

Justyna Olszewska-Świetlik

Zakład Technologii i Technik Malarskich,
Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa, UMK w Toruniu

Zagadnienia

**XVII-wiecznego warsztatu malarskiego
na przykładzie wybranych obrazów
z terenów dawnych Prus:**

**„Epitafium rodziny Hansa Gronau”
z Bazyliki Mariackiej w Gdańsku
i obrazu „Koronacja Najświętszej Marii Panny”
z kościoła p.w. św. Trójcy w Jeżewie**

Epoka nowożytna to okres rozwoju nauki, rozkwitu sztuki. To czas nowego stylu malarstwa wykorzystującego osiągnięcia nauki i filozofii. We Włoszech najszybciej nastąpił postęp dotyczący odejścia od tradycji malarstwa średniowiecznego i zwrócenie się ku humanizmowi.

Niemalą wpływ na kształt sztuki odegrał rozwój teorii, którą przekazywano w formie pisanej. W zależności od regionu Europy możemy rozpoznać tradycję malarską kształtując wizerunek sztuki. Włochy inspirowały się humanistyczną ideą klasycznej starożytności. Na Północy zmiany związane były między innymi z reformami religijnymi. Nowy światopogląd, upowszechnienie zdobyczy nauki oddziaływało nie tylko na innowacje związane z treścią, formą, stylem oraz sposobem przedstawiania świata w sztuce, ale także dotyczyło rozwoju technologii i techniki malarskiej.

Artyści dotąd anonimowi stają się znani z imienia i nazwiska. Rozkwit miast europejskich spowodował, że wielcy artyści tworzyli wokół siebie do-

brze prosperujące warsztaty malarskie. Mistrzowie przekazywali swoje doświadczenia uczniom. Indywidualność artystów spowodowała wykształcenie w sztuce poszczególnych regionów Europy oraz miast charakterystycznych cech, dotyczących reguł panujących w poszczególnych warsztatach.

W malarstwie XVII wieku zauważamy nowe tendencje dotyczące rodzaju stosowanych materiałów oraz techniki. Wynikały one zarówno z rozwoju technologii, jak i wprowadzenia do sztuki innych zasad dotyczących sposobu przedstawienia natury.

Uzyskanie zamierzonego efektu malarskiego uzależnione było od indywidualnego talentu artysty, ale również jego umiejętności związanych ze znajomością technologii i techniki malarskiej. Zastosowanie odpowiednich materiałów oraz techniki malarskiej pozwalało na oddanie natury według obowiązujących w tym czasie zasad.

Prawidłowe rozpoznanie dzieła sztuki wymaga interdyscyplinarnych badań. Analiza budowy technicznej obrazu dostarcza wiadomości na temat tajników warsztatu malarskiego pozwala na określenie charakterystycznych cech związanych z czasem powstania, regionem, a ściślej szkołą i artystą wykonującym dane dzieło. Czasy nowożytne są okresem zmian dotyczących rodzaju podobrazia – zapraw i spoiw malarskich. Podobrazia drewniane zastępowane są płóciennymi. Białe zaprawy cenione w średniowieczu ustępują miejsca zaprawom barwnym: czerwonym, brązowym, ugrowym i innym. Spoiwa temperowe zastępowane są spoiwami olejnymi. Na paletę malarską wprowadzono nowe pigmenty. Błękity poszerzono o bardziej powszechne zastosowanie smalty¹. Czerwone barwniki organiczne uzupełniono karminem pozyskiwanym z koszenili – owadów występujących w Ameryce². Do pigmentów brązowych dodano asfalt, później w wieku XVII sepię, bistr i brunat kasselski³.

¹ M. Roznerska, *Techniki malarskie „Małych Mistrzów Holenderskich” XVII*, Toruń 1991, s. 182–183; P. Rudniewski, *Pigmenty i ich identyfikacja*, Skrypty dydaktyczne ASP w Warszawie, skrypt nr 13, Warszawa 1994, s. 58–61; H. Stege, *Out of the blu? Considerations on the early of smalt as blue pigment in European easel painting*, *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 18 Jahrgang 2004, Heft 1, s. 121–142.

² B. Slansky, *Technika malarstwa*, t. 1: *Materiały do malarstwa i konserwacji*, przeł. S. Gawłowski, Warszawa 1960, s. 48–49.

