



Ryc. 140. Gmach „Rijksbureau voor kunsthistorische en ikonografische documentatie” w Hadze.

STANISŁAW LORENTZ.

ORGANIZACJA I DZIAŁALNOŚĆ „RIJKSBUROU VOOR KUNSTHISTORISCHE EN IKONOGRAFISCHE DOCUMENTATIE” W HADZE.

Zmarły dn. 14 kwietnia 1930 r. wybitny uczony holenderski Dr. Cornelis Hofstede de Groot zapisał Państwu testamentem zgromadzone przez siebie bogate materiały naukowe do dziejów malarstwa, głównie holenderskiego, z życzeniem, aby podjęte przez niego prace mogły być kontynuowane. Urodzony dnia 9. XI. 1863 r. w Dwingelo (Drenthe), Hofstede de Groot studia uniwersyteckie rozpoczął od języków starożytnych, historii sztuki poświęcił się całkowicie dopiero od r. 1889, pracując w Lipsku pod kierunkiem Springera, Overbecka, Schreibera i Brockhausa, a doktorat uzyskał w r. 1892 na podstawie opublikowanej w r. 1891

dySSERTACJI o Arnoldzie Houbraken i jego „Groote Schouburgh“. Pracę w muzealnictwie rozpoczyna Hofstede de Groot w r. 1890 w gabinecie rycin w Dreźnie, w r. 1891 za dyrekcji Brediusa zostaje wicedyrektorem Mauritshuis w Hadze, od r. 1896 do r. 1898 jest dyrektorem gabinetu rycin w Amsterdamie, następnie osiada na stałe w Hadze. W tym czasie rozpoczyna gromadzenie materiałów do słynnego katalogu kartkowego i archiwum reprodukcji z malarstwa staroniderlandzkiego i holenderskiego z epoki rozkwitu 1550–1700; materiały te, gromadzone z niezwykłą systematycznością, stały się podstawą do opracowania tak źródłowego dzieła, jak „Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragenden holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts“, które obok „Künstler-Inventare“ Dr. A. Brediusa jest dziś niezbędnym podręcznym wydawnictwem każdego historyka sztuki, pracującego nad malarstwem holenderskim. Inwentaryzacja malarstwa holenderskiego XVII w. i krytyczne opracowanie materiałów do jego dzieł stanowią przedmiot głównego zainteresowania Hofstede de Groota, który potrafił świadomie i konsekwentnie ograniczać zakres swych studiów, ale za to nigdy nie wykonywać rozpoczętych prac połowicznie. Wielką zasługą Hofstede de Groota jest stworzenie wydawnictwa „Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte“, w którym ukazała się m. in. jego rozprawa o Houbrakenie i opracowane przez niego materiały źródłowe, dotyczące Rembrandta. Twórczość Rembrandta była, obok publikacji materiałów źródłowych do historii malarstwa holenderskiego, drugim głównym przedmiotem studiów Hofstede de Groota: opracowuje katalogi amsterdamskiej wystawy Rembrandta z r. 1898 i londyńskiej z r. 1899, współpracuje z Bodem w monumentalnym wydawnictwie „Rembrandt. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde... Geschichte seines Lebens und seiner Kunst“, kontynuuje rozpoczęte przez Lippmanna wydawnictwo reprodukcji rysunków Rembrandta, w latach 1906–10 wydaje „Rembrandtbijbel“, a w r. 1922 „Die holländische Kritik der jetzigen Rembrandt-Forschung“. Poza tym opublikował monografię, poświęconą Vermeerowi van Delft i Carelowi Fabritiusowi. Ostatnią pracą, podjętą przez Hofstede de Groota, było wydawnictwo „Oranier-Inventaren“.

Wola Hofstede de Groota, wyrażona w testamencie, została wypełniona: dekretem Ministra Oświaty utworzony został w Hadze państwowy instytut naukowy noszący nazwę „Rijksbureau voor kunsthistorische en ikonografische documentatie“, którego dyrekcję objął dr. Hans Schneider, autor monografii J. Lievensa, poprzednio od r. 1915 wicedyrektor Królewskiego Muzeum Malarstwa w Mauritshuis w Hadze, członek „Commission Royale Néerlandaise des Monuments et Sites“. Instytut otwarty

został dn. 1 lutego 1932 r. W r. 1936, po przeniesieniu się Muzeum Miejskiego w Hadze do nowego gmachu, Instytut uzyskał dogodnie i obszerne pomieszczenie w dawnym gmachu „Historisch Museum der Gemeente” przy ulicy Korte Vijverberg 7. Dom ten (z r. 1636), który pierwotnie był siedzibą bractwa łuczników św. Sebastiana, zajmowało Muzeum od r. 1884.

Przekazane Instytutowi zbiory Hofstede de Groota obejmowały: 1) około 100.000 fotografii i reprodukcji; 2) około 200.000 kart z notatami (wyciągi z katalogów muzeów, zbiorów i wystaw, wyciągi z katalogów aukcji, notatki, sporządzane w muzeach, zbiorach, na wystawach i t. d.), 3. katalogi muzeów i wystaw oraz katalogi aukcji – w liczbie łącznie około 2.200; znaczna większość katalogów zawiera własnoręczne notatki Hofstede de Groota (m. in. katalog obrazów Warszawskiego Muzeum Sztuk Pięknych z notatkami, sporządzonymi w czasie pobytu w Warszawie).

Drugą fundamentalną częścią składową zasobów Rijksbureau stały się zbiory F. Lugta, autora pracy „Les marques de collections de dessins et d'estampes”, który ofiarował Instytutowi: 1. kolekcję fotografii i reprodukcji, liczącą prawie 100.000 numerów, wyposażoną doskonale zwłaszcza w fotografie i reprodukcje rysunków, i 2. wspaniały zbiór katalogów aukcji, liczący około 22.000 egzemplarzy, oraz 3. wypożyczył bogatą bibliotekę, której zawartość doskonale odpowiada potrzebom Instytutu w zakresie zamierzonych i już rozpoczętych prac naukowych.

