

Lesław Szolginia

Zagadnienia technologiczne w twórczości Hermana Hana

Ochrona Zabytków 26/4 (103), 248-255

1973

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ZAGADNIENIA TECHNOLOGICZNE W TWÓRCZOŚCI HERMANA HANA

Twórczość Hermana Hana, nadwornego malarza króla Zygmunta III, przypadająca w Polsce na okres wczesnego baroku, mającego już u innych artystów znamiona pełnego stylu — u mistrza „Koronacji” nosi jeszcze cechy minionych epok, zarówno pod względem rozwiązań formalnych, jak i technologicznych. Reminiscencji tych należałoby się doszukiwać w pierwszym rzędzie z uwagi na osobę ojca Hana — również o imieniu Herman — będącego malarzem cechowym. Tradycjonalizm, konserwatywny wręcz stosunek do zagadnień warsztatowych i metod pracy przekazywanych z pokolenia na pokolenie, patriarchalna rola ojca rodziny, a zarazem mistrza syna, były tymi czynnikami, które ukształtowały malarską osobowość młodego Hana. Trudno dziś w autorytatywny sposób przesądzić, w jakich krajach, u kogo i w jakim stopniu pobierał on nauki w swoich podróżach zagranicznych, które obowiązywały wówczas wybijających się artystów cechowych. Brak jakichkolwiek danych w tej sprawie skłaniał wielu historyków do wysuwania różnych hipotez, głównie na podstawie analizy stylistycznej dzieł mistrza. Pozwalają one przypuszczać, iż studia mógł Han odbywać równie dobrze we Włoszech, jak w Niderlandach. Nie bez znaczenia jest tu technologia poszczególnych dzieł artysty, która w pierwszym rzędzie wykazuje wpływy niderlandzkie.

W 1955 r. Kapituła Chełmińska podjęła się ratowania wyjątkowego zabytku z dziełami Hana, jaki stanowi główny ołtarz katedry pelplińskiej. Nad całością wykonywanych prac czuwał ks. infułat prof. dr Antoni Liedtke, Konserwator Diecezjalny Chełmińskiej Kurii Biskupiej w Pelplinie, który powierzył autorowi niniejszej pracy przeprowadzenie zabiegów konserwatorskich przy obrazach „Wizja św. Bernarda” oraz „Koronacja Najświętszej Maryi Panny” z ołtarzowego retabulum. Pozwoliło to na poznanie się z warsztatowymi umiejętnościami Hana, a zarazem stworzyło możliwość kontynuowania dalszych prac i badań konserwatorskich nad licznymi obrazami mistrza „Koronacji”.

Charakterystycznym podobrazem dzieł Hana jest przede wszystkim tablica utworzona z paru

desek dębowych. Świadczy to o wpływach warsztatów północnych, w południowych bowiem przeważa miękkie drewno liściaste i szpilkowe. Komórkowa struktura drewna podobrazia owianych dzieł jest zwykle zwarta, co świadczyłoby o pobraniu materiału na nie z drzew ścinianych najprawdopodobniej w okresie zimowym. Proste słoje desek, dowodzą o pobraniu materiału z drzew śródleśnych, bardziej faliste — o pobraniu z odziomkowej części dębów wolnostojących. Wiek drzewa nie odgrywa tu żadnej roli. W „Koronacji” z Pelplina poszczególnie deski o różnej szerokości pochodzą z drzew parusetletnich, zaś w „Trójcy Św.” z ołtarza Mariackiego w Pelplinie oraz w obrazie o tej samej treści z 1611 r. (niegdyś znajdującym się w Pelplinie, obecnie w kościele parafialnym w Czersku), i w obrazie z kościoła w Jastarni — z drzew w wieku nie przekraczającym stu lat.

Decydujące znaczenie ma przygotowanie drewna podobrazia — jego wieloletnie sezonowanie, sposób cięcia oraz łączenie poszczególnych desek. Deski są zazwyczaj cięte promieniowo, w mniejszym stopniu stycznie. Jest to uzasadnione łatwością odkształcania się desek ciętych stycznie, ze względu na zróżnicowanie komórek pod względem zawartości struktury i ich układu. Drugim istotnym względem była obawa występowania wielu promieni rdzeniowych, będących przyczyną zróżnicowania chłonności lica podobrazia, co w konsekwencji powodowałoby później zmiany strukturalne zapraw i warstw malarskich. Po obróbce strugiem o nieznacznie łukowatym ostrzu odslaniają się tracheidy i promienie rdzeniowe, pierwsze w przeciwieństwie do drugich ułatwiają przyczepność zaprawy.

