasząc go w occie lub winie<sup>144</sup>.

Czerwony pigment żelazowy wyróżniono także w badanym malowidle, podobnie jak i cynober (w sztafażu) – również figurujący wśród czerwieni zalecanych przez De Mayerne'a. Cynober, stosowany od wielu wieków, wymieniają także inni autorzy XVII-wiecznych książek o malarstwie<sup>145</sup>, a De Mayerne pisze o nim wielokrotnie, a jako że cynober holenderski był fałszowany minią, radzi go przemywać uryną<sup>146</sup>.

Sama minia widnieje też pośród pigmentów polecanych przez De Mayerne'a do pejzażu. Van Mander natomiast umieszcza ją obok aury pigmentu i miedzianki jako pigment, który należy z malarstwa olejnego wykluczyć. De Mayerne także kilkakrotnie ostrzega przed stosowaniem jej z olejem, w opisach farb do malarstwa olejnego ani w porządkach palet jej nie zamieszcza, a jednak kilkakrotnie wymienia ją opisując malowanie pejzaży<sup>147</sup>. Autorzy późniejszych opracowań podkreślają jej małe znaczenie w malarstwie, bądź wręcz nie stosowanie<sup>148</sup>.

Podczas badań warstwy malarskiej partii brązów i zieleni *Krajobrazu leśnego* stwierdzono obecność minii. Nie zaobserwowano natomiast „laku”, pod którym rozumiano na ogół czerwień organiczną – kraplak, lak z drzewa brazylijskiego lub karmin<sup>149</sup>.

Pośród brązów zalecanych przez autora *Pictoria...* do pejzażu występuje wielokrotnie umbra, raz „ziemista ochra” i asfalt<sup>150</sup>. Ziemne pigmenty brązowe były od dawna popularne w malarstwie i z powodzeniem stosowane, tylko asfalt

<sup>143</sup> H. Kühn, *Lead-tin Yellow*, *Studies in Conservation* 1968, nr 1, vol. 13, s. 12–13.

<sup>144</sup> T. T. de Mayerne, op. cit., s. 233–234 § 4; E. Berger, *Istoria...*, s. 427.

<sup>145</sup> M. Roznerska, op. cit., s. 252.

<sup>146</sup> T. T. de Mayerne, op. cit., s. 237 § 10a, 343–345 § 190b, 191, 233, 234 § 4; E. Berger, *Istoria...*, s. 426.

<sup>147</sup> J. Hopliński, op. cit., s. 119; T. T. de Mayerne, op. cit., s. 231 § 1, 235 § 4, 343 § 190a, s. 239 § 10f, 246 § 18, 347 § 193.

<sup>148</sup> B. Slansky, op. cit., s. 47; J. Hopliński, op. cit., s. 119; M. Koller, op. cit., s. 364; E. Berger, *Istoria...*, s. 427.

<sup>149</sup> E. Berger, *Istoria...*; J. Hopliński, op. cit.

<sup>150</sup> T. T. de Mayerne, op. cit., s. 306–307 § 116 – opisując pejzaż wspomina o asfalcie do wyobrażenia płóciennych tkanin.

jako farba malarska znalazł się w użyciu prawdopodobnie dopiero w XVI w.<sup>151</sup>; w XVII w. stosowany przez Rembrandta i innych malarzy tego okresu do laserunków, jako że stapiany z olejem daje piękny laserunkowy brąz, zachwalany przez De Mayerne'a i cytowany przez innych autorów<sup>152</sup>. W XVII w. mimo złego wysychania tego barwnika w oleju – podobnie jak i pigmentów bitumicznych (np. ziemi kolońskiej, kasselskiej) też w tym okresie stosowanych – używano go umiejętnie, tak iż nie powodował szkód w obrazach.

Brązowe farby organiczne są trudne do zidentyfikowania i najczęściej w przebadanych obrazach, gdzie stwierdzono ich występowanie, nie zostały określone dokładnie<sup>153</sup>. W *Krajobrazie leśnym* zidentyfikowano jako brązy umbrę i, na podstawie oględzin, brąz organiczny w laserunkach.

De Mayerne poleca do malowania pejzażu kilka rodzajów czerni. Opisuje je, zaznacza, do których jakie stosować dodatki przyspieszające ich schnięcie i objaśnia, które czernie do czego powinny być użyte<sup>154</sup>. Stwierdza, iż najlepszą i najgłębszą czernią jest czerni kostna, zwłaszcza z kości słoniowej, ona też „nie ma cząsteczki” i nadaje się do laserowania na innych – np. na lampowej.

W poddanym badaniom krajobrazie stwierdzono obecność czerni węglowej, drzewnej. Niewątpliwie nie była ona preferowana, ale także wymieniana przez De Mayerne'a i innych<sup>155</sup> i chyba dosyć popularna.

Najwięcej kłopotu sprawiały malarzom omawianego okresu pigmenty błękitne i zielone, a niestety bez nich malarstwo pejzażowe nie mogło się obejść. De Mayerne jako błękitny do pejzażu wymienia jedynie smaltę, popiołową i *bice*, choć lista cytowanych przez niego pigmentów błękitnych do malowania olejnego jest szersza – zawiera m.in. jeszcze ultramarynę, jednakże ze względu na cenę tego błękitu, otrzymywanego z lapis lazuli, na terenie Holandii i Flandrii prawie nie był on stosowany w XVII w.<sup>156</sup> Wyjątek stanowią prace Vermeera i kilka dzieł Rembrandta i Rubensa<sup>157</sup>. Nazwa „popiołowa” była różnie interpretowana. W rękopisie De Mayerne'a dotyczy ona lazuru – azurytu, inaczej błękitu górskiego, czyli mineralnego błękitu miedzianego. Hoogstraten nazywa go

<sup>151</sup> B. Slansky, op. cit., s. 57.

