

Józef Flik, Justyna Olszewska-Świetlik,

konserwatorzy dzieł sztuki

Jacek Tylicki

historyk sztuki

Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK w Toruniu

## KORONACJA NAJŚWIĘTSZEJ MARII PANNY Z KOŚCIOŁA P.W. ŚW. TRÓJCY W JEŻEWIE. DOMNIEMANY OBRAZ HERMANA HANA W ŚWIEŁLE BADAŃ HISTORYCZNYCH I TECHNOLOGICZNYCH

Obraz *Koronacja Najświętszej Marii Panny* w kościele parafialnym w Jeżewie<sup>1</sup>, koło Świecia nad Wisłą, ma wymiary: wysokość 356 cm i szerokość 285 cm (tworzy prostokąt ze ściętymi górnymi narożnikami)<sup>2</sup>. Wykonany został techniką olejną na płótnie (il. 2). Pozbawiony jest jakiegokolwiek sygnatury czy daty, zaś jedyne inskrypcje na nim – umieszczone na kartusiku w prawym dolnym narożniku – odnoszą się do kolejnych restauracji malowidła. Ich obecnie zły stan zachowania pozwala odczytać jedynie: „B[...] JEZJERSKI / RESTAURAT A.D. 1678 / [...] / [...] 1871 / REST. WOJCIECH-PODLASZEWSK[I] / Z-GNIEZNA-TORUNIA 1929” (il. 1). W pierwszej części napisu zostało niegdyś odczytane imię Jezierskiego – Gabriel; druga jego część dotyczyła odnowienia, wykonanego przez Stefana Lewickiego z Pelplina<sup>3</sup>. Kolejna restauracja związana była z ekspozycją *Koronacji* na wystawie „Malarstwo wielkopolskie 1520-1650” w Muzeum Narodowym w Poznaniu w 1952 r.<sup>4</sup>

Prezentowana praca została dość obszernie omówiona w literaturze, a mimo to trudno jej dotychczasowe opracowanie uznać za wyczerpujące. Informacje o obrazie oparte są w dużej mierze na enigmatycznych źródłach oraz przypuszczeniach, choć z częścią wyrażonych na jego temat opinii można się na pewno zgodzić.

### Analiza historyczno-stylistyczna, ikonograficzna i datowanie

Już pochodzenie dzieła jest kwestią niewyjaśnioną. Wszyscy dotychczasowi autorzy przyjmowali, że pozostało ono na tym samym miejscu od czasu powstania, choć nie jest to jednoznacznie udowodnione. Jedynie Bolesław Makowski powoływał się w kwestii jego autorstwa i datowania na nieokreślone bliżej „lokalne notatki”<sup>5</sup>, co może sugerować dawną, miejscową metrykę malowidła. Wezwanie świątyni (Św. Trójcy) wydaje się też – ale tylko po części – zgadzać z tematyką obrazu, który z uwagi na swoje rozmiary umieszczony był niegdyś zapewne w retabulum

ołtarza głównego. Ewentualna fundacja *Koronacji* przez biskupa kujawskiego, dawnego patrona kościoła w Jeżewie<sup>6</sup>, położonego na terenie archidiaconatu pomorskiego, nie znajduje natomiast zupełnie odzwierciedlenia w jej ikonografii. Nie można wykluczyć, że obraz został przeniesiony w XIX w. w obecne miejsce z niezbyt oddalonych terenów pn.-wsch. Wielkopolski, na co zdają się wskazywać przedstawione na nim postacie dostojników.

Bardziej dokładne datowanie obrazu na 1627 r. dokonane zostało przez Makowskiego na podstawie cytowanych już „notatek”<sup>7</sup>; z kolei Aniela Sławska umieściła czas jego powstania w latach 1625-1630<sup>8</sup>. Obie te daty oscylują wokół rzeczywistego czasu wykonania dzieła. Z uwagi na dwie przedstawione na nim osobistości – papieża Urbana VIII oraz króla Zygmunta III – musiało ono nastąpić w okresie pomiędzy 1623 r. (wybór pierwszego), a 1632 (śmierć drugiego).



1. Fragment obrazu *Koronacja Najświętszej Marii Panny*, prawy dolny narożnik – wtórny napis z datami i sygnaturami konserwatorów. Fot. W. Grzesik.

1. Fragment of painting *Coronation of the Most Holy Virgin Mary*, lower right-hand corner – inscription with the dates and signatures of the conservators. Photo: W. Grzesik.



2. Obraz *Koronacja Najświętszej Marii Panny* z kościoła p.w. Św. Trójcy w Jeżewie. Fot. W. Grzesik.

2. *Coronation of the Most Holy Virgin Mary* from the church of the Holy Trinity in Jeżewo. Photo: W. Grzesik.



3. Schemat zidentyfikowanych osób (J. Tylicki, rys. J. Olszewska-Świetlik).

3. Scheme of identified persons (J. Tylicki, drawing by J. Olszewska-Świetlik).

1. Papież Urban VIII Barberini (pontyfikat 1623-1644)
2. Kardynał Jerzy Radziwiłł (urząd 1583-1600)
3. Kardynał Bernard Maciejowski (urząd 1603-1608)
4. Św. Jan z Kęt (Kanty) (1390-1473)
5. Św. Stanisław ze Szczepanowa (+1079)
6. Św. Wojciech (+997)
7. Jan Wężyk, prymas i arcybiskup gnieźnieński (urząd 1626-1638)
8. Św. Ignacy Loyola (1491-1556)
9. Św. Stanisław Kostka (1550-1568)
10. Cesarz Ferdynand II (panowanie 1619-1637)
11. Król Zygmunt III Waza (panowanie 1587-1632)
12. Biskup Jakub Zadzik, kanclerz wielki koronny (urząd 1628-1635)
13. Hetman wielki koronny Stanisław Koniecpolski (urząd 1632-1646)
14. Paweł Działyński, starosta kowalski, później inowrocławski (urząd 1623-1644)
15. Hieronim Radomicki, wojewoda inowrocławski (urząd 1630-1651)

1. Pope Urban VIII Barberini (pontificate 1623-1644)
2. Cardinal Jerzy Radziwiłł (in office 1583-1600)
3. Cardinal Bernard Maciejowski (in office 1603-1608)
4. Saint John of Kęty (Kanty) (1390-1473)
5. Saint Stanislaus of Szczepanowo (d. 1079)
6. Saint Adalbert (Wojciech) (d. 997)
7. Jan Wężyk, primate and archbishop of Gniezno (in office 1626-1638)
8. Saint Ignatius Loyola (1491-1556)
9. Saint Stanislaus Kostka (1550-1568)
10. Emperor Ferdinand II (reign 1619-1637)
11. King Sigismund III Vasa (reign 1587-1632)
12. Bishop Jakub Zadzik, Grand Chancellor of the Crown (in office 1628-1635)
13. Stanisław Koniecpolski, Grand Commander (Hetman) of the Crown (in office 1632-1646)
14. Paweł Działyński, Starost of Kowal, later of Inowrocław (in office 1623-1644)
15. Hieronim Radomicki, Voivode of Inowrocław (in office 1630-1651)

O ile jednak omówiona dalej identyfikacja jednej z drugoplanowych postaci na obrazie jako Hieronima Radomickiego jest słuszna, czas ten zawęzić można prawdopodobnie do lat 1631-1632<sup>9</sup>.

Z takim datowaniem zgadza się również forma wykonania dzieła: twarda i linearna, z zamiłowaniem do drobiazgowego przedstawiania detali dekoracyjnych i lokalną, żywą kolorystyką, nieznacznie tylko modyfikowaną światłocieniem. Tego typu maniera malarska, wywodząca się w zasadzie z pracowni Cranachów, utrzymywała się na terenie środkowoeuropejskim, zwłaszcza w środowiskach prowincjonalno-cechowych, mniej więcej po połowę XVII w.<sup>10</sup> Sposób wykonania dzieła odróżnia je też od bardziej – przynajmniej we fragmentach – miękko malowanych prac Hermanna Hana, którego wpływ na wykonawcę malowidła jeżewskiego wielokrotnie podkreślano<sup>11</sup>. Trudno jednoznacznie stwierdzić, kto był twórcą omawianej tu *Koronacji*<sup>12</sup>. Wydaje się jednak, że stylistycznie sytuuje się ona najbliższej malowideł kręgu Hana z północnej Wielkopolski („Koronacje” w Tucznie i Wieleniu)<sup>13</sup>, co stanowiłoby dalszy argument na rzecz wspomnianego wyżej przeniesienia dzieła na obecne miejsce z tego obszaru.