Sposób przygotowania podobrazia świadczy, że Han przywiązywał wagę do porowatości lica desek dębowych, chociaż autor niniejszej pracy nieraz spotykał się z wyjątkami. Np. w środkowej partii „Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny” z katedry w Pelplinie zastosowano niewłaściwy materiał. Z reguły warstwa farb wraz z zaprawą wysychając szybciej na promieniach rdzeniowych, tworzyła na nich liczne drobne krakelury. Innymi przykładami nie-



1. Herman Han, „Adoracja Aniołów” — 1611 r. (w kościele parafialnym w Czersku, pow. Chojnice) Stan przed konserwacją

1. Herman Han, „Adoration by Angels”, 1611, parish church at Czersk, district of Chojnice; state before conservation

przestrzegania przez Hana zasad właściwego doboru materiału są pozostałe trzy obrazy ze szczytu nastawy ołtarza Mariackiego w Pelplinie — „Trójca Święta”, „Św. Benedykt” i „Św. Bernard” — w których również użył on desek ciętych stycznie. Należy jednak sądzić, iż uczynił to świadomie, mając na uwadze mały format malowideł, nie budzący obawy odkształcenia się ich tablic, zwłaszcza że grubość desek wraz z usztywniającą je mocną, szeroką szponką dawała gwarancję stabilności podobrazia.

W pracach przygotowawczych mistrz kierował się zaleceniami wynikającymi z wielowiekowych doświadczeń, wycinając w formie okienek fragmenty podobrazia z sękami lub lokalnie występującymi falistymi słojami, stanowiącymi znaczne zagrożenie dla trwałości malowideł. Wykonywane od strony odwrocą wstawki mają formę małych tablic o bokach ciętych z nieznacznym skosem, ściśle dopasowanych do wyciętych otworów i klejonych klejem glutynowym. Ich formy są różnorodne: występują tu kwadraty, trapezy, prostokąty, o regularnej na ogół budowie. Poszczególne deski są tak dobrane, aby kierunki przekroju ich sioi występowały naprzemiennie. Sposób ten zapobiegał paczeniu się podobrazia. W przypadkach niewłaściwego cięcia materiału pobranego z odzianka występowały z czasem warstwowe rozszczepienia struktury drewna.

W najwcześniejszym okresie swej twórczości stosował Han łączenie desek na styk, wzmacniając je na tzw. „pióro” — dodatkową cienką listwą, wpuszczaną w sąsiadujące ze sobą szczeliny w bokach desek (np. w obrazach „Trójca Święta” z kościoła w Jastarni i z kościoła parafialnego w Czersku). Później zarzucił tę metodę, słusznie uważając ją za niepewną (praca desek wzdłuż poziomej osi obrazu może spowodować rozstępy w miejscach styku) i wprowadził złącza o typie motylkowym, o długości zazwyczaj 4 cm, szerokości 1,5–2 cm, wpuszczane do połowy grubości podobrazia w miejscach styku poszczególnych desek, klejonych klejem glutynowym. Tak otrzymaną tablicę wykań-

czał ostatecznie strugiem, likwidując nierówności i uzyskując jej przeciętną grubość od 1,5–2 cm, bez względu na wielkość podobrazia (do wyjątków należy podobrazie „Koronacji” z Pelplina, w którym proporcjonalnie do wielkości tablicy — mierzącej dwadzieścia parę metrów kwadratowych — grubość desek wynosi około 4 cm). Uzyskanie najcieńszego podobrazia w stosunku do znacznej niekiedy jego wielkości miało na celu zwiększenie elastyczności struktury drewna, a tym samym zapobieżenie ewentualnym pęknięciom na skutek znacznego różnicowania temperatur w kościele, w zależności od pór roku.

Z kolei Han umieszczał w podobraziu od jednej do trzech listew wodzących (szpon) wprowadzając je w korytkowe zagłębienie o ukośnych ściankach głębokości około 1 cm. Mają one na celu zapewnienie płycie podobrazia jednolitej płaszczyzny. Listwy te są przeważnie fazowane, o krawędziach i obu końcach ściętych na tzw. „kaczy dziób”. Ich wymiary i liczbę uzależniał Han od wielkości tablicy, i tak np. w owalnych tablicach obrazów „Św. Benedykt” i „Św. Bernard” ze szczytu nastawy ołtarza Mariackiego w Pelplinie wprowadził po jednej listwie wodzącej, zaś w innych, stosownie do ich większych formatów od 2 do 4. Tego rodzaju typ podobrazia dawał prawie całkowitą pewność utrzymania go w idealnej płaszczyźnie. Najmniejsze nawet odstępstwo od omówionych wyżej zasad budowy podobrazia powodowało jego lokalne odkształcania.