<sup>152</sup> M. Roznerska, op. cit., s. 248; T. T. de Mayerne, op. cit., s. 355 § 206, omawia przygotowanie asfaltu.

<sup>153</sup> H. von Sonnenburg, *Rembrandt „Segen Jakobs”*, Maltechnik – Restauro 1979, nr 3, s. 217–233.

<sup>154</sup> T. T. de Mayerne, op. cit., s. 233 § 4, 237 § 10a, 336 § 177, 334 § 19b, 352 § 201, 359 § 211a, 213, 213a, 350 § 196a, 359 § 213.

<sup>155</sup> E. Berger, *Istoria...*, s. 426; M. Roznerska, op. cit., s. 262, odnotowuje obecność czerni drzewnej jako najczęściej występującej w obrazach przez nią przebadanych.

<sup>156</sup> T. T. de Mayerne, op. cit., s. 246–247 § 19, 250 § 22, 253 § 26, 300 § 106, 318 § 135, 323 § 149, 341–342 § 187–188, 354 § 204, 402 § 327, 403 § 328 – pisze o błękitach, 323–327 § 151, 152, 154, 332–333 § 169 – o ultramarynie, s. 318–319 § 135–137, 321 § 143, 323 § 149, 327–329 § 153–158 – o sztucznych błękitach.

<sup>157</sup> M. Koller, op. cit., s. 367.

błękitem angielskim, niemieckim bądź haarlemskim<sup>158</sup>. De Mayerne zdawał sobie sprawę z trudności, jakie mogą wyniknąć przy stosowaniu azurytu w oleju, i dlatego – m.in. za przykładem Portsmanna, Rubensa i Van Dycka – zaleca specjalne sposoby używania go – tak jak i smalty, sprawiającej podobne kłopoty<sup>159</sup>. Smalta używana do malarstwa olejnego przy swojej ograniczonej sile krycia musiała mieć odpowiednio duże ziarno, co sprawiało trudności przy nanoszeniu jej. Van Mander zalecał nakładać na zadrapaną uprzednio powierzchnię i odsączać olej chłonnym papierem<sup>160</sup>. Pigment ten był mimo wszystko dość szeroko stosowany, gdyż w porównaniu z ultramaryną i azurytem był tańszy i w Holandii produkowany<sup>161</sup>. Najlepszej jakości była smalta o głęboko fioletowym odcieniu, a najgorsza bladobłękitna. Zasadniczym problemem wynikającym ze stosowania smalty, zwłaszcza jasnych odcieni, było jej odbarwienie się w oleju wskutek zachodzącej z czasem dezintegracji<sup>162</sup>. Prawdopodobnie popularny w Holandii „błękit haarlemski” był właśnie odmianą smalty i stosowanie go przez Van Goyena było, zdaniem Weyermana (pocz. XVIII w.), powodem monotonnej szarości jego prac<sup>163</sup>. Wymieniana jeszcze przez De Mayerne’a *bice (beis)*, to inaczej błękit bremeński, sztuczny błękit miedziowy, niewskazany do malowania z powodu średniej trwałości<sup>164</sup>.

W *Krajobrazie leśnym* z Poznania stwierdzono w warstwie malarskiej nieba bardzo niewielką ilość smalty i w przeważającej części błękit miedziowy przypominający azuryt, występujący też, w mniejszych ilościach, w innych partiach obrazu.

Dla XVII-wiecznych malarzy równie poważny problem jak pigmenty błękitne stanowiły zielenie. Hoogstraten zauważa brak satysfakcjonujących zielonych pigmentów: „Ziemia zielona jest zbyt słaba, zieleń hiszpańska zbyt surowa, a zieleń górską nietrwała”<sup>165</sup>. De Mayerne podziela ten pogląd i w swoich listach pigmentów do malarstwa olejnego zieleni nie poleca.

<sup>158</sup> E. Berger, *Istoria...*, s. 429; J. Hopliński, op. cit., s. 120: ostatnia nazwa „błękit haarlemski” jest jeszcze inaczej interpretowana – jako gatunek smalty; M. Koller, op. cit., s. 320, 367; K. Nicolaus, op. cit., s. 112, podaje, że największe złoża azurytu znajdowały się na Węgrzech i stamtąd ten minerał do produkcji pigmentu był sprowadzany; od czasów zdobyczy tureckich na tych terenach w XVI w. importowanie azurytu zaczęło być problematyczne.

<sup>159</sup> T. T. de Mayerne, op. cit., s. 240 § 11, 243 § 15, 402–403 § 327–328, 406 § 332, podaje sposoby zapobiegania zmianom błękitów.

<sup>160</sup> K. Nicolaus, op. cit., s. 122.

<sup>161</sup> D. Bomford, op. cit., s. 55.

<sup>162</sup> Problem ten podejmowało kilku badaczy, m.in. B. Muhlenhaler, J. Thissen, *Smalt*, Studies in Conservation 1969, vol. 14, nr 2, s. 47–61; J. Plesters, *Apreliminar on the incidence of discolouration of smalt in oil media*, Studies in Conservation 1969, vol. 14, nr 2, s. 64–74; L. Giovandi, B. Muhlenhaler, *Investigation of discoloured of smalt*, Studies in Conservation 1970, vol. 15, nr 1, s. 37–44; w ostatniej z cyt. publikacji stwierdzono, że odbarwienie się smalty jest spowodowane zmianą koordynacji jonów kobaltu, który utlenia się z  $Co^{+2}$  do  $Co^{+3}$ .