Przemożny wpływ wybitnej osobowości artystycznej gdańskiego mistrza Hermanna Hana, także na kompozycję obrazu w Jeżewie przyjmowany był w literaturze jako oczywisty. W rzeczywistości sytuacja wydaje się bardziej skomplikowana. Prawdą jest, iż to Han rozpowszechnił w dawnej Rzeczypospolitej,

poczynając od Prus Królewskich, schemat kontreformacyjnych malowideł nowego typu, opartych na wzorcach południowoniemieckich i flamandzkich<sup>14</sup>. Miały one duże rozmiary, przystosowane do rozbudowanych retabulów architektonicznych ołtarzy kontreformacyjnych oraz dwustrefową budowę, rozgraniczającą strefę ziemską od niebiańskiej<sup>15</sup>. Od Hana zapewne pochodzi w omawianym dziele przystosowana do sarmackich gustów portretowa rzeczowość dolnej strefy, po raz pierwszy zastosowana w sławnej „Koronacji” z ołtarza głównego w kościele pelplińskim (1623-1624)<sup>16</sup>. Słusznie też wskazano na mającą symboliczne znaczenie kompozycję w kształcie kielicha, która łączy malowidło z „Koronacjami” hanowskimi (Pelplin, Oliwa, Buczek Wielki), wzorowanymi na niemieckiej sztuce wczesnorennesansowej<sup>17</sup>. Kształt górnej strefy wszakże nie znajduje dokładnego odpowiednika w *oeuvre* gdańskiego twórcy, wykazuje natomiast podobieństwo do szeregu popularnych natocmyjnych rycin południowoniderlandzkich, z jakich korzystał po części zapewne i sam Han – jest po prostu ich kompilacją. W szczególności należy wskazać na dwie „Koronacje”, autorstwa rytowników Wierixów z przełomu XVI i XVII w. (il. 4, 5) oraz anonimową rycinę z „Mszału Rzymskiego” wg Martena de Vos (1606-1613) (il. 6). Naśladownictwo nie jest tu wprawdzie niewolnicze – malarz pozostawił sobie pewną swobodę inwencji, motywowaną zapewne po części względami ikonograficznymi.



4. Pracownia Wierixów, *Koronacja Najświętszej Marii Panny*, ok. 1600 r.

4. The Wierix workshop, *Coronation of the Most Holy Virgin Mary*, about 1600.

Ten aspekt jeżewskiego obrazu został już w dużej mierze wyjaśniony. Ks. Janusz Pasierb wskazał na dość nietypową wymowę dzieła, świadczącą o pewnym wyrobieniu teologicznym autorów jego programu, być może fundatorów. Poprzez niespotykane w tego typu temacie umieszczenie obok postaci Marii *Arma Christi*, zaakcentowany został mianowicie współdziałanie Matki Bożej w historii Męki i Zbawienia Chrystusa, z Koronacją jako konsekwencją i uwieńczeniem tego faktu<sup>20</sup>. Wspomniana już kompozycja kielichowa zaznacza jednocześnie symbolicznie transcendentną naturę Kościoła – związek jego części niewidzialnej z widzialną. Czarę, czyli istotę tej symbolicznie przedstawionej instytucji bosko-ludzkiej, stanowi nadnaturalna tajemnica, wyrażająca istotę historii Odkupienia, przy czym trzonem jest postać Marii – najdoskonalszego przedstawiciela rodzaju ludzkiego. Została ona ukazana tu w niezbyt często stosowanej pozycji orantki, a zatem w typie *Virgo Gloriosa*, sięgającym czasów późnobyzantyjskich<sup>21</sup> (il. na str. IV okładki). Nodus (łącznik) wypełniony jest główkami aniołów – niebieskich posłanników do świata, zaś stopę kielicha, a zatem jego oparcie na Ziemi, stanowią żyjący przedstawiciele społeczności wiernych – stanów duchownego i świeckiego, z papieżem i cesarzem na czele<sup>22</sup> (il. 3, 7, 8).

Cesarz, w wieńcu laurowym i z berłem, to oczywiście współcześnie panujący teoretyczny zwierzchnik władców chrześcijańskich, pobożny i ekspansywny Ferdynand II (lata panowania 1619-1637)<sup>23</sup>, u którego boku pojawia się władca miejscowy – równie pobożny król Zygmunt III (lata panowania 1587-1632), ukazany jako postać dość wiekowa<sup>24</sup>. Przed figurą cesarza leży królewska korona, zapewne odnosząca się do obu władców, złożona u stóp Marii jako znak czci dla niej. Po obu stronach polskiego króla, w drugim rzędzie, pojawiają się: postać, którą jest być może wybitny biskup Jakub Zadzik oraz głęboko religijny Stanisław Koniecpolski, a zatem osobistości najważniejsze w Koronie Polskiej – kanclerz wielki koronny (na urzędzie 1628-1635)<sup>25</sup> i hetman wielki koronny (na urzędzie 1632-1646)<sup>26</sup>. Jeszcze ciekawsze, umożliwiające lepsze osadzenie malowidła w miejscu i czasie, są jednak dwa dalsze portrety. Brodaty mężczyzna z charakterystyczną czupryną w lokach w drugim rzędzie przy prawej krawędzi obrazu został już trafnie zidentyfikowany – na podstawie porównania z wizerunkiem ze zbiorów Biblioteki Kórnickiej – jako Hieronim Radomicki, wojewoda inowrocławski (na urzędzie 1630-1651)<sup>27</sup>.



5. Hieronymus Wierix, *Koronacja Najświętszej Marii Panny*, ok. 1600 r.

5. Hieronymus Wierix, *Coronation of the Most Holy Virgin Mary*, about 1600.

Na lewo od niego, w karmazynowej delii, w pierwszym rzędzie obok monarchy, pojawia się prawdopodobnie Paweł Działyński, starosta kowalski, później inowrocławski (na urzędzie 1623-1649), rozpoznawalny dzięki zestawieniu z portretem trumienym w toruńskim kościele św.św. Janów, jak można się domyślać – główny fundator dzieła<sup>28</sup>. Dalszych figur grupy świeckich po prawej, niewątpliwie ukazujących konkretne postaci prowincjonalnych dostojników i być może współfundatorów jeżewskiej *Koronacji*, nie udało się na razie zidentyfikować.

W grupie duchownych figurą dość łatwo rozpoznawalną jest ukazany w tiarze papież Urban VIII Barberini (na urzędzie 1623-1644)<sup>29</sup>; obok niego pojawiają się wyobrażenia dwóch kardynałów, prawdopodobnie ostatnich ówczesnie polskich posiadaczy tej godności, jednocześnie reformatorów Kościoła w duchu trydenckim i szerzycieli kontrreformacji – Jerzego Radziwiła (na urzędzie 1583-1600)<sup>30</sup> i Bernarda Maciejowskiego (na urzędzie 1603-1608)<sup>31</sup>. W drugim szeregu od lewej najbardziej widoczna jest brodata postać z różańcem, w obszytej futrem todze, która może przedstawiać Jana z Kęt (Kantego; lata życia 1390-1473), uważanego wówczas powszechnie za świętego. Do jego grobu pielgrzymowali król Zygmunt III oraz kardynałowie Radziwiłł i Maciejowski, a proces beatyfikacyjny w Polsce rozpoczął się w 1628 r.<sup>32</sup> Idąc tym tokiem rozumowania św. Janowi Kantemu towarzyszyć mogą, wyobrażeni jako biskupi w infułach, dwaj patroni Polski – św. Stanisław ze Szczepanowa i częściowo widoczny św. Wojciech<sup>33</sup>. Charakterystyczna twarz za nimi to przypuszczalnie św. Ignacy Loyola (lata życia 1491-1556)<sup>34</sup>, założyciel zakonu jezuitów, wiodącego w postępiech kontrreformacji i propagującego cześć Marii Niepokalanej. Towarzyszy mu dwóch innych świętych, również członków tego zgromadzenia. Rozpoznać wśród nich można (u szczytu tej grupy) częściowo widocznego młodego św. Stanisława Kostkę (lata życia 1550-1568)<sup>35</sup>. Postać z modną bródką przy krawędzi obrazu może przedstawiać ks. Jana Wężyka (na urzędzie 1626-1638), ówczesnego prymasa i zarazem gospodarza diecezji gnieźnieńskiej, na której terenie malowidło zapewne fundowano. Był on gorliwym pasterzem, szermierzem kontrreformacji i wychowankiem jezuitów<sup>36</sup>. Po tej stronie kompozycji żyjący w owym czasie dostojnicy duchowni mieszają się prawdopodobnie ze zmarłymi, co zgodnie byłoby z doktryną o obcowaniu świętych, stanowiącym część transcendentnej natury Kościoła, podkreślonej w ikonografii dzieła.

Malowidło w Jeżewie, choć niektóre aspekty jego historii i symboliki wymagają dalszej weryfikacji, w świetle zarysowanej tu problematyki jawi się jako dzieło charakterystyczne dla swej epoki, a zarazem nieprzeciętne, o dużym stopniu skomplikowania treści i formy oraz niezłej klasie artystycznej.



6. Rycina z Mszału Rzymskiego wg Martena de Vos, *Koronacja Najświętszej Marii Panny*, 1606-1613.

6. Illustration from the Roman Missal after Marten de Vos, *Coronation of the Most Holy Virgin Mary*, 1606-1613.

## Technika i technologia obrazu

Technikę i technologię obrazu określano na podstawie kompleksowych badań. Przeprowadzono analizę wizualną w świetle widzialnym<sup>37</sup>, w promieniach ultrafioletowych<sup>38</sup> i w promieniach podczerwonych<sup>39</sup>. W celu identyfikacji materiałów pobrano próbki do badań laboratoryjnych podobrazia<sup>40</sup>, zaprawy i warstw malarskich<sup>41</sup>.

Obraz namalowano na podobrazim płóciennym, zszytym w pionie z czterech pasów o szerokości ok. 70 cm. Z lewej strony obrazu zidentyfikowano tzw. „bity brzeg” płótna, który potwierdza przebieganie osnowy zgodnie z pionem obrazu. Zastosowano płótno wykazujące cechy tkaniny surowej, utkane ręcznie splotem prostym z przędz lnianych o kierunku skrętu „Z”.