Charakterystycznymi przykładami użycia przez artystę niewłaściwego podobrazia są obrazy: „Wskreszenie Piotrowina” z kościoła w Koronowie w którym Han zastosował podobrazie z drewna lipowego, poważnie zniszczone w późniejszym okresie przez anobium. „Trójca Św.” i „Św. Bernard” z ołtarza Mariackiego w Pelplinie (podobrazia z desek dębowych o zawartości miazgi-bieli) oraz „Adoracja Dzieciątka” i „Koronacja Najświętszej Maryi Panny” z kościoła katedralnego w Oliwie, również fragmentarycznie zniszczone przez kołatka. Nie bez



a



b

2. Herman Han, „Adoracja Aniołów” — 1611 r., fragment strony lewej; a) stan przed konserwacją, b) stan po zdjęciu przemalowań, c) stan po konserwacji

2. Herman Han, „Adoration by Angels”, 1611, a fragment of the painting’s left-side portion; (a) state prior to conservation, (b) state after removing of overpaintings, (c) state after conservation



c

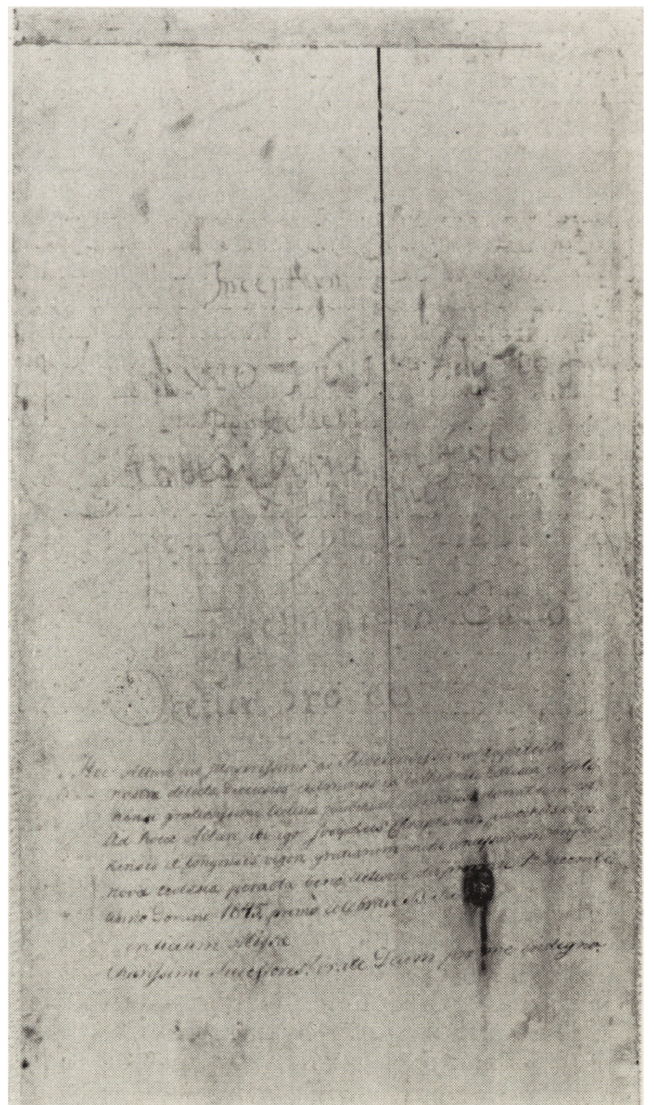
znaczenia jest użycie przez Hana o wiele cieńszej środkowej listwy wodzącej w obrazie „Wniebowzięcie Najświętszej Maryi Panny” z ołtarza Mariackiego w Pelplinie, i w tym wypadku uchybienie ustalonym założeniom odbiło się ujemnie na stanie zachowania podobrazia, uwypukliło się ono odcinkowo, a listwa została zdeformowana.

Mimo wnikliwych badań obrazów Hana nie stwierdzono dokonywania przezeń jakichkolwiek impregnacji odwrocia tablic podobrazia środkami owadobójczymi. Potwierdzają to lokalne zniszczenia drewna przez anobium w wymienionych wyżej obrazach.

W podobrazjach o większych rozmiarach, na krawędziach ich odwrocia występują szeregi korytkowych nacięć (oprócz dolnego boku). Zostały one wykonane w celu umożliwienia przymocowania obrazu gwoździemi, w intencji przeciwdziałania ewentualnemu uszkodzeniu jego krawędzi w trakcie wbijania gwoździ w nastawę ołtarza. Licowa strona podobrazia bywa zwykle wygładzana strugiem, analogicznie jak odwrocie, z większą jednak dokładnością. Artysta również i tu nadaje powierzchni nieznaczoną falistość, powodowaną przez lekko łukowate ostrze narzędzia. Ma to na celu zróżnicowanie lokalnych grubości gruntu wraz z warstwą malarską, a tym samym rozbić napięcia powierzchniowego całej malatury. Dzięki temu

3. Herman Han, „Adoracja Aniołów” — 1611 r., inskrypcja autora na odwrociu deski podobrazia

3. Herman Han, „Adoration by Angels”, 1611, an inscription by the artist on the back surface of panel constituting the painting's support