<sup>163</sup> D. Bomford, op. cit., s. 65; R. Mayer, op. cit., s. 43.

<sup>164</sup> Ch. Eastlake, op. cit., vol. 1, s. 433.

<sup>165</sup> D. Bomford, op. cit., s. 55; J. Hopliński, op. cit., s. 120.

Wymienia ziemię zieloną sztuczną i naturalną <sup>166</sup>, zielone laki, n.in. *schuidegrün* – zielen soczystą <sup>167</sup>, miedziankę do laserunków, zaznaczając jednak, iż „zabija ona farby”, a w innym miejscu, iż „za miesiąc będzie widoczna zmiana tonu”. Zauważa, że destylowana miedzianka nie zmienia się i poleca używać ją z olejkim eterycznym <sup>168</sup>.

Badania przeprowadzone nad miedzianką krystaliczną i żywicznym miedzi wykazały, iż istotnie miedzianka destylowana mniej się zmienia w oleju, lecz pod wpływem światła rozkłada się, natomiast dobrze zachowuje się w mieszaninach z bielą ołowianą, żółcienią cynowo-ołowianą i aurypigmentem <sup>169</sup>.

Z kolei żywiczany miedzi przygotowany według recepty De Mayerne'a jest bardzo podatny na brunatnienie, a jednak Vermeer bez złych skutków stosował go w podmalowaniach <sup>170</sup>. Błękitno-zielony pigment miedziowy stwierdzony w *Krajobrazie leśnym* przypomina kształtem i barwą miedziankę; jest dodatkiem do czerni (sykatywą) i występuje ponadto w mieszaninie z bielą ołowianą.

Przekazy De Mayerne'a, Beursa i badania obrazów przekonują o tym, że w malarstwie tego okresu używano raczej zieleni komponowanych z błękitu i żółcieni, ewentualnie z żółcieni z czernią <sup>171</sup>. Używano w tych mieszaninach popiołowej i masykotu – a może raczej żółcieni cynowo-ołowianej, jak to nasuwają przykłady Vermeera i Rembrandta <sup>172</sup>. De Mayerne bardzo często poleca do zieleni drzew popiołową z *schütgelb* i mieszanki takie bądź laserunki żółcienią organiczną – nie zadowolającą już w XVII w. Beursa <sup>173</sup> – były przez artystów stosowane, raczej bez korzyści dla ich obrazów, gdyż laki te z czasem zblakły i zielone niegdyś listowie stało się jasnoniebieskie, jak tego dowodzą niektóre dzieła <sup>174</sup>.

De Mayerne nie poleca ugru do tworzenia zieleni będąc zdania, że zielen z nim jest tępa i radzi wtedy dodawać biel, jednakowoż wylicza ugier jako składnik zieleni do malowania drzew czy ziem na bliższym planie <sup>175</sup>. Przykład

<sup>166</sup> T. T. de Mayerne, op. cit., 234 § 4, 260 § 6 – pisze o sztucznej ziemi zielonej, s. 378 § 261 zamieszcza wzmiankę o naturalnej ziemi zielonej – „dobra do pejzażu”.

<sup>167</sup> Ibid., s. 260 § 40; e. Berger, *Istoria...*, s. 432, wyjaśnia, że *vert de vessie* to zielen soczysta, zielony lak z niedojrzałych owoców tarniny, osadzany na alunie, który jednak do malarstwa olejnego nie nadaje się. J. Hopliński, op. cit., s. 183, pisze, iż jest to barwnik przeważnie mało wartościowy, pełznący na świetle. Cytowani autorzy nie wyjaśniają nazwy *schuidegrün*.

<sup>168</sup> T. T. de Mayerne, op. cit., s. 230 § 1, 348 § 195, 362 § 214, 366 § 222.

<sup>169</sup> H. Kühn, *Verdigris...*, s. 17, podaje, że tylko w mieszaninach z pigmentami siarczkowymi miedzianka psuje się. Badania A. Raczkowskiego obrazu D. Tenniersa Mł. *Kuźnia wśród skal* i I. Świętochowskiej pejzażu *Okręty w porcie* także wykazały występowanie miedzianki.

<sup>170</sup> T. T. de Mayerne, op. cit., s. 271–272 § 61, 64 – recepty na „piękną zielen” i „zielony lakier” z miedzianki, ale przydatne raczej do rzemiosła; M. Koller, op. cit., s. 368.

<sup>171</sup> T. T. de Mayerne, op. cit., s. 239 § 10f, 260 § 40, 346 § 192, 355 § 204 – mieszaniny do zieleni.

<sup>172</sup> M. Koller, op. cit., s. 368.

<sup>173</sup> E. Berger, *Istoria...*, s. 431.

<sup>174</sup> D. Bomford, op. cit., s. 55, cytuje zmiany partii zielonych w obrazie Pynacke'a. M. Koller, op. cit., s. 368, pisze o optycznym uzyskiwaniu zieleni z laków żółtych na niebieskim albo zielonym podmalowaniu, dzisiaj często wyblakłych, jak np. liście u A. van de Velde.