Płótno przeklejono słabym roztworem kleju glutynowego i nałożono ciekłą zaprawę klejowo-kredową, o grubości od 125 do 175 μm. Pierwsza warstwa wypełniła przestrzeń między splotem płótna.



7. Fragment obrazu, grupa postaci po lewej stronie. Fot. W. Grzesik.  
7. Detail of painting – group of figures on the left. Photo: W. Grzesik.

Druga, nieco cieńsza, zniwelowała fakturę płótna. Zaprawę lekko przeszlifowano i wykonano szkic kompozycji przy zastosowaniu prawdopodobnie węgla drzewnego, który wzmocniono czarną farbą wodną. Następnie na chłonną zaprawę położono najpewniej warstwę izolacji, której spoiwem był olej lniany. Na przekrojach warstwa izolacji widoczna jest jako zabarwiona lekko na beżowo i bardziej transparentna górna warstwa zaprawy. Olejny modelunek malarski wykonano w technice wielowarstwowej z podmalowaniem i wykończeniem laserunkowym. Grubość warstwy malarskiej wynosi do 100  $\mu\text{m}$ . Paleta malarska składa się z typowych dla tego okresu pigmentów. Cechą charakterystyczną jest zastosowanie nieskomplikowanych mieszanin kolorów, zazwyczaj

dwu do trzech pigmentów, z których uzyskano różnorodne tony barwne.

Zidentyfikowano następujące pigmenty: biel ołowiową  $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ , żółcień ołowiową, prawdopodobnie masykot  $\text{PbO}$ , minię  $\text{Pb}_3\text{O}_4$ , cynober  $\text{HgS}$ , czerwień organiczną, azuryt naturalny  $2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$ , smaltę, zieleń malachitową  $\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$ , czerń roślinną – drzewną.

Właściwe opracowanie malarskie poprzedzono wykonaniem światłocieniowego grisailowego podmalowania mieszaniną bieli ołowiowej i czerni roślinnej – drzewnej o grubości ok. 50  $\mu\text{m}$ . Taki rodzaj podmalowania jest typowy dla północnego malarstwa na terenie Niderlandów. W pierwszej kolejności opracowano cienie szarością – mieszaniną czerni



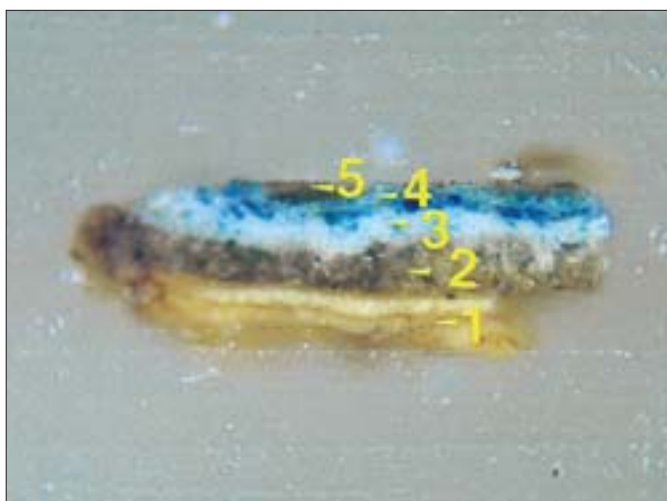
8. Fragment obrazu, grupa postaci po prawej stronie. Fot. W. Grzesik.  
8. Detail of painting – group of figures on the right. Photo: W. Grzesik.

z niewielkim dodatkiem bieli. Jaśniejszą szarością namalowano półtony. Światła opracowano czystą bielą, niekiedy z niewielkim dodatkiem czerni. Najwyższe światła w niektórych przypadkach nakładano wielowarstwowo. Na tak opracowany światłocieniowy szary modelunek nakładano olejne warstwy barwne.

**Karnacje.** Opracowano je na szarym podmalowaniu, nakładając warstwy kryjące, półkryjące i laserunkowe. W pierwszej kolejności namalowano półtony. Cienie pogłębiono brązem, uzyskując tony oliwkowe. Światła podnoszono jasnoróżowym kolorem karnacyjnym. Następnie brązem linearnie opracowano szczegóły twarzy: oczy, łuki brwiowe, nosy, podbródki. Twarze mężczyzn namalowano w tonacji cieplejszej i ciemniejszej, stosując tony karnacyjne

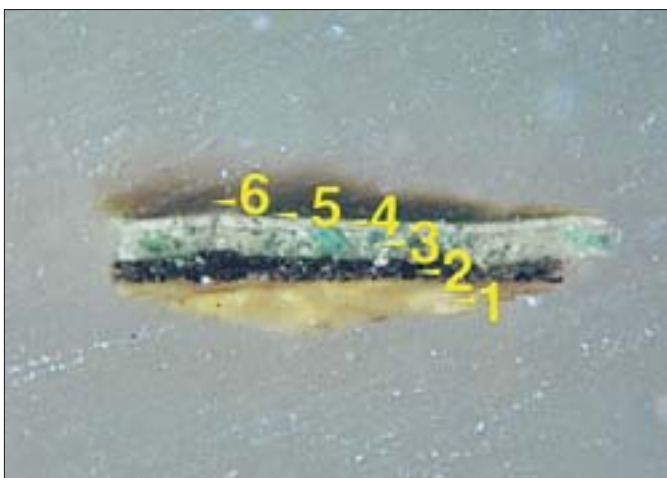
składające się z mieszaniny bieli ołowiowej i minii. Cienie opracowano brązem, prawdopodobnie używanym z czerni i czerwieni. Postacie na pierwszym planie są bardziej oświetlone, dlatego ich karnacje namalowano w kolorach jaśniejszych niż osób na drugim planie. Twarze aniołków modelowano bardziej kontrastowo. Cienie są chłodniejsze, szarzielone, światła bladuróżowe, co wynika z laserunkowego sposobu nakładania farb na szare podmalowanie. Na policzki jaskrawoczerwoną farbą nałożono rumieńce.

Najsubtelniej namalowano twarz Marii, utrzymując ją w tonacji chłodnej bladuróżowej. Cienie są chłodne, oliwkoszare, światła prawie białe. Delikatnie namalowano różowe rumieńce na policzkach.



9. Błękit, przekrój próbki z kuli cesarskiej Boga Ojca: 1) zaprawa: kreda  $\text{CaCO}_3$ , 2) szaroniebieska warstwa malarska: smalta, biel ołowiowa  $2\text{PbCO}_3\cdot\text{Pb}(\text{OH})_2$ , 3) błękitna warstwa malarska: smalta, biel ołowiowa  $2\text{PbCO}_3\cdot\text{Pb}(\text{OH})_2$ , 4) niebieska warstwa malarska, przemalowanie: azuryt naturalny  $2\text{CuCO}_3\cdot\text{Cu}(\text{OH})_2$ , biel ołowiowa  $2\text{PbCO}_3\cdot\text{Pb}(\text{OH})_2$ , 5) werniks wtórny. Fot. A. Cupa.

9. Blue colour, cross-section of a sample taken from the imperial orb of God the Father: 1) primer: chalk  $\text{CaCO}_3$ , 2) grey blue paint layer: smalt, lead white  $2\text{PbCO}_3\cdot\text{Pb}(\text{OH})_2$ , 3) blue paint layer: smalt, lead white  $2\text{PbCO}_3\cdot\text{Pb}(\text{OH})_2$ , 4) blue paint layer, repainting: natural azure  $2\text{CuCO}_3\cdot\text{Cu}(\text{OH})_2$ , lead white  $2\text{PbCO}_3\cdot\text{Pb}(\text{OH})_2$ , 5) secondary varnish. Photo: A. Cupa.



10. Zielon, przekrój próbki z płaszczka anioła z *Arma Christi*, lewa strona obrazu: 1) zaprawa: kreda  $\text{CaCO}_3$ , 2) szare podmalowania, czerni roślinna – drzewna, biel ołowiowa  $2\text{PbCO}_3\cdot\text{Pb}(\text{OH})_2$ , 3) zielona warstwa malarska: malachit  $\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2\cdot\text{Cu}(\text{OH})_2$ , biel ołowiowa  $2\text{PbCO}_3\cdot\text{Pb}(\text{OH})_2$ , 4) jasnozielona warstwa malarska: malachit  $\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2\cdot\text{Cu}(\text{OH})_2$ , żółcień ołowiowa – masykot  $\text{PbO}$ , 5) zielona warstwa malarska, laserunek, 6) werniks wtórny. Fot. A. Cupa.

10. Green colour, cross-section of a sample taken from the angel of *Arma Christi*, left side of the painting: 1) primer: chalk  $\text{CaCO}_3$ , 2) grey underpainting, plant-wood black, lead white  $2\text{PbCO}_3\cdot\text{Pb}(\text{OH})_2$ , 3) green paint layer: malachite  $\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2\cdot\text{Cu}(\text{OH})_2$ , lead white  $2\text{PbCO}_3\cdot\text{Pb}(\text{OH})_2$ , 4) light green paint layer: malachite  $\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2\cdot\text{Cu}(\text{OH})_2$ , lead yellow –  $\text{PbO}$ , 5) green paint layer, glazing, 6) secondary varnish. Photo: A. Cupa.