osiąga się również lepszą czytelność dzieła wskutek rozpraszania padającego na lico obrazu światła. Sposób ten, nieobecny innym mistrzom malującym na drewnianych podobrazach powtarza się u Hana niezmiennie we wszystkich pracach. Ubytki drewna — naturalne lub mechaniczne wynikające z samej obróbki uzupełniał Han kitami o spoiwie emulsyjnym (klej glutynowy z dodatkiem polimeryzowanego oleju). Wypełniaczem była przeważnie minia, kładzona często w formie cienkiej zaprawy na całą powierzchnię lica, po jego przesączeniu niskoprocentowym klejem glutynowym. Zaprawa ta była zawsze odizolowana od warstw malarskich gruntami i podmalowaniem ze względu na jej ujemne oddziaływanie chemiczne. W wyjątkowym przykładzie, którym jest „Koronacja Najświętszej Maryi Panny” z głównego ołtarza katedry w Pelplinie, lico obrazu zostało dodatkowo „uzbrojone” rzadkim lnianym płótnem (8–10 nitek osnowy i wątku na 1 cm²), napiętym i dociśniętym do świeżo położonej miniowej zaprawy. Płótno zachodzące na boki podobrazia przykleił Han klejem glutynowym oraz dodatkowo umocował małymi gwoździami, wbijanymi w regularnych odstępach. Po całkowitym przeschnięciu tak zbrojonego lica podobrazia, zostały na nie naniesione szpachlą grunty emulsyjne z wypełniaczem w postaci analiny i skrobi, o spoiwie klejowo-olejnym, zawierające włókna konopne. Z kolei, po przeschnięciu gruntów i ich wygładzeniu aż do uzyskania jednolitej powierzchni cała płaszczyzna tła pod przyszłą kompozycję malarską była podmalowywana w neutralnej szaropertłowej tonacji. W skład podmalowania (imprimatury) wchodziła biel ołowiowa z dodatkiem umbr naturalnej i czerni pochodzenia roślinnego w spoiwie emulsyjnym, otrzymanym z dodania polimeryzowanego oleju lnianego do kleju glutynowego. Taki sposób przygotowania podobrazia pod późniejszą kompozycję najbardziej nawiązuje do włoskiej techniki malarskiej, stosowanej na przełomie wieków XVI i XVII.

W innych obrazach o mniejszym formacie Han, po uprzednim nasączeniu licowej strony podobrazia klejem, gruntował ją szarą emulsyjną zaprawą, która powtarza się we wszystkich prawie jego dziełach. W skład jej wchodzi jako wypełniacz analina, rzadziej biel ołowiowa. Tego rodzaju zaprawa nosząca w średniowieczu nazwę gesso sottile, zmodyfikowana została w epoce renesansu przez dodanie polimeryzowanego oleju do kleju glutynowego. W tej postaci była stosowana aż do późnego baroku. Kładziono ją za pomocą szerokiego pędzla w poprzek pionowofalistej struktury lica podobrazia, co wyraźnie uwidacznia się na obrazie „Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny” z ołtarza Mariackiego w Pelplinie. Nie ulega wątpliwości, iż nadmiar zaprawy bywał zeszlifowywany, trudno jednak dziś ustalić, jaką metodą zabieg ten wykonywano. Można przypuszczać, iż w grę wchodziło cyklinowanie szkłem lub stalowym

ostrzem natomiast ze względu na specyfikę stosowanej techniki należałoby wykluczyć użycie jako materiałów ściernych sproszkowanego piasku lub skrzypu. W wypadku zachodzenia rzeźby nastawy ołtarzowej na lico obrazu lub w wypadku półkolistego zamknięcia kompozycji malarskiej w jej górnej partii, Han kładzie zaprawę „do zgubienia” w granicach określonych pędzlem lub stylusem. Stylus, którym się posługuje, to pręt metalowy ze stopu srebra i ołowiu. W „Koronacji” z Pelplina, artysta oprócz konturu kreśli dodatkowo odręczne napisy, ustalające miejsca architektonicznych detali nastawy ołtarzowej.

Przed przystąpieniem do podziału zamierzonej kompozycji na strefy całe lico podobrazia przeciągał Han żywicznym werniksem z dodatkiem oleju polimeryzowanego jako plastyfikatora, z wyjątkiem tych partii, gdzie rysunek detali określał miejsce występowania naturalnej ultramaryny, zieleni hiszpańskiej lub malachitowej. Wiąże się to niewątpliwie z ogólnie przyjętą zasadą stosowania neutralnego podłoża (u starych mistrzów izolowanego często gumą arabską), z obawy na mogące zaistnieć reakcje chemiczne powodujące zmiany kolorystyczne w wymieszanych farbach.