<sup>175</sup> T. T. de Mayerne, op. cit., s. 239 § 10f, 246–247 § 19, 19d.

badanego *Krajobrazu leśnego* wskazuje, iż jasny ugier mógł być stosowany do zieleni listowia zamiast masykotu w mieszaninie z błękitem miedziowym i bielą oraz czernią bez szkody dla jakości otrzymanej zieleni<sup>176</sup>. Nie udało się z całą pewnością stwierdzić obecności żółtego laku w zielonych partiach obrazu; mógł on wchodzić w skład mieszanin, co sugerują obserwacje zbrunatniałej miejscowo warstwy malarskiej na przekrojach i stwierdzona obecność glinu w próbkach (lak mógł być osadzony alunem czy z wywaru w alunie potażem).

De Mayerne w swoim traktacie wielokrotnie poświęca miejsce opisom malowania poszczególnych elementów pejzażu – nie tylko zieleni – podając różne warianty mieszanin do tego celu. Zatrzymuje się kolejno nad niebem i powietrzem, opisuje drzewa – ich pnie, gałęzie, listowie; „zielen i trawę”, drogi, pola, domy, glebę, góry i skały, wodę, morze, czyni rozróżnienie między dala a bliższymi planami<sup>177</sup>. Z uwagi na charakter krajobrazu będącego przedmiotem opracowania i możliwość porównania spośród motywów wymienionych przez De Mayerne'a w pejzażu rozpatrzone poniżej zostaną tylko niebo, dale, zielen – drzewa, drogi i ziemia.

Do malowania nieba De Mayerne zaleca smaltę lub popiołową z bielą ołowianą i czasem z dodatkiem czerni z kości słoniowej. Zaznacza, że górna część nieba zawsze bez względu na pogodę ma być błękitna – ze smalty i bieli, „dół powietrza” w pełny dzień powinien być jasnożółty – z żółtej ochry i bieli; tam gdzie słońce – biel z masykotem. Gdy niebo jest jasne – powinno być malowane coraz jaśniej ku ziemi, jasne obłoki – bielą, szare – bielą z czernią „kamiennowęglową” lub ze skorup migdałów czy orzecha z ewentualnym dodatkiem laku<sup>178</sup>.

Wariant zastosowany w opracowaniu nieba *Krajobrazu leśnego* wykazuje zbieżność ze wskazówkami zacytowanymi powyżej. Warstwą malarską składa się tu z bieli ołowianej, błękitu miedziowego – prawdopodobnie azurytu (tj. popiołowa) i smalty, u góry jest bardziej błękitna, a dół namalowany został bielą z żółcienią ołowiano-cynową. Oświetlone słońcem chmury – podobnie, w innych miejscach – białe, a szare chmury z dodatkiem czerni drzewnej.

Dal w obrazie De Mayerne zaleca malować smaltą i bielą ołowianą lub popiołową z bielą ołowianą i domieszką laku, bliższe plany – „dobrą popiołową” z bielą ołowianą lub z lakiem i niewielką ilością masykotu<sup>179</sup>, a jeszcze bliższy plan popiołową, *schütgelb* i masykotem. W omawianym obrazie z Poznania do namalowania odległego planu użyto błękitnozielonego pigmentu – prawdopodobnie miedzianki z bielą ołowianą i domieszką wymienionej już czerni, na planie nieco bliższym dodano do farby ugru.

Do malowania drzew autor traktatu wymienia do podmalówki – „by zrobić zieleńsze” – lazur (azuryt) i *schuidegrün* lub masykotem. W innym miejscu

<sup>176</sup> M. Roznerska, op. cit., s. 260, opisuje zielen z azurytu i ugru zastosowaną w obrazie A. van Ostade *Kataryniarz*.

<sup>177</sup> T. T. de Mayerne, op. cit., s. 246 § 18, 363–364 § 216, 217 § 19d, 346–347 § 193, 247 § 19a–d.

<sup>178</sup> Ibid., s. 240 § 11, 246 § 18, 363 § 216.

<sup>179</sup> Ibid., s. 346 § 192.



proponuje *schütgelb*, popiołową, lak i czern lampową lub bez *schütgelb*, do jasnych zieleni – dodatek bieli. Gdy drzewa i gleba znajdują się na bliskim planie poleca popiołową i *schütgelb*. W cieniach radzi malować czernią lampową, *schütgelb* i popiołową, do światła zaleca dodatek do farby bieli lub przemytego masykotu, albo sam masykot. „Zieloną trawę” każe malować tak jak drzewa, liście mogły być też pokrywane miedzianką z lakierem<sup>180</sup>.

Partie zieleni w *Krajobrazie leśnym* były malowane zielenią na bazie ugru, czerni, miedzianki, azurytu (rzadko) i bieli – w różnych proporcjach i częściowo laserowane zielenią, jak to przedstawiono w opisie budowy technicznej obrazu.

Do pni i gałęzi według De Mayerne'a mogły być użyte popiołowa i lak, żółta ochra, biel i masykot oraz popiołowa, a w cieniu popiołowa, żółta ochra, brązowoczerwona (dające w sumie brąz) lub też umbra, *schütgelb* i w cieniach lak z dodatkiem czerni, a w światłach żółta ochra, brązowoczerwona i biel<sup>181</sup>. Według innej wersji można je malować *schuidegrün*, ochrą (rdzawą lub ziemistą) i bielą, a czernią w cieniach<sup>182</sup>.