³ Ibidem, s. 63.

Należy podkreślić, że w sztuce tradycja współgrała z nowymi prądami, często zdarzało się tak, że warsztaty malarskie wprowadzały nowatorskie techniki i materiały stopniowo, łącząc ze sobą stare i nowe zasady.

Wprowadzone innowacje dotyczące rodzaju materiałów oraz techniki malarskiej związane były z wymaganiami stawianymi sztuce. Upowszechnienie barwnych zapraw oraz preferencje dotyczące wyboru pigmentów składających się na paletę malarską uzależnione były od efektów, które zamierzano uzyskać w malarstwie. Kolorystyka obrazów ulegała przekształceniom podobnie jak modelunek światłocieniowy. Uzyskanie skontrastowanych efektów światła i cienia na białych, jasnych zaprawach było trudne. Preferencje epoki średniowiecza dotyczące uzyskania świetlistości czystych lśniących barw ustępują w epoce nowożytnej efektom gry światła i cienia zwanymi z włoskiego „sfumato”.

Prześledzenie tych zmian oraz określenie repertuaru środków wyrazu uzupełniane są badaniami technologicznymi. Stanowią one wkład poszerzający wiedzę nie tylko na temat starych technik malarskich, ale również indywidualnych cech twórczości artystów oraz zasad obowiązujących w poszczególnych szkołach, regionach Europy i epokach. Prowadzenie zintegrowanych badań dzieł sztuki w ścisłej współpracy naukowców takich dziedzin jak: historia sztuki, technologia, konserwacja, nauki przyrodnicze w czasach nam współczesnych stało się standardem.

Wiek XVII w sztuce regionu Pomorza Gdańskiego dawniej Prus książęcych był okresem przemian. Gdańsk znaczące miasto tego okresu, był miejscem, które charakteryzowało się tolerancją wobec idei protestanckich. Wobec powyższego obok sztuki katolickiej powstawały dzieła wykonane w duchu reformacji⁴.

Do Gdańska przybywali liczni emigranci, którzy opuszczali Niderlandy ze względu na represje religijne. Taka sytuacja sprzyjała powstawaniu w Gdańsku znaczącego ośrodka artystycznego o żywej tradycji niderlandzkiej⁵.

⁴ K. Cieślak, *Sztuka reformacji 1557–1793*, [w:] *Aurera Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVII wieku. Eseje*, Gdańsk 1997, s. 60–61, 76–77.

⁵ T. Grzybkowska, *Niderlandyzm w sztuce gdańskiej*, [w:] *Artyści i patrycjuszę Gdańska*, Warszawa, 1996 s. 13.

W mieście działali wybitni artyści, których sztuka oddziaływała na cały region Polski zwłaszcza Północnej⁶.

Do czołowych artystów pierwszej połowy XVII wieku zalicza się Antona Möllera (1563/65 Królewiec – 1611 Gdańsk), który wykonywał wiele dzieł zdobiących budynki użyteczności publicznej jak i kościoły⁷. Drugim znaczącym malarzem był oraz Hermann Han (1580 – nadreńskie Neuss, śląska Nysa, Nowe Ogrody pod Gdańskiem⁸ – 1627 Chojnice) uznany za głównego reprezentanta malarstwa religijnego⁸.

Wybitne osobowości artystów, którzy posiadali znaczące warsztaty malarskie i byli autorami licznych dzieł wywarły duży wpływ na sztukę tego czasu. Dzieła obu artystów cieszą się szerokim zainteresowaniem historyków sztuki, natomiast warsztat malarski w aspekcie badań technologicznych nie został do tej pory rozpoznany. Niniejszy artykuł dotyczy przedstawienia

⁶ Por. m.in.: A. Gosieniecka, *Sztuka w Gdańsku. Malarstwo, rzeźba, grafika*, [w:] *Gdańsk jego dzieje i kultura*, pod. red. F. Mamuszki, Warszawa 1969, s. 309–314; T. Grzybkowska, *Złoty wiek malarstwa gdańskiego na tle kultury artystycznej miasta 1520–1620*, Warszawa 1990, s. 100–102, 138–157, 158–168.