Kompozycja malarska z zasady wykreślona była przez Hana śmiałymi pociągnięciami pędzla o różnej grubości i profilach. W tym celu posługiwał się sepią, bistrem lub umbrą paloną, rozcieńczonymi spoiwem olejno-żywicznym. Modelunki wykonywał w technice lawowania umbrą naturalną i paloną, ugrami, łamanymi bielą lub czernią, w zależności od opracowywanych fragmentów kompozycji. Stwarzają one zawsze wyodrębnione wartości plastyczne w partiach trzeciego planu, często potraktowanego głębokim cieniem, przechodząc następnie łagodnie lub kontrastowo w warstwy malarskie drugiego lub pierwszego planu. Han przestrzegał zasady kładzenia ciemnych walorowo warstw malarskich na jasne tło szarej imprimatury, przechodząc z kolei w gęstszą konsystencję farb w partiach światła. Z ich gęstości i charakteru faktury należy wnosić, iż artysta dodawał do nich plastyfikator w postaci balsamu modrzewiowego. W rozwiązaniach detali kompozycji malarskich, szczególnie w cieniach i półcieniach, stosował Han szaropertłowe podmalowanie jako tło współdziałające z barwnym laserunkiem, otrzymując w efekcie wrażenie przestrzenności. Z punktu widzenia technicznego zauważa się jak gdyby zwiększenie zawartości oleju w spoiwie, w miarę nakładania kolejnych warstw malarskich. Pierwsze z nich mają zwykle charakter smugowy, wynikający z procesu szybszego wysychania żywicznego spoiwa z małą zawartością oleju, trudniej rozprowadzanego pędzlem. W miarę zwiększania się ilości oleju warstwy malarskie nabierają jednolitości i miękkości wzajemnego przenikania, aż do zanikania konturów.

W wielu przykładach, szczególnie tam, gdzie artysta poszukiwał właściwej pozy malowanych postaci lub gestów ich rąk, występują — przebijające się spod kolejnych warstw malarskich — kontury, a nawet całe detale pierwotnej koncepcji autora. Przyczyny tego należy doszukiwać się nie tyle w rozmyciach przemalowań autorskich spowodowanych wadliwymi zabiegami renowatorskimi, ile w zmianach zachodzących w niektórych warstwach malarskich, które z upływem czasu stają się bardziej przejrzyste, szczególnie na skutek działania promieni słonecznych. Uwidacznia się to na przykład wyraźnie we „Wniebowzięciu” z ołtarza Mariackiego w Pelplinie, u aniołów trzymających w rękach atrybuty czystości i męczeństwa (lilia i liść palmowy). Pozwała to równocześnie stwierdzić, iż Han malował obraz etapami, z koniecznymi przerwami w celu uzyskania całkowitego przeschnięcia błędnie według niego, rozwiązanych fragmentów kompozycji malarskiej przed ponownym ich przemalowaniem. Na uwagę zasługuje fakt, że Han nie stosował metody ścierania owych fragmentów z obawy uszkodzenia świeżego jeszcze podłoża oraz utraty jego świetlistego działania przy partiach laserunkowych.

Paleta malarska Hana jest w zasadzie ta sama, co u innych mistrzów baroku. Z bieli występuje biel ołowiowa, zaś przy technice laserunkowej i sfumato — najprawdopodobniej biel z przepalonych kości zwierzęcych. Czerń bywa zwykle pochodzenia roślinnego, rzadziej kostna, nigdy natomiast sadza. Z żółcieni stosuje prawie wszystkie gatunki ugru oraz sjenę naturalną. W czerwieniach o zdecydowanym kolorze, do których Han przejawiał szczególną inklinację, przeważa cynober nad krapem. Ten ostatni kładł zwykle artysta na lawowanych podmalowaniach wykonanych sepią i umbrami, gdzie często współdziała z ostrą czerwienią cynobru (np. szaty Chrystusa w „Koronacji”, pelplińskiej). Wszystkie inne stosowane przez Hana czerwienie wynikały z prażenia farb pochodzenia mineralnego. Z fioletów występuje przeważnie *caput mortuum*, w różnym nasileniu kolorystycznym i walorowym, zależnie od otrzymanego produktu i jego mieszania z innymi farbami. Oprócz farb pochodzenia mineralnego na specjalną uwagę zasługują dodatkowe żółcie, stosowane przeważnie przy oddawaniu wrażenia złota, (zdobiące szaty, oprawy szlachetnych kamieni w ulubionych motywach Hana). Należą do nich masykot lub glejta ołowiana — różne postacie kolorystyczne i walorowe tlenku ołowiu uzależnione od stopnia prażenia produktu, zwanego niegdyś *lythargyrum*, często mylnie utożsamiane z żółcią neapolitańską wskutek swej barwy otrzymywanej z domieszki bieli. Na obrazie „Wniebowzięcie” z Pelolina, tam, gdzie występowały kolonie pleśni, które przeniknęły przez rozłożone warstwy werniksu — zarówno na żółciach, jak i na bielach dają się zauważyć punktowe szernienia. Zmiany te,

będące wynikiem działania siarkowodru, potwierdzają zarazem używanie przez artystę tlenków ołowiu, co ujawniły również wyniki analiz. Zielenie występują na obrazach Hana w dwu rodzajach. Jeden, to ciemna, trawiasta zieleń, łamana często brunatami i czernią, o szorstkiej fakturze niezbyt miękko utartego barwnika. Jest to zieleń malachitowa, celowo stosowana w formie gruboziarnistej, ze względu na lepszą intensywność koloru, którą traci w miarę dokładniejszego ucierania (szata Boga Ojca w „Koronacji” pelplińskiej). Drugi rodzaj to zieleń hiszpańska, zwana „verdigris”, kładzona bezpośrednio na odizolowane warstwą spoiwa emulsyjne podłożu. Zieleń tę cechują również różnice kolorystyczne i walorowe, wynikające z laserunków kładzionych na zewnętrzzną, izolującą warstwę gumo-żywicznego werniksu. Emalierska gładkość tej zieleni, pozbawiona krakelur lub z ograniczonym ich występowaniem, wynika ze stosowania gumo-żywicy, spoiwa bardziej elastycznego od spoiwa klejowego, zawartego w grubej warstwie farby niebieskiej.