Trzecim wielkim darem był zapis Jh. dr. E. A. van Beresteyna, który przekazał Instytutowi ogromną kolekcję fotografii i reprodukcji portretów osobistości niderlandzkich, zaopatrzoną w starannie i pomysłowo opracowany katalog kartkowy, umożliwiający szybkie określenie portretów osób nieznanych. Ta kolekcja stanowi zupełnie odrębną całość w zbiorach Instytutu, co zostało nawet zaznaczone wyraźnie w jego tytule: gdy termin „kunsthistorische” odnosi się do zbiorów głównych, opartych o kolekcje Hofstede de Groota i Lugta, termin „ikonografische documentatie” oznacza zbiory van Beresteyna, nadal planowo pomnażane i opracowywane.

Poza tym w skład zbiorów Instytutu weszła kolekcja katalogów aukcji, przekazana przez bibliotekę Królewskiego Muzeum Malarstwa w Mauritshuis, a dalszy szybki rozwój następuje drogą darów, wymiany i zakupów.

Obecnie, po wydzieleniu dubletów, zbiory Instytutu liczą prócz działu ikonograficznego: 1. około 200.000 fotografii i reprodukcji, 2. około 2.500 katalogów muzeów, zbiorów i wystaw (prócz biblioteki F. Lugta), 3. około 45.000 katalogów aukcji, poczynając od XVII w., 4. przeszło 200.000 kart z notatami (zbiór Hofstede de Groota, systematycznie uzupełniany).

Organizacja działu fotografii i reprodukcji jest w toku. Nadmienić trzeba, że kolekcjonuje się reprodukcje, wykonane wszelkimi technikami, i to zarówno reprodukcje luźne, jak też wycinane z książek, katalogów itp. Wyróżnić możemy tu 3 poddziały: 1. zbiór fotografii i reprodukcji, podklejanych pojedynczo na kartonach i ułożonych w 800 pudłach, przy czym każde pudło zawiera przeciętnie sto kilkadziesiąt numerów; 2. zbiór Hofstede de Groota, obejmujący przeszło 200 albumów, w których na każdej stronie znajduje się zwykle po kilka fotografii i reprodukcji; największą pozycję stanowią fotografie i reprodukcje dzieł Rembrandta (26 albumów), następnie malarzy z kręgu Rembrandtowskiego i pejzażystów np. J. v. Goyen — 6 albumów, krąg J. Ruisdaela — 7 albumów); w przyszłości reprodukcje będą podlepane na oddzielnych kartonach i włączone do zbiorów ogólnych; 3. 40 tek z reprodukcjami z zakresu malarstwa obcego (pozaniderlandzkiego); tego poddziału Instytut nie zamierza rozwijać programowo drogą zakupów.

W układzie obfitego i różnorodnego materiału ilustracyjnego oparto się na systemie Hofstede de Groota, który tak rozgrupowywał swe zbiory, aby móc jak najszybciej dysponować możliwie wyczerpującym materiałem porównawczym, określać obrazy, nieopracowane naukowo, zestawiać repliki i kopie itp. Podział nie ma więc charakteru klasyfikacji naukowej i nie opiera się na jednolitej zasadzie, (zbiór Sir Roberta Witta w Londynie n. p. ułożony jest w porządku alfabetycznym według nazwisk artystów).

Aby dać przegląd zawartości zbiorów i zorientować w ich układzie, pokrótce scharakteryzuję te materiały, które są już rozgrupowane we wspomnianych wyżej 800 pudłach. Oczywiście może to mieć tylko znaczenie informacyjne, gdyż wskutek szybkiego rozrostu zbiorów rozgrupowanie ich stale ulega zmianom. Mam wrażenie, że mimo to krótki opis zbiorów jest celowy, tym bardziej, że nie istnieje ani drukowany informator, ani katalog, i wydawnictwa tego typu na razie nie są zamierzone.

Zbiory fotografii i reprodukcji podzielone są na 3 zasadnicze grupy:

- I. Malarstwo staroniderlandzkie — przeszło 130 pudeł, w tym monogramiści — 1 pudło, artyści nieznani, określani umownymi nazwami („Meester met bedachte Namen”) — 11 pudeł, malarze anonimowi — 2 pudła (układ według tematów), i 112 pudeł z fotografiami i reprodukcjami dzieł artystów znanych, w tym po 5 pudeł: Pieter Breughel I i II, Joos van Cleve, Quentin Massys, Hans Memling; po 4 pudła: Jacob Cornelisz van Amsterdam, Gerard David, Jan van Eyck, Jan Gossaert, Lucas van Leyden, Barendt van Orley, Roger

van der Weyden; po 3 pudła: Hieronymus Bosch, Dirck Bouts, Hugo van der Goes, Adriaen Isenbrandt; po 2 pudła: Marten van Heemskerk, Jan van Calcar, Herri met de Bles, Joachim Patenier.

Dla lepszego wyjaśnienia układu zbiorów przytoczę, że np. po pudle, zawierającym reprodukcje dzieł Geertgena tot Sint Jans, w następnych pudłach ugrupowane są reprodukcje dzieł, wiążących się z twórczością Geertgena lub powstałych pod jego wpływem, a całość nosi tytuł „Krag Geertgena tot Sint Jans”.

II. Malarstwo flamandzkie — około 115 pudeł, w tym fotografie i reprodukcje dzieł A. van Dycka—23 pudła, P. P. Rubensa—31 pudeł, D. Teniersa—8 pudeł, J. Jordaensa oraz J. Breughla I i II po 5 pudeł.

III. Malarstwo holenderskie — przeszło 400 pudeł, podzielonych na następujące grupy:

A) Frans Hals i szkoła haarlemska oraz malarze rodzajowi:

1. F. Hals — 4 pudła, krag F. Halsa — 12 pudeł (Dirk Hals, synowie F. Halsa, Jan, Joseph i Salomon de Bray, W. Buytewech, P. Codde, W. C. Duyster, J. Leyster, J. M. Molenaer, A. Palamedes)
2. krag A. Brouwera — 8 pudeł (Brouwer, Craesbeck, E. i S. Heemskerk, C. Saftleven)
3. krag A. van Ostade — 7 pudeł (A. van Ostade, I. van Ostade C. Dusaert)
4. krag J. Steena — 7 pudeł
5. Jan Vermeer van Delft — 1 pudło
6. krag P. de Hoogh — 3 pudła
7. krag Terborcha — 4 pudła
8. krag G. Metsu — 4 pudła (G. Metsu, J. van Geel, J. Ochtervelt)
9. krag G. Dou — 6 pudeł
10. F., J., W. i F. d. J. van Mieris — 3 pudła
11. krag Schalckena — 1 pudło
12. krag Netschera — 2 pudła
13. różni malarze rodzajowi — 6 pudeł w porządku alfabetycznym
14. różni (C. Troost, J. de Witt, A. i P. v. d. Werff) — 1 pudło.