⁷ A. Mosingiewicz, *Antoni Möller (ok. 1563–1611) malarz*, [w:] *Artyści w dawnym Toruniu*, pod. red. J. Poklewskiego, Warszawa–Poznań–Toruń 1985, s. 44–52; T. Grzybkowska, *Niderlandyzm w sztuce gdańskiej*, [w:] *Niderlandyzm w sztuce polskiej*, Materiały z Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1992, Warszawa 1995, s. 106–110; J. Harasimowicz, *Anton Möller – malarz, moralista, obywatel*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. LVI, 1994, nr 4, s. 339–358; J. Friedrich, J. Dziubkova, noty biograficzne, w: *Aurera Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVIII wieku, Katalog*, Gdańsk 1997, s. 454–455; J. Pałubicki, *Malarze gdańscy*, t. 1, Gdańsk 2009, s. 59, 61, 162; idem, *Malarze gdańscy*, t. 2, Gdańsk 2009, s. 540–542.

⁸ Pochodzenie oraz daty urodzin i śmierci do końca nie są wyjaśnione por.: J. S. Pasierb, *Malarz gdański Herman Han*, Warszawa 1974, s. 9; T. Grzybkowska, *Niderlandyzm w sztuce gdańskiej*, [w:] *Niderlandyzm w sztuce polskiej*, op. cit., s. 110; J. Friedrich, J. Dziubkova, noty biograficzne, w: *Aurera Porta Rzeczypospolitej*, s. 449, 454–455; J. Tylicki, *Herman Han – dwa oblicza artysty*, [w:] *Herman Han. Mistrz światła i nokturnu. Narodziny baroku w malarstwie dawnej Rzeczypospolitej*, pod red. M. Osowskiego, Pelplin 2008, s. 56–72; J. Okoń, *Herman Han, Pelplin i jezuici (na marginesie wykładów Macieja Kazimierza Sarbińskiego)*, [w:] ibidem, s. 134–166; J. Tylicki, *Obraz „Alegoria cnoty małżeńskiej”*. *Klucz do drugiego oblicza sztuki Hermana Hana*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. LXI, 1997, nr 1–2, s. 38–59; idem, *Rysunek gdański ostatniej ówczesnej XVI w. I pierwszej połowy XVII w.*, Toruń 2005, s. 150; idem, *Herman Han, Holender z Gdańska*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. LXXI, 2009, nr 1–2, s. 201–204; J. Pałubicki, *Malarze gdańscy*, t. 1, op. cit., s. 59, 61, 70, 162, 179; idem, *Malarze gdańscy*, t. 2, op. cit., s. 280–285.

wyników badań technologii i technik malarskiej dwóch obrazów z 1 połowy XVII wieku pochodzących z terenów dawnych Prus Książęcych: epitafium Hansa Gronau z Bazyliki Mariackiej w Gdańsku związanego z kręgiem oddziaływania sztuki Antona Möllera oraz obrazu przedstawiającego *Koronację Najświętszej Marii Panny* z kościoła p.w. św. Trójcy w Jeżewie przypisywanemu wpływom warsztatu Hermanna Hana⁹.