Skład mieszanin użytych w omawianym obrazie różni się nieco od przedstawionych tu, ale bazuje na pigmentach tego samego rodzaju (barwników organicznych, jak już nadmieniono, jednoznacznie przeprowadzonymi analizami nie stwierdzono). Sposób ich użycia jest zbliżony do podanego tu jako drugi w kolejności. Stosowano wszędzie ugier, biel, czern i prawdopodobnie miedziankę, czasem czerwień żelazową i brązowy lub czarny laserunek.

Glebę radzi De Mayerne malować jak pnie i gałęzie drzew<sup>183</sup>, bądź żółcienią z umbrą. W *Krajobrazie leśnym* wykorzystano do tego celu głównie czerwoną ochrę, czern i umbrę.

Do dróg na bliskim planie De Mayerne podaje brąz z brązowo-czerwonej, żółtej ochry i popiołowej<sup>184</sup> i podobną mieszankę zastosował autor badanego obrazu.

W rozdziale pt. *Sposób malowania obrazów a przede wszystkim pejzaży, architektury i wszystkiego trwałego* autor *Pictoria...* pisze: „gdy pejzaż jest gotów, należy przejść do postaci i draperii”<sup>185</sup>. Uwaga ta jest zgodna z logicznym i realnym porządkiem malowania – sztafaż był elementem wykonywanym na końcu, w podrysowaniach nawet go nie uwzględniano<sup>186</sup>, malując go *alla prima*. Postaciom sztafażu De Mayerne nie poświęca osobnego miejsca w swoim traktacie, lecz jako wskazówki do jego wykonania można użyć opisów malowania karnacji<sup>187</sup> czy „pracy” poszczególnymi kolorami (do szat).

<sup>180</sup> Ibid., s. 363–364 § 216, 346 § 192, 239 § 10f.

<sup>181</sup> Ibid., s. 246 § 19, 247 § 19d, 346–347 § 193.

<sup>182</sup> Ibid., s. 363 § 216.

<sup>183</sup> Ibid.

<sup>184</sup> Ibid., s. 246–247 § 19.

<sup>185</sup> Ibid., s. 363 § 216.

<sup>186</sup> D. Bomford, op. cit., s. 52–54, rys. 5–8.

<sup>187</sup> T. T. de Mayerne, op. cit., s. 370 § 233.

W sztafażu występującym w obrazie karnacją siedzącego mężczyzny namalowano w myśl przedstawionych w traktacie zasad: bielą z ugiem i dodatkiem czerwieni żelazowej, a w cieniach zastosowano brąz laserunkowy. Ubrania postaci zostały namalowane również zgodnie z zaleceniami podanymi w traktacie<sup>188</sup>.

Porównanie palety pigmentów proponowanych przez De Mayerne'a do pejzażu i sposobu ich użycia z zastosowanymi w *Krajobrazie leśnym* z Poznania wykazuje duże zbieżności. Mimo użycia w omawianym dziele „ryzykownych” w malarstwie olejnym pigmentów miedziowych, smalty czy np. brązów organicznych struktura warstwy malarskiej mimo jego kilkuwiekowej historii nie poniosła żadnych szkód wynikających z zastosowania cytowanych materiałów. Wyjaśnieniem istniejącego stanu rzeczy jest dobra znajomość rzemiosła malarskiego w XVII w., umiejętność właściwego posługiwania się materiałami malarskimi, która często pozwalała uniknąć niekorzystnych zmian wynikających z niedoskonałości stosowanego materiału.

Ogromny wpływ na zachowanie się warstwy malarskiej – na zmiany optyczne i strukturalne (chemiczne) w niej zachodzące ma medium malarskie i warstwa ochronna – werniks. Świadomość ich znaczenia była w owym okresie niewątpliwa, o czym, oprócz dzieł malarskich powstałych wtedy, przekazuje traktat T. T. de Mayerne'a, w którym zdecydowanie najwięcej miejsca zajmują receptury spoiw olejnych i lakierów.

Autor pisze o oleju lnianym, orzechowym, makowym, wspomina konopny<sup>189</sup>. O olejach wyraża się ogólnie, iż „olej zabija farby, jeżeli jednak jest dobrze przygotowany, nie szkodzi żadnej”<sup>190</sup> i wiele miejsca poświęca właśnie metodom dobrego przygotowania olejów. Podaje liczne sposoby ich oczyszczenia<sup>191</sup>, wybielania, sykatywowania oleju przez wystawianie na słońce z różnymi dodatkami sykatywującymi, sykatywowania przez gotowanie z glejta, minią, witriolem cynkowym, kawałkami ołowiu czy umbrą<sup>192</sup>, poleca również dodawanie substancji przyspieszających wysychanie oleju do farb na palecie – np. białego witrliolu (cynkowego), palonego ałunu, minii, miedzianki, szkła ołowiowego<sup>193</sup>.

Media pejzażystów holenderskich nie były osobno identyfikowane. Należy oczekiwać standardowych spoiw z uwzględnieniem specyfiki tego gatunku

<sup>188</sup> Ibid., s. 237–238 § 10b, d, 350 § 197, 365 § 219.

<sup>189</sup> Ibid., s. 236 § 6a, 257 § 33, 358 § 211, 376 § 258, 384 § 290, 391 § 307 – pisze o oleju lnianym, s. 235 § 6, 253–254 § 28–29, 255 § 31, 358 § 211, 385 § 295, 391 § 307, 394–395 § 316, 317, 404 § 329 – o oleju orzechowym, s. 385 § 295 – o oleju konopnym.

<sup>190</sup> Ibid., s. 354 § 204.