Warstwy farby nakładano miękko, łagodnie, przechodząc od cieni do światła. Cienkim pędzelkiem linearnie zaznaczono oprawę oczu, łuki brwiowe i nos. **Szaty i elementy kompozycji w kolorze błękitnym.** Wyróżniono dwa rodzaje opracowań malarskich. W pierwszym wykonano modelunek przy użyciu smalty. W ten sposób opracowano jabłko cesarskie Boga Ojca (il. 9) i płaszcz Marii Panny. Pracę rozpoczynano od szarobłękitnego podmalowania mieszaniną smalty, czerni roślinnej – drzewnej i bieli ołowiowej. Następnie jasnym błękitem (bielą ołowiową z dodatkiem smalty) opracowano światła, nakładając je linearnie z widocznym duktem pędzla. Cienie pogłębiono mieszaniną smalty z dodatkiem czerni roślinnej – drzewnej.

Drugi typ modelunku wykonano na szarym podmalowaniu mieszaniną azurytu naturalnego, bieli ołowiowej i czerni roślinnej. W pierwszej kolejności nakładano półtony, następnie cienie pogłębiano azurytem naturalnym, niekiedy z dodatkiem czerni. Światła namalowano impastowo, nanosząc biel ołowiową z niewielkim dodatkiem azurytu naturalnego. Uzyskano szaty w kolorze ciemnobłękitnym o odcieniu turkusowym. W ten sposób namalowano m.in. szaty aniołów. Laserunki nałożone na wybrane partie zmiękzczały i uszlachetniały modelunek.

**Szaty zielone.** Na szare, nieco ciemniejsze, światłocieniowe podmalowanie nakładano warstwy barwne mieszaniną zieleni malachitowej z bielą ołowiową i żółcienią ołowiową. Cienie malowano na ciemnoszarym podmalowaniu (il. 10), półtony i światła na jasnoszarym. Tyny jaśniejsze uzyskano poprzez zwiększenie ilości bieli lub żółcieni dodanych do farby półtonu. Następnie nałożono w wybranych miejscach cienki laserunek.

**Szaty czerwone.** Opracowano je dwoma sposobami. Pierwszy wykonano w tonacji chłodnej. W ten sposób namalowano suknię Marii oraz płaszcz anioła po prawej stronie obrazu. Jasnoszary modelunek światłocieniowy zastosowano w partiach półtonów. Światła opracowano bielą. Następnie modelowano fałdy, nanosząc farbę w cienkiej warstwie jasnoróżowym kolorem, mieszaniną bieli i czerwieni organicznej. Na całość opracowania nałożono czerwony laserunek. Światła podnoszono linearnie jasnoróżowym kolorem lub czystą bielą. Cienie pogłębiono, nakładając w grubej warstwie laserunek czerwienią organiczną z dodatkiem czerni roślinnej.

Drugi typ opracowania to szaty w tonacji ciepłej. Grisaillowe podmalowanie w tym przypadku charakteryzuje kontrast światła i cienia (il. 11, 12). Modelunek rozpoczynano od partii cieni namalowanych mieszaniną cynobru i minii z niewielkim dodatkiem czerni. Na takie opracowanie nakładano warstwy półtonów mieszaniną cynobru i minii. Światła wmalowano impastowo jaśniejszym kolorem lub samą minią. Na wybrane partie cieni i półtonów nanoszono cienką warstwę laserunku czerwienią organiczną.



**Szaty żółte.** Na grisailleowe podmalowanie nakładano w pierwszej kolejności cienie i półtony. Warstwy te nakładano cienko, prawdopodobnie mieszaniną czerni, czerwieni, żółcieni i ugru. Światła rozjaśniano, nakładając grube warstwy farby, mieszaniną żółcieni ołowiowej – masykotu i bieli ołowiowej (il. 13). Najgłębsze cienie pogłębiano linearnie brązem.

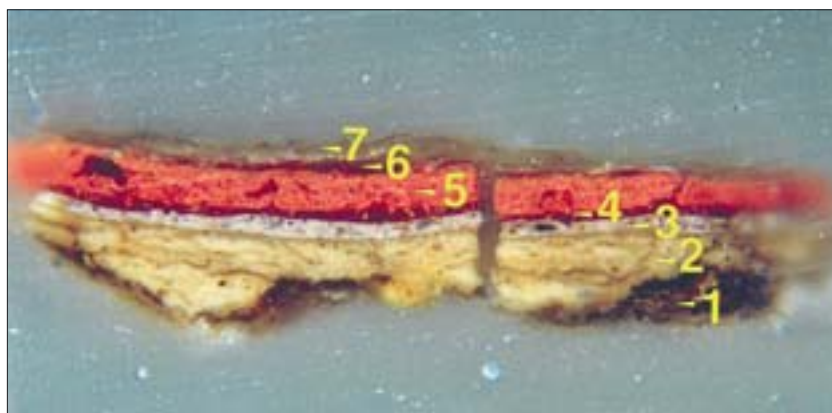
**Szaty i elementy kompozycji w kolorze szarym.** Podszewkę płaszcza Marii w kolorze szarym podmalowano światłocieniowo, mieszaniną bieli ołowiowej i czerni roślinnej – drzewnej. Następnie nałożono laserunek z czerwieni organicznej i czerni roślinnej, na mokro wmalowano światła mieszaniną bieli ołowiowej, czerni roślinnej i czerwieni organicznej. W innych przypadkach na szare podmalowanie nakładano kolejne warstwy mieszaniny bieli ołowiowej z czernią. W zależności od tonacji, jaką chciano uzyskać, dodawano inne pigmenty, np. minię.

**Szaty czarne.** Namalowano je czernią roślinną – drzewną. Dla przełamania koloru dodano niewielką ilość ugru lub minii.

Na takie opracowanie malarskie nałożono werniks, prawdopodobnie półmatowy.

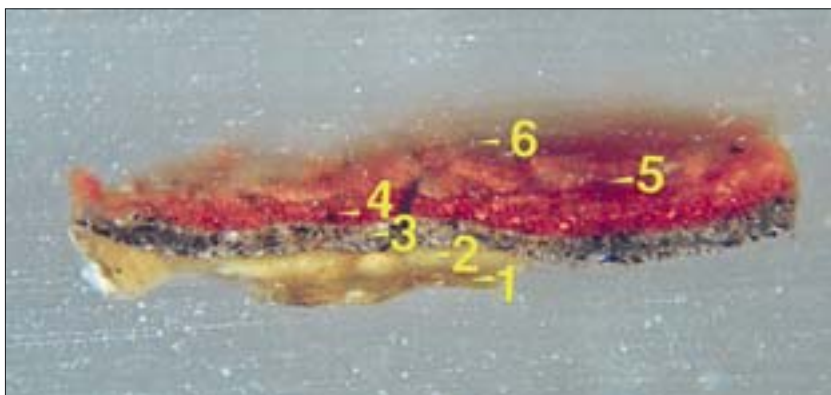
Badania technologiczne, historyczne oraz analiza budowy technicznej pozwalają powiązać obraz *Koronacja Najświętszej Marii Panny* z kościoła parafialnego w Jeżewie z tradycją malarstwa północnego, zwłaszcza niemieckiego, z wyraźnymi wpływami warsztatów niderlandzkich.

Obraz wykonano na gęstym, ręcznie tkanym płótnie lnianym. Od początku XVII w. powszechne było stosowanie podobrazia płóciennego. Na południu, przede wszystkim we Włoszech, używano w tym czasie płócien rzadko tkanych, grubych, pozwalających na uzyskanie ciekawych efektów fakturalnych. Preferowano przede wszystkim zaprawę barwną, głównie czerwone, które w XVII w. stosowane były także na północy Europy. W obrazie z Jeżewa fakturę płótna zniwelowano poprzez naniesienie białej zaprawy klejowo-kredowej i wyrównanie jej powierzchni, nawiązując tym samym do XVI-wiecznych obrazów na desce. Wydaje się, że zastosowanie podobrazia płóciennego w tym przypadku podyktowane było względnie dużym formatem obrazu.



11. Czerwień, przekrój próbki z szaty kardynała Bernarda Maciejowskiego: 1) płótno lniane, 2) zaprawa:  $\text{CaCO}_3$ , 3) szare podmalowanie: biel ołowiowa  $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ , czerni roślinna – drzewna, 4) czerwona warstwa malarska: minia  $\text{Pb}_3\text{O}_4$ , cynober  $\text{HgS}$ , czerni roślinna – drzewna, 5) czerwona warstwa malarska: minia  $\text{Pb}_3\text{O}_4$ , cynober  $\text{HgS}$ , 6) czerwony laserunek: czerwień organiczna, 7) werniks. Fot. A. Cupa.

11. Red colour, cross-section from the vestment of Cardinal Bernard Maciejowski: 1) linen cloth, 2) primer:  $\text{CaCO}_3$ , 3) grey underpainting: lead white  $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ , plant-wood black, 4) red paint layer: minium  $\text{Pb}_3\text{O}_4$ , cinnabar  $\text{HgS}$ , plant-wood black, 5) red paint layer: minium  $\text{Pb}_3\text{O}_4$ , cinnabar  $\text{HgS}$ , 6) red glazing: organic red, 7) varnish. Photo: A. Cupa.



12. Czerwień, przekrój próbki z cienia szaty kardynała Bernarda Maciejowskiego: 1) płótno lniane, 2) zaprawa: kreda  $\text{CaCO}_3$ , 3) szare podmalowanie: czerni roślinna – drzewna, biel ołowiowa  $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ , 4) czerwona warstwa malarska: cynober  $\text{HgS}$ , minia  $\text{Pb}_3\text{O}_4$ , 5) czerwona warstwa malarska: czerwień organiczna, minia  $\text{Pb}_3\text{O}_4$ , czerni roślinna – drzewna, 6) werniks. Fot. A. Cupa.