⁹ Epitafium H. Gronau było przedmiotem badań większego projektu finansowanego w ramach grantu MNiSW nr 3704/HO3/2006/31 wyniki analiz przedstawiona w: *Technologia i technika malarska wybranych nowożytnych epitafiów z Bazyliki Mariackiej w Gdańsku*, Toruń 2009; J. Olszewska-Świetlik, *Zagadnienia warsztatu malarskiego epitafium Hansa Gronau z Bazyliki Mariackiej w Gdańsku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, t. XXXVIII, Toruń 2010, s. 129–142. Wyniki analiz obrazu *Koronacja Najświętszej Marii Panny* z kościoła p.w. św. Trójcy w Jeżewie zawarte w: J. Flik, J. Olszewska-Świetlik, J. Tylicki, *Koronacja najświętszej Marii Panny z kościoła p.w. św. Trójcy w Jeżewie. Domniemany obraz Hermanna Hana w świetle badań historycznych i technologicznych*, „Ochrona Zabytków”, 2003, nr 3/4, s. 73–85; Do identyfikacji materiałów zastosowano następujące metody badawcze: analizę i fotografię w IR i UV lica obrazów wykonał mgr A. Cupa, interpretację autorka publikacji w Zakładzie Technologii i Technik Malarskich IZK, UMK w Toruniu. Do badań w podczerwieni zastosowano cyfrowy system do reflektografii w zakresie bliskiej podczerwieni z filtrem 780 nm, w UV lampę typu Emita z filtrem Wooda 365nm. Rentgenogramy i fotografia w IR: mgr R. Stasiuk i mgr P. Zambrzycki z Agencji Artystycznej Sztuk Pięknych w Warszawie. Wszystkie próbki pobrała autorka niniejszej pracy. Próbki zatopiono w żywicy „Duracryl Plus” prod. Spofa, Dental – Czechy, wyszlifowano przy użyciu papierów ściernych o granulacji od 300 do 2000. Obserwację wykonano przy zastosowaniu mikroskopu Optiphot 2, powiększenie 40 i 100 razy, w Zakładzie Technologii i Technik Malarskich IZK, UMK w Toruniu. Fotografię przekrojów fluorescencji w ultrafiolecie wykonała dr Zuzanna Rozłucka w Zakładzie Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej IZK, UMK w Toruniu. Używano mikroskopu fluorescencyjnego Nikon Eclipse E 600, powiększenie 100 i 200 razy, zintegrowanym z lampą rtęciową Nikon Super HB 1010AF i standartowym blokiem filtrów UV 2A: EX 330–380 nm, DM 400 nm, BA 420 nm. Na temat zastosowanej metody i aparatury patrz: Z. Rozłucka, M. Roznerska, J. Arszyńska, *Mikroskopia fluorescencyjna. Zastosowanie w badaniu budowy i procesów konserwacji malarstwa sztalugowego*, Toruń 2000. Badania mikrochemiczne wykonano na przekrojach poprzecznych i wypreparowanych warstwach. Przeprowadzono analizy w roztworze: reakcje mikrokrytaloskopowe, kroplowe, analizy suche, prażenie, barwienie płomienia perły boraksowej. Zastosowano metody instrumentalne do badań pigmentów i barwników: rentgenowska analiza fluorescencyjna XRF przy zastosowaniu energodispersyjnego spektrometru rentgenowskiego z układem helowym Mini Pal PW 4025, autor mgr A. Cupa w Zakładzie Technologii i Technik Malarskich IZK, UMK w Toruniu, energodyspersyjna analiza rentgenowska z zastosowaniem mikrosondy elektronowej (SEM – EDS), skaningowy mikroskop elektronowy JEOL JSM–6380LA Pracownia Mikroskopii Elektronowej i Mikroanalizy, Uniwersytet Warszawski, autor mgr M. Wróbel; neutronowa analiza aktywacyjna, autor mgr inż. E. Pań-

Epitafium rodziny Hansa Gronau ufundowane zostało w roku 1612. Eksponowane jest w nawie północnej Bazyliki Mariackiej w Gdańsku na przyporze pomiędzy kaplicami p.w. św. Anny i Zbawiciela¹⁰. Należy do typu epitafium obrazowego ozdobionego rzeźbioną ramą architektoniczną z ornamentem rollwerkowo-okuciovym. Po bokach na konsolach rzeźbione personifikacje: Męstwa Chrześcijańskiego (lewa strona z barankiem), Pobożności (prawa strona). U góry kartusz herbowy zwieńczony rzeźbą putt. Na dole tablica inskrypcyjna. Obraz przedstawia temat *Sądu Ostatecznego* oraz rodzinę fundatora. Obraz o wymiarach 159 × 119 cm namalowany został na podobrazii drewnianym. Deski wycięto z pnia w kierunku promieniowym i sklejono na styk. Na podobrazie po uprzednim przeklejeniu klejem glutynowym nałożono dwukolorową zaprawę w kolorze białym i brązowym o łącznej grubości ok. 100 μm¹¹. Po opracowaniu zaprawy wykonano zapewne rysunek kompozycji, którego nie zidentyfikowano podczas badań w podczerwieni. Mimo to badania technologiczne obrazu wskazują, że autor epitafium przy wykonywaniu kompozycji korzystał zapewne ze wzornika. Rysunek przygotowawczy mógł zostać wykonany przy zastosowaniu nietrwalej techniki, jak np. rysunek węglem drzewnym, bądź też

czyk, Instytut Chemii i Techniki Jądrowej w Warszawie; wysokosprawna chromatografia cieczowa HPLC, główne składniki zidentyfikowano przy użyciu sprzężonej z nią spektrometrii UV-VIS, autor mgr W. Nowik, Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques, Francja; chromatografia gazowa GC (większość próbek badano po rozkładzie KOH, wybrane po HCl), autor mgr G. Jaworski w Zakładzie Technologii i Technik Malarskich IZK, UMK w Toruniu.