Podmalowań barwnych nie spotyka się u Hana zbyt często. Jeśli takie występują, to wyłącznie lokalnie, najczęściej w draperiach tkanin, mistrzowsko malowanych i często imitujących barwny brokat. Najbardziej typowym przykładem są suknie obu aniołów podtrzymujących koronę we „Wniebowzięciu” z ołtarza Mariackiego w Pelplinie. Na uwagę zasługują niekonsekwentne w sensie formalnym dekoracyjne rozwiązania szczegółów tkaniny. Kładzione czerwienią motywy haftu nie przebiegają zgodnie z formą konstrukcji fałdów, lecz są jak gdyby zawieszane w przestrzeni tuż przed materią. Złudzenie to jest powodowane brakiem różnicowania walorowego, nie uwzględniającego różnicy natężenia światła i cieni w załomach tkaniny. W swej technice malarskiej przestrzegają Han zasady efektownego działania przestrzenności form, co daje często wrażenie zwiewnej, niemal nie materialnej ich struktury. Efekt ten osiąga szczególnie w obłokach i niektórych imitowanych rodzajach tkanin, przez delikatne, laserunkowe, lawowanie cieni i półcieni oraz bardziej wyraziste traktowanie światła pastelowym kolorem, kreślonym konturowo, w sposób graficzny. Na ogół w każdym jego dziele o większych rozmiarach wyczuwa się określoną strefowość. Jest ona wynikiem nie tyle nawiązywania do stylistycznych założeń baroku, ile pewnej bezradności w opanowywaniu dużej płaszczyzny tła.

Han jako mistrz malarstwa kameralnego, najlepiej wypowiada się w małych formach, co znajduje swoje potwierdzenie w „Adoracji Dzieciątka” z predelli ołtarza Mariackiego w Pelplinie. Dzieło to całym swoim wyrazem plastycznym, szczególnie zaś techniką rozwiązań malarskich, wyraża łączność z warsztatami ówczesnych Niderlandów. Niemniej, dzięki

owej „strefowej” metodzie i stałej pracy, pełnej uporczywości i analitycznego myślenia, artysta odnosi zawsze pożądany ogólny efekt. W swej technice nie odbiega od współczesnych mu artystów. Zazwyczaj stosuje miękki malarski modelunek, o łagodnych przejściach światłocieniowych, często zacieraających wyrazistość konturu i dających wrażenie zamglenia — dotyczy to tak karnacji twarzy aniołków, jak i obłoków. W partiach światła Han kładzie często mięsistą warstwę malarską w technice allaprima. Wiąże się to z ostatecznymi, i barwnymi modelunkami, wprowadzanymi w końcowej fazie malowania przy kontroli kompozycji kolorystycznej. Miejsca te nie wykazują już dokładniejszego opracowania, najprawdopodobniej wskutek braku emocjonalnego zaangażowania artysty, spowodowanego znużeniem. Na osobną uwagę zasługują też pewne odstępstwa od płaszczyznowego traktowania kompozycji. Są to nie tyle innowacje malarsko-plastyczne, ile zamierzenia obliczone wyraźnie na efekt. Do takich przykładów należy szata Boga Ojca z „Trójcy Św.” z kościoła w Jastarni, o imitującej złoty haft brokatu plastycznie występującej fakturze uzyskanej położeniem płatków złota na grubym podkładzie. Innym przykładem jest obraz „Aniołowie z monstrancją” ze szczytu nastawy bocznej ołtarza pod wezwaniem Siedmiu Sakramentów Świętych w katedrze w Pelplinie, w którym artysta malując fakturalnie, dodatkowo ozdabia monstrancję w sposób sztukatorski dwubarwnymi szklami, imitującymi rubiny i diamenty. Ołowiane oprawy szkieł umocowane są na spłaszczonym drucie miedzianym, przechodzącym na wylot przez podobrazie. Oprawy wpuszczone zostały częściowo w głąb desek i wypełnione owczym runem oraz skrawkami srebrnej folii, mającej za zadanie zwiększenie stopnia odbicia światła. Innym zaskakującym efektem jest wyźłobienie łódkowatej, złożonej formy płomienia świecy w „Adoracji Dzieciątka” z kościoła katedralnego w Oliwie. Intencją Hana we wszystkich tych przykładach była bez wątpienia chęć zyskania większej popularności, osiągniętej za pomocą „nowatorskich” rozwiązań, usprawiedliwionych w odniesieniu do bujnej w swej dekoracyjności epoki baroku.