<sup>191</sup> Ibid., s. 251 § 24, 254 § 29, 258 § 36, 384–385 § 293, 406 § 322, 257 § 34, 354 § 203, 385–386 § 296, 386–387 § 199, 300, 393 § 313, 394 § 316, 395–396 § 320, 258 § 35, 375 § 255, 386 § 298.

<sup>192</sup> Ibid., s. 235 § 6, 257 § 33, 375 § 255, 386 § 298, 395 § 320, 406 § 322, 243–244 § 16, 250 § 23, 251–252 § 25, 253–254 § 28, 266 § 52, 332 § 161, 339 § 184, 353–354 § 202, 357 § 208, 384–385 § 293, 391 § 307, 395 § 317, 404 § 329, 415–416 § 339.

<sup>193</sup> Ibid., s. 253 § 27, 341 § 186, 344 § 190, 347 § 193, 350 § 196, 402 § 327, 422 § 344; R. Keller, op. cit., s. 74–110, skorygowała informacje de Mayerne'a dotyczące przygotowania oleju.

malarstwa nie mogącego się obejść bez błękitów, zieleni i bieli wymagających szczególnie ostrożnego traktowania. De Mayerne poleca do bieli i błękitów olej orzechowy lub makowy<sup>194</sup>, ale z jego wypowiedzi wynika, że olej lniany był głównym spoiwem malarskim. Potwierdzają to badania chromatograficzne Mille'a i White'a, którzy zidentyfikowali tenże olej także w warstwach błękitów i bieli<sup>195</sup>. W XVII w. zauważalna jest tendencja do ograniczania ilości spoiwa przy malowaniu – zwłaszcza z pigmentami błękitnymi i zielonymi. W tym celu starano się część spoiwa zastąpić np. olejkami eterycznymi ucierając pigmenty z olejkiem terpentynowym, co radzi przed połączeniem ze spoiwem Rubens<sup>196</sup>, lub dodając olejki do farb. De Mayerne twierdzi, iż dodając olejku spikowego do bieli czy błękitu zapobiega się ich „blaknięciu”, poleca też miedziankę do laserunków nanosić z olejkiem terpentynowym lub naftą, „dzięki czemu nie wykwita”<sup>197</sup>. Radzi – za Rubensem – nakładać błękity i inne farby – by nie blakły – z terpentyną wenecką, zamaczając pędzel w tym balsamie podczas malowania od czasu do czasu, lub nanosić je z werniksami<sup>198</sup>. W innym miejscu pisze, iż Gentileschi używa lakieru bursztynowego do lutni do tonów cielistych czyli zawierających dużo bieli i cytuje chudy lakier p. Fetza (kopalowy), który służy do werniksowania i jako dodatek na palecie<sup>199</sup>.

Oprócz wymienionych wyżej stosowano ówczesznie do błękitów także spoiwa klejowe i temperowe. De Mayerne cytuje przykład Van Dycka kładącego często błękit i zieleni z wodą gumową bądź klejem na warstwę olejną natartą sokiem z czosnku lub cebuli; w innym miejscu autor poleca „temperę z klejem” do błękitów<sup>200</sup>. W malarstwie holenderskim stwierdzono na drodze analiz obrazów zastosowanie tempery u Ruisdaela, Cuypa oraz Dou i innych małych mistrzów<sup>201</sup>. Stosowanie wrażliwych pigmentów w chudych warstwach, także olejnych, podmalowań na chłonnym podłożu, wymagało przewerniksowania w celu ich zabezpieczenia i ujednolicenia połysku malowidła, co wykonywano chudym lub tłustym werniksem. W swoim traktacie De Mayerne zamieszcza liczne receptury takich lakierów<sup>202</sup>.

Umiejętność przygotowywania różnorodnych mediów – od bardzo ciekłych, spływających swobodnie z pędzla, po gęste, pastowate otworzyła przed artystami szerokie możliwości kształtowania indywidualnego, malarskiego pisma i budo-

<sup>194</sup> T. T. de Mayerne, op. cit., s. 236 § 6a, 257 § 33, 358 § 211, 376 § 258, 394 § 316.

<sup>195</sup> M. Koller, op. cit., s. 371.

<sup>196</sup> T. T. de Mayerne, op. cit., s. 403 § 328.

<sup>197</sup> Ibid., s. 239 § 11, 10f, 366 § 222.

<sup>198</sup> Ibid., s. 240 § 11, 403 § 328.

<sup>199</sup> Ibid., s. 240 § 11 przypis, 405 § 330.

<sup>200</sup> Ibid., s. 406 § 332, 243 § 15.

<sup>201</sup> M. Koller, op. cit., s. 370.

<sup>202</sup> T. T. de Mayerne, op. cit., s. 355 § 205, 404–405 § 329, 288–290 § 87, 296–297 § 101, 300 § 106, 355 § 205, 372–373 § 238–240, 243, 386 § 297, 388 § 301, 391–392 § 308, 407–408 § 333 – pisze o lakierach chudych, s. 186 § 85, 290 § 88, 291 § 91, 297–298 § 102, 299–300 § 105, 301–302 § 109–110, 321 § 142, 402 § 326, 417–418 § 341 – o lakierach tłustych.

wanie faktury od gładkiej, „płynnej”, po chropowatą czy wręcz reliefową – czego przykłady stanowią obrazy Vermeera i Rembrandta<sup>203</sup>.