B) Pejzażyści:

1. Wczesni pejzażyści (H. Avercamp, E. v. d. Velde) — 7 pudeł —
2. Wielcy pejzażyści:
 - a) krag J. van Goyen — 12 pudeł, b) krag J. Ruisdaela — 10 pudeł,
 - c) Salomon Ruisdael — 3 pudła, d) M. Hobbema — 2 pudła,
 - e) A. v. d. Neer 4 pudła, f) różni — 7 pudeł.

3. Pejzażyści italianizujący (C. P. Berchem, J. Both, K. Dujardin) — 12 pudeł.
4. Malarze pejzażów ze zwierzętami, scenami rodzajowymi itp. (A., B. i J. G. Cuypp, P. Potter, A. v. d. Velde, Ph. Wouwerman) — 16 pudeł.
- C) Szkoła utrechcka (Abr., H. i Adr. Bloemart, G. v. Honthorst, C. Poelenburgh, J. A. Wtewael) — 9 pudeł
- D) Krąg Rembrandta
 1. Prerembrandtyści (C. v. Haarlem, J. de Gheyn, H. Goltzius, P. Lastman, A. v. d. Venne, Pseudo v. d. Venne) — 11 pudeł
 2. Rembrandt — 19 pudeł
 3. Uczniowie Rembrandta (F. Bol, L. Bramer, N. Maes, C. i B. Fabritius, Ph. Koninck, G. v. d. Eeckhout, A. de Gelder, S. v. Hoogstraaten) — 21 pudeł.
- E) Portreciści (Th. de Keyser, A. Hanneman, B. v. d. Helst, M. Mierevelt, P. Moreelse, J. Ravesteyn) — 38 pudeł
- F) Malarze martwej natury (A. v. Beyeren, W. Kalf, P. Claes, W. C. Heda, J. D. de Heem, Jan i Justus v. Huysum, J. i J. B. Weenix) — 24 pudeł
- G) Mariniści (L. Backhuizen, J. v. d. Capelle, A. i J. Storck, W. v. d. Velde, S. de Vlieter) — 13 pudeł
- H) Malarze architektury (G. A. i J. A. Berckheyde, J. v. Heyden, P. Saenredam, E. de Witte) — 10 pudeł.

Podając w wyżej opisanych grupach nazwiska artystów, wymieniałem tych, których twórczość jest w zbiorach najobficiej ilustrowana.

Szybkie zorientowanie się, do której grupy włączeni zostali poszczególni artyści, ułatwia kartkowy katalog alfabetyczny. Ponadto bardzo rozwinięty jest system odnośników w obrębie samych pudeł. Operując opisany wyżej przykładem, dodam, że np. gdy obecnie reprodukcje dzieł wszystkich artystów z kręgu Geertgena tot Sint Jans ugrupowane są w pudłach następujących za pudłami z reprodukcjami dzieł mistrza, to w pudłach, zawierających dzieła malarzy nieznanymi, określonych umownymi nazwami, każdej poszczególnej pozycji odpowiadają karty ze wzmiankami, w którym pudle dana reprodukcja została pomieszczona. W wielu wypadkach sporządza się do jednej pozycji po kilka kart z odnośnikami.

Działalność Instytutu wyraża się:

1. w inwentaryzowaniu i segregowaniu posiadanych zbiorów;
2. w udostępnianiu ich dla celów naukowych; zaznaczyć należy, że Instytut nie przeprowadza żadnych ekspertyz, zwłaszcza dla celów handlowych, i ogranicza się wyłącznie do udzielania niewiążących informacji dla celów naukowych.
3. w pomnażaniu zbiorów;
4. w działalności wydawniczej.

Pierwszym wydawnictwem, które zapoczątkuje serię „Publications du Rijksbureau voor Kunsthistorische en Ikonografische Documentatie“, będzie F. Lugta „Repertoire des Catalogues de Ventes Publiques“. Tom I wydawnictwa, obejmujący katalogi od r. 1600 – 1825, jest już w druku i ukaże się jeszcze w roku bieżącym (wyd. M. Nijhoff, Haga), tom II, obejmujący katalogi od r. 1825 – 1875, – jest w przygotowaniu.

W gmachu Instytutu przy ul. Korte Vijverberg 7 mieści się instytucja, niezwiązana z Rijksbureau organizacyjnie, lecz mimo to najściślej z nim współpracująca: „Stichting Nederlands Patriaats“ – instytut genealogiczno-heraldyczny, posiadający bogate zbiory w zakresie genealogii i heraldyki i publikujący własne wydawnictwa. Współdziałanie obu instytucji znakomicie ułatwia studia nad historią sztuki niderlandzkiej, stwarzając ośrodek naukowy o wielkim dla historyków sztuki znaczeniu.

STWIERDZENIE WIEKU MALOWIDEŁ NA PODSTAWIE MIKROCHEMICZNEJ ANALIZY

Zafalszowania obrazów, o których się tu i ówdzie słyszy, podstawienie kopii zamiast oryginału, przypisywanie jakiegoś nowoodkrytego malowidła znacznemu mistrzowi, stwierdzenie okresu powstania obrazu dla muzealnictwa — w wypadkach szczególnie trudnych, gdzie historia sztuki nie jest już w stanie zagadki rozwiązać, zaprzęgnięto do pomocy przedstawicieli nauk ścisłych: chemików i fizyków.

Nowa ta gałąź chemii stosowanej, aczkolwiek jest stosunkowo młoda zdobyła jednak sobie prawo obywatelstwa we wszystkich kulturalnych krajach Europy i Ameryki. Były wprawdzie na początku obawy, iż przy zdejmowaniu materiałów malarskich obrazy mogą ulec pewnemu zniszczeniu, obecnie jednak przy pomocy dostatecznie powiększających mikroskopów okazały się zupełnie zbyteczne.