¹⁰ ks. S. Bogdanowicz, *Dzieła sztuki sakralnej Bazyliki Mariackiej w Gdańsku*, Gdańsk 1990, s. 363–364; R. Sulewska, *Dłutem wycięte. Snycerstwo północnych ziem Polski w czasach Zygmunta III Wazy*, Warszawa 2004, nr kat. 51, s. 219–220 (tam bibliografia); *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, seria nowa, t. 8, cz. 1: *Miasto Gdańsk*, cz. 2: *Główne Miasto*, red. B. Roll, I. Strzelecka, tekst, ilustracje, ISZ PAN, Warszawa 2006, s. 112, Fig. 893–896.

¹¹ Biała zaprawa składała się z kleju glutynowego, kredy i niewielkiego dodatku bieli ołowiowej, zaprawa brązowa ze spoiwa emulsyjnego (klej białkowy i olej lniany) oraz kredy, minii i czerni roślinnej. Podobny sposób przygotowania podobrazii zaleca T. Turque de Mayerne, *Pictoria Sculptoria et quae subalternarum artium, 1620*, [w:] E. Berger, *Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit (XVI–XVIII. Jahrhundert) in Italien, Spanien, den Niederlanden, Deutschland, Frankreich und England nebst dem De Mayerne Manuskript*, München 1901, s. 116–119, 276–278; M. Roznerska, op. cit., s. 163; M. Koller, *Das Staffeleibild der Neuzeit*, [w:] H. Kühn et al., *Reclams Handbuch der Künstlerischen Techniken, Farmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei*, Bd. 1, Stuttgart 1988, s. 346.

ciemny kolor zaprawy był przeszkodą do jego uwidocznienia w analizach w podczerwieni¹².

Podobne kompozycje przedstawiające *Sąd Ostateczny* znajdujemy w innych dziełach gdańskich tego czasu. Mogły być one wzorowane na sztychu Jana Sadlera¹³. Epitafium H. Gronau wykazuje między innymi zbieżności do zaginionego obrazu Antona Möllera *Sąd Ostateczny*, z Dworu Artura (1602–1603), a także z kościoła p.w. św. Jakuba przypisywanemu temu autorowi oraz epitafium ławnika staromiejskiego Jacoba Schmidta z 1595 roku z kościoła św. Katarzyny w Gdańsku, wiązane z warsztatem Möllera obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego¹⁴.

Podobieństwa dotyczą przede wszystkim postaci Chrystusa na łuku tęczowym, Archaniola Michała oraz aniołów grających na trąbach. Archaniol w dwóch epitafiach oraz obrazie z kościoła p.w. św. Jakuba stanowi lustrzane odbicie względem obrazu z Dworu Artura. Wydaje się, że podobieństwa wymienionych obrazów dotyczą korzystania z podobnego wzoru bądź też układ kompozycji był powielany poprzez inspiracje innych artystów dziełem znajdującym się w Dworze Artusa. Zauważalne są również odniesienia do tryptyku *Sąd Ostateczny* Hansa Memlinga 1473 roku z Bazyliki Mariackiej w Gdańsku (obecnie Muzeum Narodowe w Gdańsku). Dotyczą one przede wszystkim Archaniola Michała, aniołów oraz kompozycji w sferze piekła zwłaszcza jeśli chodzi o gesty niektórych postaci (il. 1 A–C).

Opracowanie malarskie wykonano w technice wielowarstwowej. Spoiwem była tłusta tempera olejno-kazeinowa. Laserunki wykonano spoiwem olejno-żywicznym. Warstwy malarskie nakładano zazwyczaj 2–3 krotnie,

¹² Na temat badań rysunku w podczerwieni patrz m.in.: J. Flik, J. Olszewska-Świetlik, A. Cupa, A. Wypych, *Rysunek w malarstwie sztalugowym – badania metodą reflektografii w podczerwieni*, [w:] *Księga pamiątkowa ofiarowana profesorowi Wiesławowi Domasłowskiemu*, red. B. Soldenhoff, Toruń 2002, s. 47–81.