*Krajobraz leśny* został namalowany z użyciem spoiwa olejnego, którym był głównie olej lniany oraz jego mieszanka z orzechowym lub makowym w partii prawie czystej bieli chmur. Medium było sykatywowane związkami ołowiu, a w przypadku stosowania czerni dodawano miedzianki dla przyspieszenia schnięcia. W partii roślinności do laserunków stosowano zapewne dodatek chudego lakieru, a partie listowia o bardziej fakturalnej powierzchni powstały także prawdopodobnie z udziałem domieszki jakiejś substancji żywicznej (w lakierze, balsamie).

Miękkie przejścia, dość gładka na ogół powierzchnia i cienka warstwa malarska oraz stosowanie wrażliwych pigmentów miedzianych w obrazie sugeruje, iż niektóre partie mogły być malowane „mokro w mokrym”, prawdopodobnie z użyciem olejków eterycznych.

Gotowe i wyschnięte malowidło zabezpieczano werniksem końcowym. W XVII w. używano najprawdopodobniej werniksów z żywic miękkich rozpuszczonych w olejkach eterycznych<sup>204</sup>. Hoogstraten jako werniks taki podaje mastyks rozpuszczony w olejku eterycznym. Analityczne stwierdzenie rodzaju końcowego werniksu autorskiego na XVII-wiecznych obrazach jest raczej niemożliwe wskutek wielokrotnego oczyszczania i ponownego zabezpieczania tych obrazów podczas stuleci dzielących ich powstanie od czasów dzisiejszych. Także w *Krajobrazie leśnym* werniksu autorskiego z tych samych przyczyn nie udało się określić.

Zarysowany powyżej obecny stan wiedzy na temat warsztatu XVII-wiecznych holenderskich pejzażyistów i przedstawione na jego tle kwestie techniczne związane z *Krajobrazem leśnym* z Poznania pozwalają zasadniczo stwierdzić zgodność procesu wykonania tego dzieła z technicznymi wymaganiami tamtych czasów.

#### PODSUMOWANIE

Kompleksowe badania, jakim poddano *Krajobraz leśny*, pozwoliły poznać materiały użyte w procesie jego powstawania i technikę wykonania dzieła. Zestawienie danych wynikających z analiz z informacjami zawartymi w literaturze – zarówno w źródłach z epoki, jak np. traktat Theodore Turquet de Mayerne’a, jak i w opracowaniach dotyczących malarstwa XVII w. Holandii oraz porównanie omawianego obrazu z dziełami mistrzów holenderskich – stanowią wystarczające przesłanki, by uznać *Krajobraz leśny* za dzieło powstałe w XVII w. w Holandii. Podobrazia, zaprawy, imprimatury i warstwy malarskie

<sup>203</sup> M. Koller, op. cit., s. 372.

<sup>204</sup> Ibid., s. 376.

oglądanych obrazów atrybuowanych malarzom holenderskim XVII w. i dzieła będącego przedmiotem opracowania wykazały duże zbieżności, a także zgodność z cytowanymi informacjami zawartymi w literaturze.

Pokrótce proces powstawania dzieła przedstawić można następująco. Podobrazie wykonane zostało z dwóch cienkich desek dębowych ciętych promiennie-wo z tego samego pnia. Po ich sklejeniu i szazowaniu brzegów od strony odwrocia na podobrazie od strony licowej nałożono jasną zaprawę kredowo-klejową, a na nią ugrową imprimaturę w spoiwie olejnym. Na imprimaturze dało się stwierdzić miejscowo wstępny szkic kompozycji wykonany swobodnie pędzlem, zapewne farbą olejną, a następnie lokalne podmalowania w odpowiednim tonie partii wymagających rozjaśnienia bądź przyciemnienia podłoża, jakie stanowiły zaprawa z położoną nań imprimaturą. Dalsze opracowanie malarskie jest kryjące w partii nieba, półkryjące i laserunkowe, miejscowo impastowane w partiach pozostałych, przy czym pierwotna kompozycja uległa pewnym zmianom. Po ukończeniu malowania, po pewnym czasie, zapewne zabezpieczono je werniksem.

Opisany sposób malowania znamienny jest dla malarstwa XVII-wiecznego, kiedy to dawna technika wielowarstwowa, trójetapowa, wymagająca monochromatycznego, ale już plastycznego, podmalowania uległa przemianom pod wpływem tendencji do malarstwa *alla prima* związanej z włoską manierą *fa presto*. Przemianę tę dokumentują źródła – m.in. już Van Mander, De Mayerne czy Hoogstraten. W innych obrazach holenderskich poddanych analizie wizualnej zaobserwowano podobną technikę polegającą na malowaniu z wykorzystaniem optycznego oddziaływania tonowanego podłoża, zakładaniu olejnych lokalnych podmalowań w kolorze dostosowanym do przewidywanego efektu końcowego, mniej lub bardziej barwnych, i dalszym opracowaniu, aż do ukończenia laserunkami.

Kształtowanie malarskiego tworzywa – dukt pędzla, formowanie elementów pejzażu – zbliża omawiany obraz do malarstwa Salomona van Ruysdaela i jego kręgu – Petera de Neyna czy Johannes Schoeffa, co wykazało porównanie z obrazami tychże autorów. Materiały malarskie użyte w procesie malowania okazały się standardowymi, stosowanymi w epoce, zgodnie z przekazem De Mayerne'a i innych. Zestaw pigmentów zastosowany do malowania zawiera się w proponowanych przez De Mayerne'a do pejzażu i wykazuje zbieżności z paletą stosowaną w zbadanych dotąd XVII-wiecznych obrazach. Również sam sposób użycia pigmentów – w odpowiednich mieszaninach do poszczególnych partii pejzażu, co wykazano w porównaniu – jest zasadniczo zgodny z zaleceniami autora *Pictoria, Sculptoria et quae subalternarum artium*, stanowi więc zarazem potwierdzenie w praktyce prawidłowości tych informacji.