Pierwsze mikrochemiczne badania rozpoczęte w połowie XIX wieku nad freskami egipskimi, przeprowadzone były przez Raehlmanna. Ten sam badacz stwierdził również, iż malowidła ściennie w Pompei nie są wcale wykonane czystą techniką freskową. Dalsze badania nad materiałami antycznego malarstwa były dokonane przez Eibnera. Doświadczenia zdobyte w studiach nad malarstwem ściennym ułatwiły następnie pracę w tym kierunku nad malowidłami stalugowymi. Znane są badania ikonoskopowe Ostwalda. A w roku 1909 na międzynarodowym kongresie sztuki w Monachium J. Gasparetz w odczycie „Mikrochemia na usługach historii sztuki” przedstawił jakie postępy poczyniła ta nowa gałąź chemii, jakie jej są zadania i cele. Od tego czasu wielu chemików na podstawie ścisłych danych naukowych starało się rozwiązać kwestię nie tylko samych materiałów używanych od najdawniejszych czasów, ale również rozwikłać tajemnicę technik malarskich w różnych okresach. Poza wyżej wymienionymi nazwiskami dodać należy przede wszystkim uczonego angielskiego A. P. Laurie w Edynburgu, dalej Church'a w Londynie i Ch. Moreau-Vautier, którzy w swych pracach, „The Technique of Painting”, „The Chemistry of Paints and Pigments” podają historyczny rozwój malarstwa pod względem technicznym. Prace te jako jedne z wcześniejszych można zaliczyć do badań klasycznych w tej dziedzinie. Dopiero w miarę rozwoju chemii wogóle, a przede wszystkim mikrochemii studia nad materialną częścią malowideł mogły stanąć na wysokości zadania i oddać należyta usługę historii sztuki. Do nowszych prac zaliczyć trzeba

Ch. Dalbon w książce „*Les origines de la peinture à l'huile*“, G. van der Sleen „*Quelques recherches à propos du nettoyage des tableaux*“, A. M. de Wild „*The scientific examination of pictures*“ oraz H. Heintz „*Historische Entwicklung der werkstofflichen Bilduntersuchung*“.

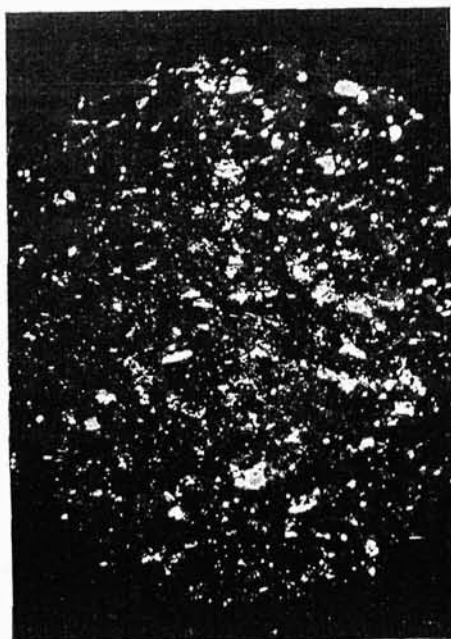
Do nowoczesnych obrazów, jak również zfałszowanych malowideł używane są farby znajdujące się w handlu — a więc farby współczesne; tak samo jak w wiekach ubiegłych artyści używali do swych dzieł również barwników jakie były im dostępne w tych czasach i w danym kraju w jakim tworzyli. Wiele farb, których się obecnie używa nieznane były dawniej. Obecność zatem pigmentu na obrazie dowodzi, iż malowidło musiało być wykonane po jego wynalezieniu lub po wprowadzeniu do technik malarskich. I gdy np. w obrazie pochodzącym jakoby z XV wieku barwnik niebieski okaże się błękitnym paryskim, który został wynaleziony dopiero w 1703 r. to albo obraz jest podrobiony, albo też miejsce to pochodzi z późniejszej restauracji. To samo dotyczy całego szeregu innych farb. Na podstawie dat ich odkrycia, które są znane, można z zupełną pewnością stwierdzić, w jakim okresie czasu badane miejsce na obrazie powstało. Wprawdzie jest wiele pigmentów, które znalazły zastosowanie w malarstwie od najdawniejszych czasów po dzień dzisiejszy — to jednakże badania mikroskopowe i w tym wypadku potrafią określić mniej więcej ich pochodzenie. Niektórych barwników nie stosuje się dziś zupełnie, inne jak np. krapp, karmin, cynober, aczkolwiek znajdują się na palecie współczesnego malarza, to jednak posiadają one inne własności fizyczne i chemiczne. Znany jest fakt, iż średniowieczni artyści posługiwali się farbami, które sami sobie wydobywali z ziemi, lub preparowali, ucierali i t. d. Uczniowie ich, naśladowując swych mistrzów, dziedziczyli wszystkie tajemnice, stosując te same techniki i te same materiały. Tak, że z jakości barwników, ich rozdrobnienia można również — jeżeli chodzi o wiek pewne wnioski wyciągnąć.

Nieco gorzej przedstawiają się badania chemiczne spoiw, gdyż tu często analiza mikroskopowa zawodzi, a tym bardziej chemiczna, dla której brak jest dotychczas odpowiednio czułych reakcji. I tak np. trudne jest zidentyfikowanie różnych gatunków klejów roślinnych obok białka i kazeiny, nie możliwe jest rozróżnienie żywej od suchej warstwy oleju lnianego. Jeszcze trudniejszym jest rozpoznanie suchych olejów: lnianego, makowego i orzechowego. To są zagadnienia, które czekają rozwiązania, a które pozwoliłyby mikrochemicznej analizie malowideł bardziej się rozwijać.

Przed przystąpieniem do chemicznych badań nad materialną częścią obrazu, trzeba zapoznać się z całą powierzchnią malowidła przy pomocy



Ryc. 141. Farba czerwona chromowa na białym gruncie w świetle padającym.