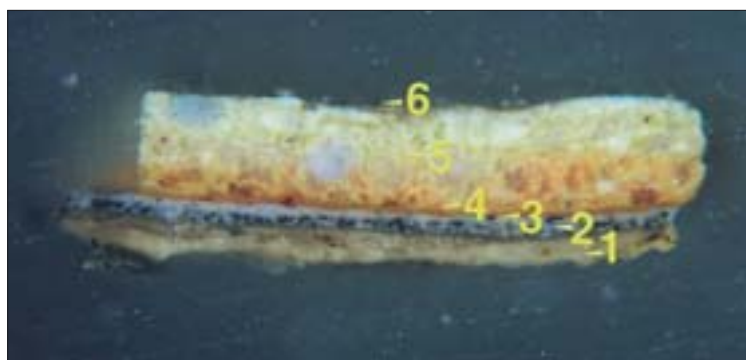
12. Red colour, cross-section from the shadow of the vestment of Cardinal Bernard Maciejowski: 1) linen cloth, 2) primer:  $\text{CaCO}_3$ , 3) grey underpainting: plant-wood black, lead white  $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ , 4) red paint layer: minium  $\text{Pb}_3\text{O}_4$ , cinnabar  $\text{HgS}$ , 5) red paint layer: organic red, minium  $\text{Pb}_3\text{O}_4$ , plant-wood black, 6) varnish. Photo: A. Cupa.

Zaprawa została prawdopodobnie przesycona warstwą olejnej izolacji. Zabieg taki stosowany był w celu zniwelowania chłonności oraz zwiększenia trwałości zaprawy. Olej, w połączeniu z wapnem pochodzącym z kredy lub gipsu, tworzył nierozpuszczalne w wodzie mydła wapniowe<sup>43</sup>. Opis takiego sposobu izolacji znajdziemy między innymi w XV-wiecznym *Manuskrypcie* z klasztoru Tegernsee<sup>44</sup>. Bardzo często stosowaną przez artystów praktyką było nakładanie na zaprawę warstw tonujących i izolujących, np. w traktacie Karola van Mandera warstwa ta określona jest jako *primuersel*, we Włoszech *imprimatura*<sup>45</sup>.

W badaniach w promieniach IR nie zaobserwowano rysunku, wydaje się jednak, że wykonano szkic kompozycyjny przy użyciu węgla drzewnego i wzmocniono go czarną farbą. Na warstwie zaprawy przykrytej izolacją olejną na jednym z przekrojów odnaleziono pojedyncze cząstki czerni roślinnej pochodzącej prawdopodobnie z rysunku kompozycji.

Właściwe opracowanie malarskie zostało poprzedzone wykonaniem szarego podmalowania, jak to miało miejsce m.in. w XVI-wiecznym malarstwie niderlandzkim, którego techniki stosowano również w malarstwie północnoniemieckim. Z tych względów obraz jeżewski, mimo że powstał w latach 30. XVII w., nawiązuje do malarstwa XVI-wiecznego. Wskazuje to na zachowanie dawnej tradycji malarskiej oraz posługiwanie się wcześniejszymi wzorami artystycznymi i technicznymi.

Modelunek wykonano precyzyjnie, różnicując światła, półtony i cienie. Grisailleowe podmalowanie, poprzedzające warstwowe opracowanie malarskie, znane było w tradycji niderlandzkiej pod nazwą *dootverve*<sup>46</sup>. Modelunek w obrazie z Jeżewa powstał więc w technice często stosowanej w malarstwie północnym<sup>47</sup>. Na przekrojach zaobserwowano niekiedy dwie warstwy szarości, które świadczą o rozpoczynaniu opracowania od ciemniejszych partii do światła. Wszystkie warstwy malarskie, także podmalowanie, wykonano w technice olejnej, która stawała się coraz powszechniejsza w malarstwie 2. poł. XVI w., a typowa była dla malarstwa XVII w. Paleta malarska nie odbiega od pigmentów stosowanych w XVI i XVII w. Dla uzyskania odpowiednich barw mieszano ze sobą zazwyczaj od dwóch do trzech pigmentów. W partiach półtonów i cieni nakładano



13. Żółcień, przekrój próbki z żółtego płaszcza Boga Ojca: 1) zaprawa: kreda  $\text{CaCO}_3$ , 2) szare podmalowanie: czerni roślinna – drzewna, biel ołowiowa  $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ , 3) jasnoszare podmalowanie: biel ołowiowa  $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ , czerni roślinna – drzewna, 4) żółta warstwa malarska: żółcień ołowiowa – masykot  $\text{PbO}$  z niewielkim dodatkiem minii  $\text{Pb}_3\text{O}_4$ , 5) żółta warstwa malarska: żółcień ołowiowa – masykot  $\text{PbO}$ , biel ołowiowa  $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ , 6) werniks. Fot. A. Cupa.

13. Yellow colour, cross-section from the yellow mantle of God the Father: 1) primer: chalk  $\text{CaCO}_3$ , 2) grey underpainting: plant-wood black, lead white  $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ , 3) light grey underpainting: lead white  $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ , plant-wood black, 4) grey paint layer: lead yellow –  $\text{PbO}$  with a small addition of minium  $\text{Pb}_3\text{O}_4$ , 5) yellow paint layer: lead yellow –  $\text{PbO}$ , lead white  $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ , 6) varnish. Photo : A. Cupa.

laserunki. Uzyskano w ten sposób zróżnicowaną tonację kolorystyczną. Grisailleowe podmalowanie prześwituje przez półkryjącą warstwę malarską, nadając jej szarzielone lub szarooliwkowe tony, przede wszystkim w partiach cieni i półtonów w karnacjach.

Z powyższych ustaleń wynika, że anonimowy autor obrazu *Koronacja Najświętszej Marii Panny* był kontynuatorem XVI-wiecznej tradycji malarstwa niderlandzkiego i niemieckiego. Podobny sposób opracowania malarskiego wykonywał np. warsztat Cranacha<sup>48</sup> czy Dürera<sup>49</sup> oraz wielu artystów niderlandzkich. Zdobytcze malarstwa Europy Zachodniej adaptowane były w Polsce przez liczne warsztaty zachodnie i północne z Gdańskiem na czele. Badania malarstwa toruńskiego z XVI w. wykazały jednoznacznie wpływ na ich technologię warsztatów północnych<sup>50</sup>. Mimo nieznacznych różnic, obrazy wykonywane były według zasad opisywanych m.in. w traktacie van Mandera<sup>51</sup>. Podobnie namalowano obraz *Koronacja Najświętszej Marii Panny*.

Odstępstwa od zasad XVI-wiecznego malarstwa północnej Europy widoczne są w zastosowaniu podobrazia płóciennego oraz spoiwa olejnego we wszystkich warstwach malarskich, także w podmalowaniu. Fakty te świadczą o przenikaniu do warsztatu także bardziej nowatorskich wpływów malarstwa XVII w.

Podsumowując należy stwierdzić, że obraz powstał zapewne w prowincjonalnym północnym warsztacie, w którym kultywowano jeszcze wcześniejszą tradycję. Artysta znał technikę malarstwa niderlandzkiego i niemieckiego XVI w. Prawdopodobnie zetknął się z twórczością Hermana Hana. Analiza stylu malarskiego, sposobu nakładania warstw farby, w powiązaniu z badaniami historycznymi raczej wykluczają autorstwo Hana i wiążą obraz z kręgiem oddziaływania jego sztuki.

Można przypuszczać, że obrazy Hana oraz malowidła z jego kręgu, z północnej Wielkopolski, mogły być bezpośrednim wzorem dla obrazu jeżewskiego, który pozbawiony jest charakterystycznej miękkości i zwiewności szat oraz plastyczności karnacji. Jednocześnie statyczny charakter postaci i tendencja do nadmiernej dekoracyjności, nawiązujące do wcześniejszego malarstwa, wskazują na wykonawcę znającego doskonale technologiczne i techniczne normy warsztatowe. Styl jego wszakże odbiega od artystycznego kunsztu typowego dla Hermana Hana<sup>52</sup>. Obraz *Koronacja Najświętszej Marii Panny* z Jeżewa z technologicznego punktu widzenia nie różni się szczególnie od dzieł tworzonych wg zasad malarskich stosowanych w 1. poł. XVII w. W tym czasie obok nowszych tendencji ciągle żywe były wpływy malarstwa cechowego. Pod względem treści i budowy formalnej stanowi jednak typowy, a zarazem wybitny przykład kontrreformacyjnego malarstwa ołtarzowego.

Prof. dr Józef Flik jest konserwatorem malarstwa i rzeźby polichromowanej, znaną dawnymi technologiami i technikami malarskimi, wieloletnim dyrektorem Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK w Toruniu. Ma na swym koncie wiele prac konserwatorskich w kraju i za granicą oraz rekonstrukcji i kopii malarskich, tzw. naukowych. Jest autorem publikacji dotyczących zagadnień konserwatorskich i technologicznych, związanych zwłaszcza z malarstwem XV, XVI i XVII w. Pełni funkcję dziekana Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu.