Jak wykazały szczegółowe badania, pierwszą stosowaną przez Hana warstwą chroniącą malowidło był werniks białkowy (czasami występujący lokalnie niskoprocentowy klej glutynowy lub guma arabska), mający na celu ochronę świeżych warstw malarskich przed ewentualną możliwością ich rozmycia w ostatecznej fazie werniksowania obrazu spoiwem olejno-żywicznym. Błyszcząca, emalierska powłoka werniksu w dziełach Hana cechuje — jak wykazują nieliczne zachowane jej resztki w górnych narożnikach „Wniebowzięcia” z ołtarza Mariackiego — stosunkowo znaczna jego grubość: od ok. 100 do 500 mikronów. Sądzić należy, iż oprócz pełnienia roli warstwy ochronnej, powłoka

werniksu miała wyrównywać fakturę smugowych śladów pędzla. Mimo upływu wieków ochronny werniks zachował swą przejrzystą, słomkową barwę. Na prawie wszystkich opracowanych przez autora niniejszej pracy obrazach Hana pierwotne powłoki werniksów uległy niemal całkowitej likwidacji podczas wadliwych zabiegów renowatorskich. Przyczyny tego należałoby się doszukiwać w zjawisku częściowego rozłożenia się werniksu, skutkiem czego zszarzała ochronna warstwa białkowego spoiwa. Trudna usuwalność zmienionego, a zarazem utrwalonego białkowego werniksu często była przyczyną używania przez renowatorów nieodpowiednich rozpuszczalników, którymi usuwali werniks z całego lica obrazu. Rozpuszczalniki uszkadzały zwykle laserunkowe warstwy malarskie, powodując ich nieodwracalne zniszczenie. Równocześnie nieprzestrzeganie czystości doprowadziło do zanieczyszczeń malowidła drobinami kwarcu i szczątkami włosów z pędzla, zmieszanych i utrwalonych z nowo położonymi werniksami.

Przy konserwowaniu dzieł Hana często spotkać się można z różnorodnym charakterem rysunku siatki krakelur, występujących w strefowej formie. We fragmentach lokalnie przemalowanych techniką laserunku, lub sfumato występują często podwójne, piętrowe krakelury. Pierwsze z nich wynikają z różnic wysychania zaprawy emulsyjnej w stosunku do warstw malarskich, drugie zaś, powierzchniowe (autorskie pentimenta) — z użycia spoiwa wysychającego zbyt szybko w stosunku do poprzedzających warstw malarskich. Charakterystycznym przykładem różnorodności typów krakelur, występujących w strefowej formie, jest obraz „Wniebowzięcie” z Pelplina, w przeciwieństwie do „Koronacji” z głównego ołtarza. Zjawiska te znajdują swoje wytłumaczenie w różnej absorpcji oleju przez stosowane lokalnie barwniki, co powoduje zróżnicowanie napięć powierzchniowych wysychających farb, uzależnionych równocześnie od powolniejszego wysychania emulsyjnego podłoża. Również decydujące znaczenie ma użycie przez Hana odrębnego spoiwa, np. stosowanie kleju glutynowego do naturalnej ultramariny lub gumo-żywicy w zieleniach. Powszecznie wiadomo, iż zawartość kwasu linolenowego w oleju, a abietynowego lub pimarowego w żywicach, ujemnie wpływa na czystość barwy ultramariny, powodując jej szarzenie. Han, podobnie jak inni współcześni malarze, dla uniknięcia tego niepożądanego zjawiska stosował neutralny w działaniu klej glutynowy. Dużą wadą tego spoiwa jest jego niewspółmiernie szybkie wysychanie w stosunku do emulsyjnego podłoża, co w efekcie daje specyficzną siatkę krakelur w formie znacznych rozstępów („krokodyla skóra”). Są one tym większe, im grubsza jest warstwa malarska, pozbawiona plastifikatora, którym zwykle był miód. W płaszczu Madonny we „Wniebowzięciu” z ołtarza Mariackiego krakelury wykazują rozstępy dochodzą-

ce do paru milimetrów szerokości, które obnażyły emulsyjne podłoże, miejscami nawet do miniowej izolacji. Zmiany objętościowe warstw malarskich powodujące wymienione destrukty często poważnie przeszkadzają w pełnym wizualnym odbiorze dzieła artysty, stanowiąc istotny problem konserwatorski. Wszędzie tam, gdzie Han stosuje brunaty, ugry i sjeny, siatka spękań jest mimo zróżnicowania wyjątkowo drobna, co wynika z katalitycznego, nieznacznego przyspieszenia schnięcia oleju zawartego w bardzo miękko rozartym barwniku w zależności od emulsyjnej zaprawy. W przeciwieństwie do wybitnie zróżnicowanej siatki krakelur na bezpośrednio przez artystę gruntowanych podobrazach drewnianych, lico potężnej tablicy „Koronacji Najświętszej Maryi Panny” z Pelplina wykazuje znacznie mniejszą ich ilość, wraz z groszkowatą, łagodną fakturą, spowodowaną przez zbrojenie podobrazia rzadkim płótnem. Przyczyny tego zjawiska należy się dopatrywać w elastyczności współdziałających warstw izolacji — płótna, gruntów i emulsyjnego podmalowania (imprimatury). Z praktycznego punktu widzenia ten rodzaj rozwiązań technologicznych w przygotowaniu podobrazia należałoby uważać za najszluszniejszy. Destrukty, które powstały w wymienionym obrazie w późniejszych okresach, a mianowicie pęknięcia płótna z jego lokalnym spęcherzeniem lub krawędziowym odstawaniem, są następstwem działania czynników atmosferycznych na odwrocie tablicy podobrazia na skutek poważnego zniszczenia witraża w ścianie wschodniej katedry za głównym ołtarzem, w czasie działań wojennych.