Ryc. 142. Farba czerwona chromowa na czarnym gruncie w świetle padającym.

binokularnego mikroskopu, powiększającego około 50 razy. Obserwacje pozwolą wyciągnąć pewne wnioski ze sposobu nałożonych barwników, z pociągnięć pędzla, z optycznych zmian niektórych farb, z rozdrobnienia i wielkości poszczególnych cząstek pigmentu i z ewentualnych rys i pęknięć jakie mogą się znaleźć na powierzchni. Ważną jest rzeczą, aby się upewnić, które miejsca są oryginalne, które zaś powstać mogły na skutek późniejszych restauracji. Tu przychodzą z pomocą promienie ultrafioletowe lampy kwarcowej i rentgenowskie. Po zapoznaniu się z powierzchnią malowidła, przystępuje się przy pomocy specjalnej igły do zdjęcia możliwie małej ilości barwnika (wystarczy 0,0019), aby obrazu nie uszkodzić, najlepiej z miejsc pod ramą lub też z kilku miejsc, jeśli jest się pewnym, że pigment jest identyczny, tak, aby jednocześnie można było zaobserwować uwarstwienie obrazu. Następuje obserwacja pod mikroskopem, powiększającym do 750 razy w różnorodnym oświetleniu: padającym, przechodzącym, spolaryzowanym i t. p. W zależności od rodzaju światła otrzymuje się różne efekty, sprzyjające dla zidentyfikowania badanego materiału (ry. 141 — 146). Zdjęta część farby, która otoczona jest



Ryc. 143. Farba czerwona chromowa na płytce szklanej z opakiluminatorem.



Ryc. 144. Farba czerwona chromowa na białym gruncie z opakiluminatorem.

spoiwem, musi być usunięta przy pomocy specjalnych rozpuszczalników. Jeśli się okaże, że barwnik jest mieszaniną dwóch, lub więcej pigmentów, należy je w tym wypadku pod mikroskopem oddzielić. W ten sposób otrzymana farba nie zawierająca już innych domieszek, może być na drodze mikrochemicznej zanalizowana.

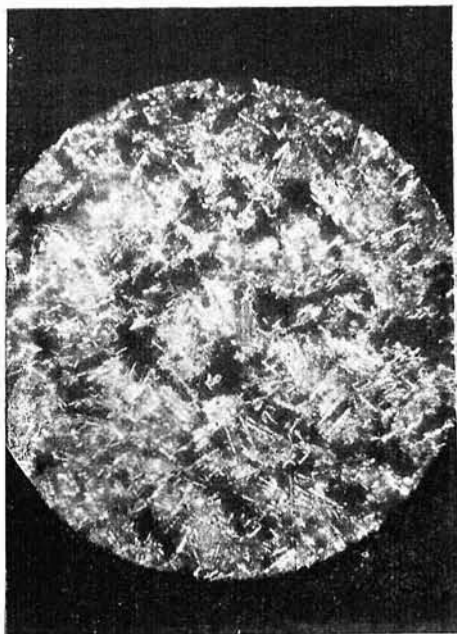
Badania techniczne przeprowadza się również nad podobrazem i gruntem, gdzie chodzi o stwierdzenie rodzaju drzewa, płótna lub jakości materiałów użytych do gruntów.

Niektórzy artyści stosowali w ciągu całego swego życia jedne i te same farby lub te same mieszaniny, które uważane były przez nich za najlepsze, względnie takie materiały, które były im dostępne, z czego można wyciągnąć nie tylko daleko idące wnioski, tyżące się danego mistrza, ale również całej jego szkoły.

Techniczno-chemiczne badania malowideł rozwijają się w ostatnich czasach coraz więcej. Rosną doświadczenia i literatura w tym kierunku, a historia sztuki i muzea coraz częściej posługują się metodami opartymi na tych podstawach.



Ryc. 145. Farba czerwona chromowa w świetle spolaryzowanym.



Ryc. 146. Farba żółta chromowa w świetle spolaryzowanym.

Należy podkreślić, iż do badań tych poza precyzyjnymi przyrządami i całym szeregiem pomocniczych materiałów i preparatów, potrzebne są nie tylko wiadomości fizyko-chemiczne, ale również znajomości materiałoznawstwa malarskiego zarówno dzisiejszego jak i dawniejszego oraz technik malarskich.

JERZY ŻARNECKI

«OPLAKIWANIE CHRYSYUSA»

RZEŻBA Z KRĘGU STWOSZA W BRZEZINACH

Późnogotycka rzeźba, dotychczas niepublikowana, znajduje się w bocznym ołtarzu drewnianego, parafialnego kościoła św. Mikołaja w Brzezinach (pow. ropczycki), poświęconego w 1501 r.¹⁾ Wymiary 95x87 cm, głęb. 35 cm, drzewo lipowe. Polichromia nowa, olejna pokrywa całość grubą warstwą kryjąc szczegóły. Rzeźba ta prawdopodobnie jest częścią nieznanego, lub już nieistniejącego tryptyku²⁾; wykonana w półreliefie, przedstawia scenę »Oplakiwania Chrystusa« w typie rozpowszechnionym w północnej sztuce XV w.³⁾

Ta wielofigurowa scena grupuje się wokół ciała zmarłego Chrystusa, spoczywającego na chuście; tułów dźwignięty jest ku górze przez Józefa z Arymatei i Matkę Boską, tworzących wraz z Marią Magdaleną bezpośrednie tło ciała Zbawiciela, gdy dalszym jest św. Jan i — dwie Marie. Najbardziej dramatyczną postacią jest Panna Maria, zbliżająca twarz pełną spokojnego bólu ku martwej głowie Syna. Głowa ta o harmonijnych rysach, z misternie skręconym zarostem, przykryta cierniową koroną — opada ku dołowi. Szczegóły anatomiczne ciała, jak żebra czy mięśnie, są lekko zaznaczone. Klęczący z lewej strony Józef z Arymatei jest starcem w długiej szacie, mnącej się w liczne, ostro załamujące się fałdy. Po drugiej stronie, u nóg Chrystusa klęczy płacząca Maria Magdalena, trzymając puszkę z wonnościami i ocierając łzy. Nad Panną Marią widnieje postać św. Jana Ew., młodzieńca o obfitej fryzurze układającej się w gęste loki. Płaszcz spięty pod brodą — rozwiewa i unosi ku górze wiatr. Z za Józefa wyłaniają się figury dwu niewiast, oplakujących zgon Chrystusa (ryc. 147).