Dr Justyna Olszewska-Świetlik, konserwator malarstwa i rzeźby polichromowanej, jest pracownikiem naukowo-dydaktycznym w Zakładzie Technologii i Technik Malarskich Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa

UMK w Toruniu. Zajmuje się m.in. badaniami dzieł sztuki, dawnymi technikami i technologią, ze szczególnym uwzględnieniem malarstwa średniowiecznego. Jest autorką publikacji poświęconych problematyce badań dawnych technologii malarskich.

Dr Jacek Tylicki, historyk sztuki, pracuje w Instytucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK w Toruniu. Specjalizuje się w dziejach malarstwa, rysunku i grafiki Europy Północnej XVI i XVII w. Jest autorem licznych publikacji krajowych i zagranicznych, w tym monografii śląskiego malarza Bartłomieja Strobla oraz książkowej prezentacji wczesnonowożytnego malarstwa i rysunku w Elblągu.

## Przypisy

1. Badania w Instytucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK w Toruniu przeprowadzono w ramach grantu badawczego zleconego przez Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Toruniu. Część pierwszą artykułu opracował Jacek Tylicki, pozostałe Józef Flik i Justyna Olszewska-Świetlik.
2. Dane z karty inwentaryzacyjnej przechowywanej w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Bydgoszczy. Kartę założyli: M. Grzybowska, Z. Wernerowska, grudzień 1997.
3. J. Heise, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*, Heft IV, *Die Kreise Marienwerder (westlich der Weichsel)*, Schwetz, Konitz, Schlochau, Tuchel, Flatow und Dt. Krone, Danzig 1887, s. 316 i przyp. 45; B. Makowski, *Sztuka na Pomorzu. Jej dzieje i zabytki*, Toruń 1932, s. 111, *Diecezja chełmińska. Zarys historyczno-statystyczny*, Pelplin 1928, s. 590, podaje, iż restauracja Lewickiego miała miejsce w r. 1871 (ta informacja także w: A. Sławska, Z. Kępiński, *Malarsztwo wielkopolskie 1520-1650* [kat. wyst.], Muzeum Narodowe w Poznaniu 1952, s. 43, nr 30).
4. T. Chrzanowski, T. Żurkowska, *Powiat świecki*, (w:) *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. XI, pod red. T. Chrzanowskiego i M. Korneckiego, Warszawa 1970, z. 15, s. 7.
5. B. Makowski, s. 111. Jednakże Heise, s. 316, pisze wyraźnie, iż brak wiadomości na temat pochodzenia obrazu.
6. J. S. Pasierb, *Malarz gdański Herman Han*, Warszawa 1974, s. 240. Biskup był właścicielem Jeżewa – H. Rasmus, *Schwetz (Świecie n.W.) an der Weichsel. Stadt und Kreis. Natur-Geschichte-Wirtschaft-Kultur*, Münster/Westf. 2001, s. 296. W tym czasie funkcję tę pełnił Maciej Łubieński o charakterystycznej twarzy, która nie pojawia się wśród postaci duchownych po lewej (*Polski Słownik Biograficzny*, t. XVIII, Wrocław etc., 1973, s. 491-492 [W. Urban] – *Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1573-1763*, pod red. J. Malinowskiego [kat. wyst.], Muzeum Narodowe w Warszawie 1993, s. 426, nr 480 [E. Łomnicka-Żakowska], il. 480, s. 278).
7. B. Makowski, s. 111. Wcześniej Heise, s. 316, pisał o datowaniu „na ten sam czas, co wielki ołtarz pelpliński, zatem na początek XVII w.”, zaś *Diecezja...*, s. 590, umieszczała powstanie obrazu w latach 1620-1630.
8. A. Sławska, s. 43, nr 30; za nią inni, np. M. Arsyński, *Sztuka regionu świeckiego*, (w:) *Dzieje Świecia nad Wisłą i jego regionu*, t. 2, pod red. K. Jasińskiego, Warszawa 1980, s. 264: ok. 1625 r.
9. 7 stycznia 1630 r. Hieronim Radomicki (1596-1652) mianowany został wojewodą inowrocławskim (*Polski Słownik Biograficzny*, t. XXIX, Wrocław etc. 1986, s. 723-725; tu s. 723). Zob. też przyp. 26.
10. Wpływ ten przykładowo dla terenu Śląska analizuje Cornelius Müller, *Deutsche Malerei des 16. Jahrhunderts in Schlesien. Ein Überblick mit anschließendem Katalog*, Schlesische Heimatpflege, 1. Veröffentlichung, Breslau 1935, s. 204-237, passim.
11. Sugeruje to na podstawie kompozycji już Heise, s. 316. *Diecezja...*, s. 590, zamieszcza wręcz informację o autorstwie samego Hana. B. Makowski, s. 111, cytuje przytoczone tu już „lokalne notatki”, które donosiły o autorstwie tego mistrza, lecz powątpiewa w nie, także wskazując na różnice stylistyczne. Następni autorzy pisali o kręgu, warsztacie, uczniu bądź naśladowcy Hana, zwykle nie

precyzując, czy mają na myśli kompozycję, czy też stylistykę malowidła.

12. Jedyne nazwisko, które pojawiło się w odniesieniu do dzieła, po raz pierwszy u B. Makowskiego, s. 111, to Gerhard Han, syn Hermana, którego udokumentowane prace nie są znane. Trzeba wszakże pamiętać, iż historia sztuki w Polsce 1. poł. XVII w. (i nie tylko tego okresu) cierpi na brak systematycznie przeprowadzonych badań podstawowych, łączących udokumentowane archiwalnie nazwiska artystów z dziełami i odwrotnie.

13. Reprodukowane u J. S. Pasierba, 1974, il. 101 i 102. Autor ten nie łączy autorstwa obu prac, są one jednak sobie bliskie. Oba dzieła mają pochodzić z ok. 1640 r. (s. 246 i 257), przynajmniej wszelako pierwszy z obrazów wydaje się wcześniejszy.

14. O takich wzorcach sztuki mistrza, pośrednio zapożyczonych z Wenecji, pisze H. Basner, *Der Danziger Maler Hermann Hahn. Ein Beitrag zur Geschichte der Danziger Malerei im 17. Jahrhundert*, Danzig [1935], s. 14. W tym kontekście wymienia ona nazwiska Johanna Rottenhammera, Martena de Vos, Hansa von Aachen i Christoph'a Schwartza.

15. Por. D. Freedberg, *Painting and the Counter-Reformation in the Age of Rubens*, (w:) *The Age of Rubens*, kat. wyst., Boston-Toledo 1993-1994, Boston-Ghent 1993, s. 131-145, passim. Za typowy przykład malowidła kontrreformacyjnego we Flandrii uważane jest *Wniebowzięcie* Rubensa (1626) z ołtarza głównego katedry antwerpskiej – H. Vlieghe, *Flemish Art. and Architecture 1585-1700*, New Haven 1998, s. 53, il. 54. Na gruncie południowo-niemieckim za podobny przykład służyć może kompozycja *Maria z Dzieciątkiem oraz św. Benedyktem i Franciszkiem* (po 1592) w kościele św. Ulryka i Afry w Augsburgu, dzieło Petera Candida – *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock*, kat. wyst., Bd. II, Augsburg Rathaus-Zeughaus, Augsburg 1980, s. 114-115, nr i il. 463 [G. Krämer].

16. Ten istotny obraz omawia obszernie J. S. Pasierb, 1974, passim, il. 56-60. Na wpływ Hana w wymienionym względzie wskazuje W. Tomkiewicz, 1970, s. 81-82.

17. Na specyficzną konstrukcję obrazu pierwszy raz zwrócił uwagę A. Ryszkiewicz – M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *Malarsztwo polskie. Manierizm, barok*, Warszawa 1971, s. 329. Kielichową kompozycję w odniesieniu do *Koronacji* Hermana Hana w Oliwie (po 1624), Buczku Wielkim (przed 1623) oraz wzmiankowanej już, pokrewnej formalnie jeżewskiej, *Koronacji* w Tucznie analizuje J. S. Pasierb, 1974, s. 174-185, 131 i 247-251. Jako prawzór formy podaje on *Koronację NMP* Hansa Schäuffeleina (1513) z ołtarza kościoła pobenedyktyńskiego w Auhausen (Brandenburgia), s. 134, il. 64.

18. M. Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wierix conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert I<sup>er</sup>, Première partie*, Bruxelles MCMLXXVIII, s. 125 nr 687 i 688, il. 687 i 688 s. 91. Pierwsza rycina nie sygnowana, druga wyszła spod rylca Hieronimusa Wierixa.