¹³ W. Drost, *Danziger Malerei von Mittelalter bis zum Ende des Barock*, Berlin–Leipzig 1938, s. 127, za: karty inwentarzowe, Wojewódzki Urząd Konserwatorski w Gdańsku, autor K. Cieślak mps.

¹⁴ A. Mosingiewicz, op. cit., s. 44–52; T. Grzybkowska, *Złoty wiek malarstwa*, s. 142; K. Cieślak, *Kościół – cmentarzem. Sztuka nagrobna w Gdańsku (XV–XVIII w.)*. „Długie trwanie” epitafium, Gdańsk 1992, s. 18–19, 132; idem, *Epitafia obrazowe w Gdańsku (XV–XVII w.)*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1993; s. 35–39; K. Cieślak, nr kat. IV.34, w: *Aurera Porta Rzeczypospolitej*, s. 115.

a ich grubość wahała się w granicach od 20 do 100 μm . Modelunek malarski rozpoczynano od podmalowania. Wykonano je w kolorze lokalnym, wybrane elementy kompozycji podmalowano szarością. Paleta malarska składała się z następujących pigmentów i barwników organicznych: biel ołowiowa $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$, żółcień cynowo-ołowiowa, żółcień żelazowa, smalta, azuryt naturalny $2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$, cynober HgS , minia Pb_3O_4 , karmin, kraplak, czernń roślinna.

Mimo ograniczonej palety faktycznej uzyskano rozbudowaną paletę optyczną. Obraz utrzymany jest w tonacji ciepłych brązów (il. 2).

Strefa nieba poprzez zastosowanie smalty namalowana została w odcieniach stonowanych błękitnych szarości. Brązowe cienie nikną w półmroku kontrastując z partiami światła namalowanymi impastowo i fakturalnie. Należy zwrócić uwagę na ograniczenie zastosowania pigmentów chłodnych. Pigmenty błękitne powszechnie używane w epoce średniowiecza, takie jak ultramaryna naturalna, azuryt naturalny zostały zastąpione nietrwałą kolorystycznie smaltą. Azuryt naturalny zastosowano w ograniczonym zakresie, jedynie do modelunku szat wybranych postaci. Nie zidentyfikowano zastosowania pigmentów zielonych.

Karnację namalowano przy zastosowaniu niewielkiej ilości pigmentów, uzyskano natomiast rozbudowaną skalę kolorystyczną od ciepłych brązów do chłodnych prawie białych światel. Cienie nakładano cienko półkryjąco. Półtony i światła modelowano po „formie”, impastowo z wyraźnym duktem pędzla odwzorowanym w warstwie malarskiej (il. 3). Na uwagę zasługuje wierne portretowe oddanie postaci fundatorów. Dbano o ukazanie indywidualnych rysów twarzy. Nie idealizowano, zaznaczając szczegóły niemłodych już osób, pokazując zmarszczki oddające ich wiek (il. 4A–B).

Czerwienie wykonano dwoma sposobami. Odcienie chłodne podmalowano szarością cieplejsze kolorem lokalnym. Następnie położono laserunki czerwieni organiczną: karminem lub kraplakiem (il. 5, 6). Na uwagę zasługuje ekspresyjne dynamiczne przedstawienie sceny strącenia potępionych do piekieł, w przeciwieństwie do statycznych portretów fundatorów (il. 7). Scena *Sądu Ostatecznego* została namalowana wcześniej. Zamawiający wybrał wykonany obraz i wówczas w dolnej części, w której pozostawiono puste miejsce, domalowano całą jego rodzinę. Zapewne w tym czasie dokonano kolejnych poprawek, które dotyczą postaci Chrystusa oraz Archanioła Michała. Zmie-

niono kształt fryzur obu postaci oraz formę płaszcza Jezusa. Fakty te wskazują, że warsztat w którym wykonano epitafrum Hansa Gronau wykonywał zapewne więcej podobnych zamówień, wychodząc naprzeciw ówczesnemu zapotrzebowaniu na tego rodzaju dzieła sztuki. Fakty te przemawiają ze serijną pracą wykonywaną w dobrze prosperującym warsztacie, który cieszył się prawdopodobnie niemalym popytem na tego rodzaju zamówienia.