Świeżo została odnaleziona deska (100 × 140), stanowiąca tło rzeźby (ryc. 148); złożona z pięciu kawałków, pokryta jest złotym ornamentem brokatowym, wygniatanym w kredzie. Miejsce nie pokryte ornamentem

1) Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego, t. I. Warszawa, 1880, str. 417.

2) Odnosnie do niego brak wszelkich źródeł archiwalnych na miejscu, gdyż o ile istniały, spłonęły wraz z plebanią.

3) Künste, Ikonographie der christlichen Kunst, Freiburg i B., 1928, t. I. str. 480—483.



Ryc. 147. Brzeziny. Scena «Oplakiwania Chrystusa». Fot. Inż. Arch. A. Krzyżanowski.

wskazuje na centralny układ i kształt krzyża, pod którym rzeźbiona grupa była umieszczona¹⁾.

Płaskorzeźba jest dzisiaj włączona w rokokową oprawę ołtarza, dając świadectwo pokrewieństwu formalnemu dwóch epok: późnego gotyku i późnego baroku. Zjawisko tej symbiozy bywa często obserwowane²⁾.

¹⁾ Tło to, zostanie wkrótce umieszczone poza rzeźbą, co niewątpliwie podniesie jej wartość zabytkową i estetyczną.

²⁾ N. p. płaskorzeźby z tryptyku św. Stanisława w kościele N. P. M. w Krakowie umieszczono w XVII w. w barokowym ołtarzu. Zob. Sokołowski, Studja do historii rzeźby w Polsce w XV i XVI w. Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce, t. VII, tr. 95 — 97. To ciekawe zjawisko, włączania gotyckich rzeźb lub obrazów w barokowe ramy występuje m. in. w kościołach w Lipnicy Murowanej, Łapanowie, Krośnie, Krakowie (Pięta w kość. św. Barbary), Staniątkach.

Płaskorzeźba brzezińska, jakkolwiek nie jest najwyższej klasy dziełem snycerstwa, reprezentuje dość wysoki poziom. Całość zwiarta i zamknięta, o dobrze przemyślanej równowadze mas — posiada wyraz życia. Szczególnie dobrze ukształtowaną postacią jest św. Jan, z wyraziście modelowaną twarzą, w płaszczu o śmiało ciętej draperii. Również główki Madonny ¹⁾ i Marii Magdaleny posiadają szlachetny wyraz (ryc. 149 i 150). Słabiej nieco oddane jest ciało Chrystusa, które jest nazbyt krępe. Stłoczone z boku trzy figury: Józefa i dwu Marii zostały przez rzeźbiarza potraktowane również niezbyt starannie.

Odrzuca się w oczy zależność formalna naszej rzeźby od stylu Stwosza, mimo, że nie osiąga ona poziomu, śmiałości i dynamiki cechującej dzieła mistrza ołtarza Mariackiego.

Zależność od Stwosza jest bardzo znaczna. Rzeźbiarz posunął się aż do naśladowania szczegółów. I tak: głowa M. B. o charakterystycznym profilu, opięta zawojem ²⁾, powtarza ściśle ten sam motyw ze «Zdjęcia z krzyża» w ołtarzu Mariackim. Głowa św. Jana (ryc. 151) przypomina głowę tegoż Świętego ze sceny głównej tryptyku Mariackiego, oraz Apostoła, drugiego z lewej strony w «Zesłaniu Ducha św.»; nie jest wprawdzie tak precyzyjnie modelowana — jednak to samo ściągnięcie brwi i ogólny charakter twarzy — to nie przypadkowe podobieństwa. Dla dalszych postaci jak np. Józefa, Marii Magdaleny, znajdujemy również odpowiedniki w mnóstwie charakterystycznych typów ołtarza Mariackiego.

¹⁾ Głowa M. B. niestety oderwana, została nieudolnie przyklejona.

²⁾ Ubiorz figur w naszej scenie por. z rys. i fot. u M. Gutkowskiej, Ubiorz w ołtarzu Mariackim Stwosza na tle zabytków wieku XV, Rocznik Krawski, XXVI, 1935.



Ryc. 148. Brzeziny. Deska stanowiąca pierwotne tło płaskorzeźby.
Fot. J. Zarnecki.



Ryc. 149. Brzeziny. Maria Magdalena
Fot. J. Zarnecki



Ryc. 150. Brzeziny. Głowy: Chrystusa, Matki Boskiej i Nikodema. Fot. J. Żarnecki.

Pokrewieństwo ze Stwoszem sięga jednak jeszcze głębiej. Przypatrzmy się miedziorytowi Stwosza «Oplakiwanie Chrystusa» (B. 2. II. ryc. 152), przedstawiającemu trzy figury: zmarłego Chrystusa, Matkę Boską i św. Jana. Wzajemny układ tych postaci, a nadto taki szczegół jak płaszcz św. Jana zawinięty jakby od podmuchu wiatru — są nieomal identyczne z odpowiednimi momentami naszej rzeźby. Wiedząc, że ryciny Stwosza były wzorami rzeźbiarskimi ¹⁾, nie zdziwimy się z powodu tej zależności.

Nie jedyny to zresztą przykład użycia powyższej ryciny Stwosza za wzór. Po-

slugiwał się nią niewątpliwie rzeźbiarz «Oplakiwania» na tryptyku Olbrachta (fig. 153), przypisanym Stanisławowi Stwoszowi ²⁾. Związek powyższej sceny z naszą jest wyraźny, mimo różnicy poziomów artystycz-



Ryc. 151. Brzeziny. Św. Jan. Fot. J. Żarnecki.

¹⁾ Ks. Szczęśny Detloff, *U źródeł sztuki Wita Stosza*, Warszawa-1935, str. 49.