19. Reprodukowana w: H. G. Evers, *Rubens und sein Werk*, Brüssel MCMXLIII, il. 185.

20. J. S. Pasierb, *Problemy ideowe i formalne pomorskich i wielkopolskich przedstawień „Koronacji Madonny” w XVII wieku*, Studia Theologica Varsaviensia, R. I, 1963, Nr. II, s. 223-225; J. S. Pasierb, 1974, s. 241-243. Autor ten akcentuje nawet bardziej w tym kontekście Wniebowzięcie Marii jako konsekwencję Jej Niepokalanego Poczęcia, dokonanego ze względu na przyszłe zasługi Chrystusa. Podobnie zdaje się tłumaczyć wcześniej wariant ikonograficzny M. Skrudlik, *Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny w nauce Kościoła i w sztuce*, Gostyń–Święta Góra [1936], s. 141.
21. M. Skrudlik, s. 139-141. Na temat tej odmiany bizantyjskiego typu *ή Βλαχερνίτζα* zob. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 3. Bd., hrsg. v. E. Kirschbaum SJ, Rom 1994, szp. 166-167 [H. Hallensleben].
22. Identyfikacja poszczególnych osób w dolnej strefie już od dawna była przedmiotem domysłów. Spośród nieprzyjętych propozycji wymieniano nazwiska papieża Klemensa VIII, Stanisława Krzysztofa Warszawickiego, Albrechta Stanisława Radziwiłła (M. Skrudlik, s. 141), Mikołaja Wolskiego, opata pelplińskiego Leonarda Rembowskiego i Lwa Sapiehy (J. S. Pasierb, 1963, s. 226). Stosunkowo wcześniej zidentyfikowano sylwetki cesarza i króla (M. Skrudlik, s. 141) oraz papieża Urbana VIII (A. Sławska, s. 43). O Stanisławie Koniecpolskim pisano w odniesieniu do niewłaściwej osoby (J. S. Pasierb, 1963, s. 226). W. Tomkiewicz nazywa ten fragment obrazu przedstawieniem „Kościoła walczącego”, W. Tomkiewicz, *Polska sztuka kontrreformacyjna*, (w:) *Wiek XVII – kontrreformacja – barok. Prace z historii kultury*, pod red. J. Pelca, Studia Staropolskie, t. XXIX, Wrocław 1970, s. 81-82. Należy powątpiewać w opinię M. Arszynskiego, s. 297, iż obraz stanowi wyraz propagandy na rzecz idei cesarstwa, jednoczącego państwa chrześcijańskie w obliczu ówczesnych kryzysów. W Polsce jakiegokolwiek próby ingerencji przez Habsburgów w jej państwową suwerenność spotykały się z olbrzymim sprzeciwem.
23. W obrazie naśladowany jest być może anonimowy graficzny wizerunek Ferdynanda II (lata życia 1578-1637) ze znanego wielotomowego wydawnictwa Matthäusa Meriana *Theatrum Europaeum* – repr. A. S. Radziwiłł, *Pamiętnik...*, t. 3, il. 10. Na temat charakteru i polityki cesarza, zob. R. J. W. Evans, *The making of the Habsburg Monarchy 1550-1700*, Oxford 1979, s. 68-73. Autorka hasła w *Kat. 1648. War and Peace in Europe*, ed. K. Bussmann and H. Schilling [kat. wyst.], Münster/Osnabrück 24.10.1998-17.01.1999 [26th exhibition of the Council of Europe], s. 286, nr 795, dokonała kardynalnego błędu, identyfikując cesarza jako polskiego króla Zygmunta III, który za pomocą symboliki berła i korony oddaje świecką władzę w swym państwie na usługi Kościoła.
24. Na temat obyczajów króla (lata życia 1566-1632), zob. np. B. Fabiani, *Na dworze Wazów w Warszawie*, Warszawa 1988, s. 132-134. Najlepiej może porównywalny wizerunek monarchy, autorstwa Josepha Heintza St. (1603-1604), naturalnie ukazujący monarchę w młodszym wieku, znajduje się w Bayerische Staatsgemäldesammlungen w Monachium – *Gdzie Wschód spotyka Zachód...*, s. 325, nr 24 [J. T. Petrus], il. 24, s. 60.
25. Na temat tego męża stanu (lata życia 1582-1642): *Słownik Biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, pod red. S. Gierszewskiego, t. IV, pod red. Z. Nowaka, Gdańsk 1997, s. 506-508 [A. Nadolny]. Portret biskupa autorstwa Jana Triciusa w zbiorach wawelskich (wprawdzie późniejszy, bo z 1678 r., ale oparty na wcześniejszych przekazach ikonograficznych, ukazujący biskupa w starszym wieku): *Gdzie Wschód spotyka Zachód...*, s. 329, nr 47 [K. Kuczman], il. 47, s. 72.
26. Stanisław Koniecpolski (lata życia ok. 1594-1646) był wprawdzie od 1618 do 5 IV 1632 r. hetmanem polnym koronnym, lecz po śmierci Stanisława Żółkiewskiego (6 X 1620) aż do tej pory król nie mianował żadnego hetmana wielkiego. Pod koniec panowania Zygmunta III należał on wraz ze Stanisławem Lubomirskim, kanclerzem Jakubem Zadzikim (zob. powyżej) i prymasem Janem Wężykiem (zob. poniżej) do wąskiej grupy magnatów, od której zależały dalsze losy państwa – *Polski Słownik Biograficzny*, t. XIII, Wrocław etc. 1967, s. 523-527 [W. Czaplinski]; Krzysztof Chłapowski i in., *Urzednicy centralni i nadworni Polski XIV-XVIII wieku. Spisy*, pod red. A. Gąsiorowskiego, Kórnik 1992, s. 42-43, nr 125 i 126 oraz s. 46 nr 146. Portret z charakterystyczną okazałą brodą (ok. 1640; Lwowski Muzeum Historyczne): Jan K. Ostrowski, J. T. Petrus [i in.], *Podhorze. Dzieje wnętrz pałacowych i galerii obrazów*, Kraków 2001, s. 77, nr A. 170, il. 379.
27. J. S. Pasierb, 1974, s. 243. Portret kórnicki ostatnio omówiony przez B. Dolczewską (w:) J. Dziubkova, *Vanitas. Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Poznaniu, listopad 1996 – luty 1997, s. 302-303. Istnieje również portret trumienny Hieronima Radomickiego, omówiony tamże, s. 139-140, nr i il. 144.
28. Na temat epitafium i nim upamiętnionego (lata życia ok. 1601-1649) pisała ostatnio Anna Kroplewska-Gajewska w: *Ars Sacra. Dawna sztuka diecezji toruńskiej*, kat. wystawy 5 XI–31 XII 1993, Muzeum Okręgowe w Toruniu 1993, s. 67, nr i il. 81. Paweł Działyński był starostą kowalskim w latach 1623-1633, nieszawskim od 1633, inowrocławskim – 1648-1649 (K. Mikulski, W. Stanek, *Urzednicy kujawscy i dobrzyńscy XVI-XVIII wieku. Spisy*, pod red. A. Gąsiorowskiego, Kórnik 1990, s. 128, nr 1028 i s. 109, nr 828).
29. J. N. D. Kelly, *The Oxford Dictionary of Popes*, Oxford 1988, s. 280-281. Portret papieża, wprawdzie w starszym wieku (rycina Matthäusa Meriana z *Theatrum Europaeum*) – A. S. Radziwiłł, *Pamiętnik...*, t. 1, il. 25.
30. Lata życia 1556-1600 – zob. *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXX, Wrocław etc. 1987, s. 229-234 [W. Müller]. Portrety pokazują go zwykle z minimalnym zarostem; najbardziej podobny może wizerunek w galerii biskupów krakowskich w klasztorze franciszkanów w Krakowie – *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. IV, *Miasto Kraków, cz. II, Kościoły i klasztory Śródmieścia*, 1, pod red. A. Bochnaka i J. Samka, Warszawa 1971, s. 123, il. 403.
31. Lata życia 1548-1608 – zob. *Polski Słownik Biograficzny*, t. XIX, Wrocław etc. 1974, s. 48-52 [J. Dziegielewski i J. Maciszewski]. Całopostaciowy wizerunek Bernarda Maciejowskiego sprzed 1608 r. (klasztor oo. franciszkanów, Kraków): *Gdzie Wschód spotyka Zachód...*, s. 328 nr 41 [K. Kuczman], il. 41 s. 69.
32. Beatyfikacja ostatecznie 1680, kanonizacja 1767 – M. Rechowicz, J. Swastek, *Jan z Kęt*, (w:) *Nasi święci. Polski słownik hagiograficzny*, pod red. A. Witkowskiej, OSU, Poznań 1999, s. 292-305 oraz J. Swastek, *Jan Kanty*, 3, *Kult*, (w:) *Encyklopedia katolicka*, t. VII, pod red. S. Wielgusa [i in.], Lublin 1997, szp. 794. Ikonografia świętego nie jest jednoznacznie wykształcona, jednak przedstawienie z Jeżewą zawiera jej podstawowe elementy – M. Jacniacka, *Jan Kanty*, 4, *Ikonografia*, (w:) ibidem, szp. 795-796. Klęczący brodaty święty w todze pojawia się na XVIII-wiecznym relikwiarzu na jego głowę (J. Ceipler) w kościele św. Anny w Krakowie – W. Drecka, *Z twórczości Siemiginowskiego*, (w:) „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, VIII, 1964, il. 17 s. 332, oraz na anonimowej rycinie z 1758 r. – J. Samek, *Refleksy kultu św. Jana Kantego w sztuce*, (w:) *Święty Jan Kanty w sześćsetną rocznicę urodzin 1390-1990*, Kraków 1991, il. 9.
33. Zob. Z. Sułowski, Z. Wiktorzak, *Stanisław ze Szczepanowa (+1079), biskup krakowski, męczennik, święty*, (w:) *Nasi święci...*, s. 560-575 oraz J. Karwaszińska, *Wojciech, Adalbert (ok. 956-997), biskup praski, benedyktyn, misjonarz, męczennik, święty*, (w:) ibidem, s. 631-647. Obaj święci dość często występują razem; rozpoznanie ich utrudnia jednak brak indywidualnych atrybutów. Przypuszczalny św. Stanisław podobny jest nieco do swojego odpowiednika z obrazu Tyburcego Nowakowicza na Jasnej Górze w Częstochowie (1627?), może to być jednak dziełem przypadku – por. M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, s. 344, nr i il. 82. Obaj święci – podobnie zresztą jak św. Ignacy Loyola i św. Stanisław Kostka – występują na mającej związku z omawianym dziełem *Koronacji* w Tucznie (zob. przyp. 13).
34. Beatyfikowany 1629, kanonizowany 1622 – *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 6. Bd., hrsg. v. W. Braunfels, Rom 1994, szp. 568-574 [F. Werner]. Wizerunki świętego o charakterystycznej twarzy lepiej czytelne w: K. Rahner SJ, P. Imhof SJ, *Ignacy Loyola*, Kraków 1989 (m.in. *vera effigies* z 1556 r., malowidło Jacopina del Conte w Kurii Generalnej zakonu w Rzymie – s. 76 nr 34 i tablica barwna, oraz rycina z kręgu Rubensa z publikacji *Vita beati P. Ignatii Loiolae...*, Romae MDCIX, s. 55 il. 1).
35. Beatyfikacja 1670, kanonizacja 1726 – *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8. Bd., hrsg. v. W. Braunfels, Rom 1994, szp. 389-390 [C. Squarr]. Oblicze młodego świętego wzorowane jest na obrazie w kościele San Andrea al. Quirinale w Rzymie, bądź, co prawdopodobniejsze, na jednej z rozpowszechniających kult postaci rycin z początku XVII w. (*Św. Stanisław Kostka*, Warszawa MCMXXVIII, tabl. XIV, LXX).