Zgodnie z tradycją anonimowości dzieł o tematyce religijnej, na obrazach Hana nie spotyka się często sygnatury. Do wyjątków należy datowanie „Adoracji Dzieciątka” z predelli ołtarza Mariackiego w Pelplinie oraz odnotowany przez

autora niniejszej pracy odręczny napis mistrza „Koronacji” na odwrocie predelli kościoła parafialnego w Czersku o treści: „INCEPTUM ANNO 1611 ADIJ 20 JULI PERFECTUM EODEM ANNO INFESTO SCTI MATHEI HOC ALTARE PICTUM AB HERMANNO GALLO — ORETUR PRO EO”. Poza tym można natrafić przeważnie w obrazach o kompozycji zamkniętej łukiem u góry (dostosowanych do architektury ołtarzowej), w obu górnych narożnikach podobrazia, bezpośrednio na niezaprawionym licu — na barwne maźnięcia pędzlem, mające charakter prób kolorystycznych. Do wyjątków należy szereg cyfr w obrazie „Trójcy Św.” z ołtarza Mariackiego w Pelplinie, nakreślonych kiedyś przez autora w formie jemu tylko wiadomych obliczeń, przypuszczalnie wiążących się z honorarium za malowanie. Podsumowując poruszone w tej pracy zagadnienia należałoby przyjąć, że technologia obrazów Hana najbardziej wiąże się z warsztatami niderlandzkimi. Indywidualność jego stylu jest przypuszczalnie wypadkową wieloletnich obserwacji i doświadczeń mistrza z pracy w różnych warsztatach, które zaważyły na wielostronnych wartościach i cechach dzieła.

Z uwagi na wielość zagadnień związanych z twórczością Hana, w niniejszej pracy autor ograniczył się jedynie do ogólnego ich ujęcia w aspekcie technologii warsztatu mistrza z pominięciem problemów stylistycznych i konserwatorskich. Z wieloma obrazami Hana autor zetknął się bezpośrednio i dokładnie je poznał, jednakże znaczna ich liczba pozostała jeszcze nie zbadana. Poznanie się z nimi wzbogaciłoby niewątpliwie naszą wiedzę o nieprzeciętnej malarskiej osobowości mistrza „Koronacji”, twórcy fascynujących dzieł religijnego malarstwa barokowego w Polsce.

mgr Lesław Szolginia

TECHNOLOGICAL PROBLEMS INVOLVED IN PAINTINGS BY HERMAN HAN

In his present article the author deals with problems relating to the creative workshop of an artist acting at the court of the Polish King Sigismund III and also with influences of the contemporary West European painters' circles that could determine the artistic personality of that painter. The possibility to actively participate in conservation works that were aimed at safeguarding in 1955 of the main altar of Pelplin Cathedral containing the works of Herman Han enabled the author to become thoroughly familiar with Han's workshop techniques. As a result of the continued works at numerous paintings by the same artist (his work, among the others, is that titled „Coronation”) it has become possible for the author to extend his studies on structure of works by that artist.

The author discusses in detail the kinds of supports that are typical for Han's paintings, the structure of wood used for panels, its age, manners of its treatment as well as of its preparation including the selection of suitable materials, joining of the separate elements, their thickness, sizes and s.o.

The painter's grounds laid on supports, the ways used to achieve a genuine artistic effect that resulted from techniques developed by Han himself and also from

a palette in the common use in times of the early Baroque are dealt with by the author on a background of the artist's works whom he studied at the time of several preservations. A good deal of the author's considerations is devoted to overpaintings (pentimenta) made by the artist himself as well as to precursory solutions applied in composition that were dictated by both fashion prevailing in the period and the artist's creative invention and to negative consequences of the erroneous technological concepts and conditions under which the works were kept that altogether had a deciding effect on the state of their preservation. As an entirely separate problem is to be considered that of anonymity of master as the paintings are devoid of signatures; the only exception being the Latin text written with Herman Han's hand on the reverse of „Adoration by Angels” ornatng the predella of the main altar in the parish church, Czersk. Summarizing his considerations the author emphasizes that in view of the fact that there exist the considerable numbers of works by that painter which have not yet been investigated or those that may still be found in other places both artistic and technological problems arising from quite extraordinary artistic personality of Herman Han must be handled as those still open for discussion.