²⁾ Tryptyk króla Olbrachta przy, pisują Stanisławowi Stwoszowi: M. Sokółowski, op cit. B. Daun, Veit Stoss, Leipzig, 1906, str. 85 — 87. T. Szydlowski, *Ze studjów nad Stwoszem i sztuką jego czasów*, Rocznik Krakowski, 1935, str. 61 — 67. J. Pagaczewski — widzi znaczny udział uczniów St. Stwosza (Posąg srebrny św. Stanisława w kościele O. O. Paulinów na Skalce w Krakowie, Kraków, 1927, str. 49—50) M. Lossnitzer, Veit Stoss, Leipzig, 1912, str. VI. — za autora uważa słabego ucznia St. Stwosza.

nych. Związek ten raczej zewnętrzny, jest niemniej uderzający. Kompozycja schodzi się z naszą nie tylko w ogólnych zarysach, ale i w wielu szczegółach (jedyna rozbieżność: zamiast dwóch niewiast mamy na tryptyku Olbrachta — Nikodema). Nawet uwzględniając znaczne przekształcenia restauratorów tryptyku Olbrachta należy uznać jego niższy poziom. Mniejsza zwartość kompozycyjna, bodaj że nieudolność techniczna i większa zależność od ryciny Stwosza (szczególnie gdy idzie o rozwianie płaszcza św. Jana) nie pozwalają na przypisanie obu rzeźb jednemu autorowi.

Wśród znanych nam dzieł snycerskich tego okresu jeszcze jedno wykazuje pewne analogie z naszym. Mam na myśli scenę «Orłów strzegących zwłok św. Stanisława», z tryptyku tego świętego w kościele Mariackim w Krakowie, w której układ kompozycyjny nagiego ciała świętego wiąże się z układem ciała Chrystusa w rzeźbie brzezińskiej (np. identyczna ręka ze zgiętymi palcami).

W rezultacie ustalamy, iż «Oplakiwanie» z Brzezin wywodzi się: 1-o z ołtarza Mariackiego. Prawdopodobnie twórca rzeźby brzezińskiej pracował w warsztacie Wita i to przy tryptyku Mariackim, gdyż znajomość szczegółów ołtarza posunięta jest bardzo daleko. Nie możliwą jest rzeczą, aby artysta nasz mógł te szczegóły dokładnie zaobserwować, gdy tryptyk znalazł się na obecnej wysokości). 2-o Z ryciny Stwosza o tym samym temacie.



Ryc. 152. Miedzioryt Wita Stwosza
«Oplakiwanie Chrystusa».
Fot. J. Żarnecki.



Ryc. 153. Muz. Diec. w Krakowie. Scena «Oplakiwania» z tryptyku Jana Olbrachta.

Bezsprzeczne podobieństwo kompozycyjne sceny z tryptyku Olbrachta i rzeźby z Brzezin można by tłumaczyć nie tylko wspólnym źródłem graficznym. Wydaje się prawdopodobne, że istniał poza ryciną wzór w zaginionej plastyce Stwosza.

Ponieważ rzeźba z Brzezin łączy się z tryptykiem św. Stanisława, przeto nasuwa się wniosek, że jej twórca pozostawał w trudnym do uchwycenia, lecz niemniej bliskim stosunku do autora tryptyku krakowskiego, lub, że obaj opierali się na wspólnym wzorze, co potwierdzało by przypuszczenie poprzednie o możliwości istnienia nieznanego nam dziś dzieła Stwosza. Wydaje się to o tyle prawdopodobnym, że tylko kompozycyjnie, pod względem układu leżącego ciała rzeźba brzezińska zbliżona jest do Mariackiej, natomiast stylistycznie widzimy znaczne różnice. Modelunek ciała jest inny, bo inne ręce nad nim pracowały. Wspólnym było by źródło: nieznaną rzeźbą Stwosza.

Opierając się na licznych przykładach (tryptyki: Olbrachta ¹⁾ oraz z Więclawic ²⁾ i Mikuszowic ³⁾) można by przypuszczać, że nasza rzeźba została wykonana jako część ołtarza dla jednego z kościołów krakowskich, a w epoce późniejszej ofiarowana ubogiemu kościołowi w Brzezinach, już to jako całość, już to jako fragment.

Sumując powyższe rozważania, uznać należy rzeźbę brzezińską za dzieło warsztatu krakowskiego pierwszych lat XVI w. Warsztat ten w sztuce Wita Stwosza bierze początek, naśladuje ją i powtarza, nie zdobywając się na oryginalność.

¹⁾ Tryptyk Olbrachta ofiarowano kościołowi w Rudawie, skąd Czartoryscy przenieśli go zpowrotem do katedry wawelskiej. Por. Sokołowski, op. cit. str. 163 — 174.

²⁾ A. Misiąg-Bocheńska, Tryptyk z roku 1477 w kościele parafialnym w Więclawicach pod Krakowem, *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*, R. II. Nr. 2, 1933, str. 117.

³⁾ J. Szablowski, Tryptyk w Mikuszowicach, Kraków, 1935. Odbitka z *Rocznika Krakowskiego*, t. XXVIII, str. 41.

KAZIMIERZ STEFAŃSKI,

'TESTAMENT ALBINA FONTANY.

Jako pomocnik Bernardoniego przy budowie collegium i kościoła Jezuitów, przybywa do Kalisza Albin Fontana, murator, o którym Księgi Radzieckie Kaliskie pod rokiem 1584 już jako o obywatelu miejskim — *civis* — wspominają. Wiadomości o Fontanie są — niestety — bardzo skąpe. Za rzecz pewną uważać można, że w Kaliszu, jako murator, pracował do roku 1595-go przy budowie kościoła jezuickiego, a w roku 1612-ym odbudowywał po pożarze (1609) kościół św. Mikołaja.

To jako murator, ale Fontana był i obywatelem miasta, o które to obywatelstwo w rok niespełna po przybyciu się postarał i otrzymał. O jego pracy jako obywatela na gruncie społecznym wiadomo tylko, że był wytrykusem, czyli dozorcą mienia kościelnego u św. Mikołaja i przedstawicielem braxeatorów-piwowarów w Radzie Miejskiej w roku 1608-ym.

Cóż murator ma wspólnego z piwowarami?

Sądząc z poniżej przytoczonego testamentu Fontany, ów browar był prawdopodobnie własnością jego żony Reginy, gdyż nie wspomina o nim, jako o swej własności, ani słowa. Jego majątek nieruchomy, osobisty stanowiły:

- 1 — dom drewniany przy ul. Wrocławskiej
- 2 — plac pusty przy ulicy Szkockiej
- 3 — grunta we wsi podmiejskiej Dobrzec Wielki.