36. Wizerunki tej postaci są rzadkie; najstarszy może portret, wykonany jeszcze za życia arcybiskupa, zachowany w zakrystii kolegiaty łowickiej – tam strój i zarost podobne, jak ukazane w Jeżewie (J. Wieteska, *Prymas Jan Wężyk (1575-1638)*, Warszawa 1988, s. 2 i 18). Lepsza ilustracja: *Narodziny stolicy. Warszawa w latach 1596-1668*, pod red. P. Mrozowskiego i in., kat. wyst., Zamek Królewski w Warszawie, 9 września–31 grudnia 1996, s. 229, nr i il. V 11. [W. Warchałowski]. Najobszerniejszy życiorys duchownego: J. Korytkowski, *Arcybiskupi gnieźnieńscy, prymasowie i metropolici polscy od roku 1000 aż do roku 1821...*, Poznań 1889, s. 691-756. Nauki Wężyk odbył w szkołach jezuickich w Kaliszu; już jako prymas ustanowił kolegium jezuickie w Chojnicach.

37. Badania wizualne pomogły przede wszystkim ustalić stan zachowania obrazu, sposób malowania, w tym fakturę malarską, która nawiązuje do renesansowych przedstawień.

38. Analiza zdjęć fluorescencji powierzchni obrazu potwierdziła, że obraz w przeszłości poddany był kilkakrotnie zabiegom konserwatorskim. Wyraźnie uwidocznili się zakres retuszy wykonanych w różnym czasie oraz najbardziej rozległe przemalowania, zwłaszcza kształtu kapelusza kardynała na drugim planie i wtórnych ornamentów na szacie papieża.

39. Przeprowadzona analiza nie ujawniła śladów rysunku kompozycji. Rysunek w malarstwie olejnym pod grubo nawarstwionymi farbami z reguły nie uwidacznia się, co nie wyklucza jego istnienia, w tym przypadku na białej zaprawie. Po wnikliwym obejrzeniu fotografii w promieniach IR daje się zauważyć wcześniejszy sposób modelowania poszczególnych partii obrazu, wynikający z przestrzegania szkicu rysunkowego. W promieniach IR uwidocznili się dodatkowo zakres ingerencji konserwatorskich – wtórne kity, punktowania.

40. Próbkę zatopiono w żywicy sztucznej, wyszlifowano i analizowano przy zastosowaniu mikroskopu Optiphot 2, powiększenie 40 i 100X. Badania te oraz badania mikroskopowe płócien wykonała dr J. Olszewska-Świetlik, ZTiTM, IZK, UMK, Toruń. Przy zastosowaniu elektronowego mikroskopu skaningowego – mgr inż. K. Dorau, mgr inż. H. Wrzosek, Politechnika Łódzka.

41. Badania mikrochemiczne: reakcje mikrokrystaloskopowe, reakcje kropłowe, suche prażenie na płytkach kwarcowych w płomieniu palnika, barwienie płomienia i perły boraksowej wykonały: mgr M. Górzyńska i dr J. Olszewska-Świetlik, ZTiTM, IZK, UMK, Toruń. Opisy badań patrz. P. Rudniewski, *Pigmenty i ich identyfikacja*, Warszawa 1994; E. Mirowska, M. Poksińska, B. Rouba, I. Wiśniewska, *Identyfikacja podobraz i spoiw malarskich*

*w zabytkowych dziełach sztuki*, Toruń 1992. Spektralną analizę rentgenowską XRF wykonał mgr A. Cupa, ZTiTM, IZK, UMK, Toruń. Spoiwa metodą chromatografii gazowej GC badał mgr G. Jaworski, ZTiTM, IZK, UMK, Toruń.

42. W owym czasie wykonywano płótna o zbliżonej szerokości, dlatego przy większym formacie podobrazie „sztukowano”.

43. R. E. Straub, (w:) *Reclams Handbuch der Künstlerischen Techniken, Farbmittel Buchmalerei Tafel- und Leinwandmalerei*, t. 1, Philipp Reclam Jun., Stuttgart 1988, s. 166-168.

44. Ibidem, s. 166; E. Berger, *Quellen und Technik der Fresko- Oel Tempera -Malerei des Mittelalters von der Byzantinischen Zeit bis Einschliesslich der „Erfindung der Olmalerei“ durch die Brüder von Eyck*, München 1912, s. 197.

45. Z. Brochwicz, *Toruński portret Kopernika w świetle nowych badań*, (w:) „Rocznik Muzeum w Toruniu”, 1973, t. 5, s. 15.

46. Ibidem.

47. Sposób grisailowego malarstwa opisał między innymi Z. Brochwicz (w:) *Toruński portret...*, op. cit. s. 117-118.

48. J. Flik, *Warsztat malarski Łukasza Cranacha Starszego*, (w:) „AUNC Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” t. XXI, Toruń 1994, s. 57-71.

49. J. Flik, *Obraz św. Hieronima z XVI w. z kościoła świętojańskiego w Toruniu*, (w:) „AUNC Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, t. XXII, Toruń 1994, s. 3-32.; J. Flik, M. Wiącek, *Przedstawienie św. Hieronima według Albrechta Dürera (materiał, technika)*, (w:) „AUNC Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, t. XXII, op. cit., s. 57.

50. J. Flik, *Toruńskie portrety mieszczańskie drugiej połowy XVI wieku z Muzeum Okręgowego w Toruniu (technologie i techniki malarskie)*, Toruń 1982, s. 95-103; J. Flik, *Portret Mikołaja Kopernika z Muzeum Okręgowego w Toruniu, studium warsztatu malarskiego*, Toruń 1990, s. 49; J. Flik, J. Kruszelnicka, *Epitafium Mikołaja Kopernika w bazylice katedralnej św. Janów w Toruniu*, Toruń 1996, s. 173-182.

51. E. Berger, *Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit (XVI.-XVIII., Jahrhundert) Italien, Spanien den Niederlanden, Deutschland, Frankreich und England nebst dem de Mayerne Manuskript*, München 1901, s. XXX-XLVI, 89.

52. Ze względu na obecny stan zachowania, wskazujący, że obraz został zniekształcony w trakcie poprzednich konserwacji, nie można jednoznacznie wykluczyć, że pierwotnie zbliżony był bardziej do hanowskich przedstawień malarskich.

## THE CORONATION OF THE MOST HOLY VIRGIN MARY, ATTRIBUTED TO HERMANN HAN, FROM THE HOLY TRINITY CHURCH IN JEŻEWO. SOME RECENT HISTORICAL AND TECHNOLOGICAL RESEARCH

The first part of the paper presents a historical, stylistic and iconographic analysis of the painting. Identifying several depicted figures, the author dates the composition c. 1630 and establishes its provenance from north-eastern areas of the province of Greater Poland, whereas its creator should have rather been a follower of then fashionable Danzig painter Hermann Han, active in that region. While dependent on Han in construction principles, and resorting to employing motifs from early Flemish Counter-Reformation prints, also used by the latter in his art, the picture displays some originality in iconography. A Han-inspired apotheosis of contemporary Catholic society and the Polish state, reflecting the divine order in its spiritual and secular supporters, it shows an unusual trait in laying direct emphasis on the role of Virgin Mary in Passion and Salvation.

Subsequently, the technical construction of the canvas is discussed. To these ends, complex research

was undertaken, including physical examination in UV and infrared, as well as chemical and instrumental studies, including priming through the painted layers. Its results, especially the disclosure of the manner in which the layers of paint were placed one upon another, corroborate the thesis that the painting has been executed in a provincial workshop that continued the technical tradition of the sixteenth century. In the 1630's, the encroaching newer constructional tendencies were still hampered in Northern, especially German milieus by older guild habits. Characteristically for northwestern Poland, the technical buildup of the canvas shows also some distinct Netherlandish influence.

From both art historical and technical point of view, the *Coronation* from Jeżewo can be therefore described as a typical but, simultaneously, an outstanding example of Counter-Reformation altar painting in the Polish Commonwealth.