Stosowanie przez autora obrazu materiałów malarskich – pigmentów i spoiw – w sposób technologicznie poprawny świadczy o dużej znajomości warsztatu. Stwierdzony na drodze badań dobór właściwego spoiwa i niezaprzeczalna umiejętność odpowiedniego posługiwania się nim w połączeniu z pigmentami

wymagającymi szczególnej ostrożności są tego wystarczającym potwierdzeniem. Jako przykłady posłużyć może użycie do malowanych prawie czystą bielą obłoków dodatku olejów z natury jaśniejszych i mniej żółknących – makowego lub orzechowego, stosowanie czerni z miedzianką w celu przyspieszenia wysychania, dodatek minii w partii, gdzie наносzono końcowe, brązowe laserunki oraz nanoszenie pigmentów błękitnych i zielonych (azurytu i miedzianki) z ograniczoną ilością oleju lnianego czy to nadając farbie konsystencję pasty, czy też używając – prawdopodobnie – olejków eterycznych bądź substancji żywicznych, jak na to wskazuje charakter warstwy malarskiej w innych partiach obrazu.

Dzięki zasadniczej zgodności zastosowanych metod malarskich ze wskazaniami De Mayerne'a, autora traktatu będącego podstawowym źródłem dotyczącym malarstwa XVII w., oraz częstej zbieżności z danymi technicznymi wynikającymi z analiz innych obrazów tej epoki wysnute na podstawie analizy ikonograficznej i formalnej przypuszczenia dotyczące powstania *Krajobrazu leśnego* w XVII wieku uzyskały potwierdzenie.

Zauważone także w ramach analizy formy artystycznej podobieństwo omawianego pejzażu do dzieł Salomona van Ruysdaela zostało dodatkowo udokumentowane przez przesłedzenie „malarskiego pisma” – obrazów tegoż autora i jego naśladowców czy uczniów – np. Johannesa Schoeffa, co pozwala z dużym prawdopodobieństwem twierdzić, iż obraz wykazuje wpływy – nie tylko formalne – tego kręgu malarzy.

Swoboda w kształtowaniu warstwy malarskiej, wyrażająca się m.in. zmianą kompozycji w trakcie pracy, skłania do wykluczenia hipotezy, iż obraz jest kopią.

Badania materiałów użytych w warstwie malarskiej obrazu pozwoliły potwierdzić autentyczność inskrypcji „Somers” i zatartego napisu w prawym dolnym narożniku malowidła. Napisy – jak wykazały wnikliwie oględziny – są dobrze związane z warstwą malarską obrazu i materiały, którymi je wykonano, nie wykazują różnic w stosunku do użytych do malowania.

Przeciwnie, inskrypcja „Ruisdael f 1665”, którą już wstępnie uznano za fałszywą, m.in. ze względu na brak podobieństwa w sygnaturami Ruisdaelów, okazała się niezależna od oryginalnych warstw obrazu, wykonana na wtórnym werniksie, zapewne w celach komercyjnych.

Jak wykazano powyżej, badania technologiczne omawianego dzieła pozwoliły dokonać pewnych uściśleń, cennych z punktu widzenia historii sztuki, które na drodze wyłącznej analizy ikonograficznej czy formalnej nie były możliwe. Przeprowadzone studium materiałów i techniki wykonania *Krajobrazu leśnego* znalazło także i praktyczne zastosowanie przy wykonaniu kopii z obrazu. Kopię malowano w trakcie badań nad techniką sprawdzając w praktyce uzyskane informacje o budowie warstwowej dzieła i składzie poszczególnych warstw i metodzie pracy pędzlem. Wykonanie kopii nie miało na celu wiernej rekonstrukcji budowy technicznej dzieła, lecz próbę imitacji techniki i efektów dzięki niej uzyskanych przy użyciu środ-

ków malarskich będących dziś w stosowaniu. Rezultat tych działań – kopia – jest więc adaptacją dawnej techniki malowania do współczesnego warsztatu malarskiego.

*FOREST LANDSCAPE FROM THE NATIONAL GALLERY IN POZNAŃ*  
– A STUDY OF MATERIALS AND TECHNIQUES

Summary

„Forest landscape” from the National Gallery in Poznań attributed to an artist of Jacob van Ruisdael’s circle, at the moment of appearing in the Chair of Painting and Polychrome Sculpture Conservation, did not have any descriptions and its attribution was doubtful. Undertaking conservation works enabled to study the materials and technical structure of the picture in the light of 17th-century Dutch landscape painting. A complex study of the painting has been carried out and for comparative reasons a visual analysis of works of 17th-century Dutch landscapists has been made. Also theoretical data included in source material, mainly in „Pictoria, sculptoria et quae subalternarum artium” by T. T. De Mayerne as well as in the literature of the subject matter have been studied.

The results of carried out studies and comparisons allowed to admit that the materials used in the painting are standard ones for Dutch landscape painting in the 17th century and their usage corresponds to the rules of painting technique of that time. The above facts concerning the technique of painting accomplishment and a form of painter’s declaration make a close relationship of studied „Forest Landscape” to the output of painters of so-called Haarlem school.