Z testamentu tego wnioskować jeszcze można, że Fontana pozostawił dwie córki: Zofię, zamężną za Gromczykiem Wojciechem i Agnieszkę, zamężną za Kopciem Andrzejem.

Treść testamentu, sporządzonego w dniu 8 kwietnia roku 1617-go, jest następująca:

TESTAMENTUM ALBINI MURATORIS.

Actum Calissiae sabbato proximo ante Dominicam Misericordiae in domo Famati Albini Fontana, Muratoris, Civis Calissiensis in platea Wratislaviensis consistente, coram spectabilis et famatis: Laurentio Siekiera Advocato, Stephano Adamowic et Jacobo Wodka Apotecario, scabinis iuratis Civitatis Calissiensis vocatis pro dispositione ultima facientis. Anno Domini 1617.

Leżąc na łóżku schorzały, sławny Pan Albin Fontana mularz, mieszczanin kaliski takie rozporządzenie domu swego i dóbr swoich uczynił,

bacząc się być bliskim śmierci, upatrując i to, aby po śmierci jego żadne niesnaski i nieprzyjaźni między potomstwem pozostałem, jako też i małżonką i powinnymi swoimi niepozostawił, a także i długi wszystkie zeznawając komu-by co winien pozostał.

Naprzód zeznawa, że winien złotych ośmdziesiąt do kościoła św. Mikołaja, kościelnych, niezapisanych.

Z Boczkowa Baranowskiemu złotych czternaście.

Xiędzu Dobrzeckiemu nieboszczykowi florenow czterysta, zapisanych, od których dawają interesse po złotych dwadzieścia i ośm. Płatu zostałem od tych pieniędzy złotych szesnaście winien za rok przeszły czynszu. Na to wziąć od Żydów z arendy sklepów na św. Krzyż i zapłacić ten płat. Na ten rok teraźniejszy winienem złotych dwadzieścia i ośm, także też miechownik co najmuje.

Pannom Zakonnym winienem złotych sto, co mają cegłą odebrać.

Annie z Krotoszyń winien zastawą złotych czterdzieści, a Wojciech Gromczyk winien zastawą Małgorzacie, siostrze rodzonej pomienionej Anny z Krotoszyń i które jej będzie powinien zapisać i interesse dawać od tych pieniędzy złotych trzydzieści i dwa na każdy rok złotych dwa, kiedy-by jej nie chował, a gdzieby była przy nim, tedy te złotych dwa powinien będzie obracać na odzienie jej.

Pana Wojciecha Gromczyka małżonce Zofii odkazuję miejsce puste na Szkockiej ulicy leżące, które ma powzdać Starszy Ławnik na wiecach pierwszych.

U Wodczyka Jana za cztery beczki piwa po złotych dwu beczka.

Przewod prawa jest na rymarkę Jędrzejową Litwinkę na złotych siedemdziesiąt i groszy dwadzieścia i dwa za wętnę.

Wojecki z Kurowa winien za beczkę piwa złotych dwa i groszy osnaście i gotowych pieniędzy złotych dwa pożyczanych.

Miechownik komornik złotych szesnaście winien na św. Michał przyszły.

Panny Zakonne winne mi złotych dwadzieścia i cztery i groszy dwadzieścia i cztery.

Szymek mularz winien złotych trzynaście.

W Dobrcu poddani winni według rejestru jego podanego.

Pozwala dożywocia małżonce swej Reginie w domu wszystkim oprócz tego co komornikom najęto. Te najmy mają iść do ręki córki swojej Agnieszki, małżonki Pana Andrzeja Kopcia, jednak, dawając jej na wolę jeśliby chciała mieszkać przy córce Agnieszce, a córka będzie ją winna opatrować uczciwem i dostatecznem odzieniem i żywnością. Córka powinna wziąć zarazem posesyę w dobra, wszak jednak wolno jej to być

dzie przy opiekunach obierać i czynić co będzie chciała z tych których jej naznaczą sławnych: Jędrzeja Kopcia, zięcia swego i Matysa Hanusika mieszczan kaliskich. To dożywocie jednak ma stać tak aby żadnych skaz i psowania nie było w dobrach, kiedyby się chciała pozostać przy niem i co opiekunowie jej mają upatrować. W mielcuchu komornego z koryta na żywność pozwala aż do śmierci.

Naprzód poddani z Dobrza winni:

u Wojdawa ćwiertnia żyta po dziewiętnaście groszy każdy wiertel i za stronę mięsa 9 wierdunków

u Kleszczyka z bratem swoim po pięci wierteli także po dziewiętnaście groszy

u Wrońca pięć wierteli po dziewiętnaście groszy

u Jędrka sześć wierteli na oddanie — te nieszacowane i dwie grzywnie pieniędzy, temuz to pół wiertela grochu, wiertel kasze z czeszni (?) naspoł jęczmieni podle niego co mielczarkę ma i wiertel żyta na oddanie

u Sramika młodszego co został w domu kopa za cegłę

u Xiędza Topolskiego w Rozdrażewie dziesięć wierteli grochu, siedem wierteli jęczmienia, prosa 6 wierteli, owsa cztery ćwiertnie

u Pindaka ćwiertnia żyta, grochu wiertel, kaszy jęczmiennej wiertel, groszy dziesięć

u Kodela młynarza z Zalesia dwie ćwiertnie żyta a czynszu grzywnie n siedmi groszy sześć

u Xiędza Błażeja sześć wierteli żyta i grochu wiertel.

Złoty dwadzieścia do św. Mikołaja w Kaliszu odkazuję przed wszystkimi długami oddać z dóbr wszystkich moich pozostałych. To się niema do ciąć kłaść i do protokołu o co nieboszczyk prosił, bo wziął był sobie na rozmyślenie.

Quod testamentum taliter confectum actis praesentis Famatus Andreas Kopiec ingrossandum curavit

Wyżej przytoczony testament wpisany jest do Ksiąg Testamentowych Kaliskich, tom II, karty 119 — 120, Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie. Do druku podał — Kazimierz Stefański.