Obraz pt. *Koronacja Najświętszej Marii Panny* związany z tradycją malarzką Hermanna Hana znajduje się w kościele parafialnym p.w. Świętej Trójcy w Jezewie koło Świecia nad Wisłą¹⁵. Datowany jest na lata 1625–1630. Podobieństwa do malarstwa Hana dotyczą przede wszystkim układu kompozycji nawiązującej do takich dzieł artysty, jak ołtarze *Koronacji Najświętszej Marii Panny* z katedr: w Pelplinie dat. 1623–1624 oraz Oliwie dat. 1624, a także ołtarza *Wniebowstąpienia Najświętszej Marii Panny* z katedry w Pelplinie dat. 1616¹⁶ (il. 8A–D).

Obraz o wymiarach 356 × 285 cm namalowany został na podobrazii płóciennym, zszytym 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 zostało ręcznie splotem prostym z przędz lnianych o kierunku skrętu nitek „Z”. Płótno zostało przytwierdzone do drewnianego panelu, a następnie przeklejone słabym roztworem kleju glutynowego i zagruntowane cienką zaprawą klejowo-kredową o grubości od 125 do 175 μm. Pierwsza warstwa zaprawy wypełniła przestrzeń między splotem płótna. Druga, nieco cieńsza, zniwelowała fakturę płótna. Zaprawę wygładzono i wykonano szkic kompozycji przy zastosowaniu prawdopodobnie węgla drzewnego, który wzmocniono czarną farbą wodną. Następnie na chłonną zaprawę położono warstwę izolacji, której spoiwem był olej lniany. Na przekrojach warstwa izolacji widoczna jest jako zabarwiona lekko na beżowo i bardziej transparentna górna warstwa zaprawy¹⁷.

¹⁵ Lit. patrz: J. Flik, J. Olszewska-Świetlik, J. Tylicki, op. cit., s. 83–85.

¹⁶ Na temat wzorców ikonograficznych patrz: J. Pasierb, op. cit., s. 240–244; J. Flik, J. Olszewska-Świetlik, J. Tylicki, op. cit., s. 75–77.

¹⁷ Por. R. E. Straub, [w:] *Reclams Handbuch der Künstlerischen Techniken, Farbmittel, Buchmalerei Tafel- und Leinwandmalerei*, t. 1, H. Kühn, H. Roosen-Runge, R. E. Straub, M. Koller, Philips Reclams jun., Stuttgart 1988, s. 166–168.

Olejny modelunek malarski wykonano w technice wielowarstwowej z podmalowaniem i wykończeniem laserunkowym. Grubość warstwy malarskiej wynosi do 100 μm . 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 ołowiowa $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$, żółcień ołowiowa prawdopodobnie masykot PbO , minię Pb_3O_4 , cynober 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 – szarego (*grisaille*) podmalowania mieszaniną bieli ołowiowej i czerni roślinnej – drzewnej o grubości ok. 50 μm ¹⁸. Taki rodzaj podmalowania jest typowy dla północnego malarstwa na terenie Niderlandów. W pierwszej kolejności opracowano cienie szarością – mieszaniną czerni 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.

Błękity opracowano przy użyciu smalty oraz azurytu naturalnego. Modelunek smaltą wykonano na płaszczu Marii Panny i jabłku cesarskim Boga Ojca.

W pierwszej kolejności wykonano szarobłękitne podmalowanie 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. W przypadku jabłka cesarskiego wykorzystano podmalowanie wykonane smaltą, na które następnie nałożono kolor błękitny azurytem naturalnym. Światła podniesiono poprzez dodatek bieli ołowiowej.

¹⁸ Patrz m.in. Z. Brochwicz, *Toruńskie portret Kopernika w świetle nowych badań*, „Rocznik Muzeum w Toruniu”, 1973, t. 5, s. 15; J. Flik, *Portret Mikołaja Kopernika z Muzeum Okręgowego w Toruniu studium warsztatu malarskiego*, Toruń 1990, s. 41, 48–49.

Drugi typ modelunku przy zastosowaniu azurytu naturalnego między innymi na szatach aniołów 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. Laserunki nałożone na wybrane partie zmiękczały i uszlachetniały modelunek.

Zielenie uzyskano przy zastosowaniu malachitu naturalnego. W światłach dodawano bieli lub żółcieni ołowiowej. W wybranych miejscach nakładano cienką warstwę laserunku.

Czerwienie opracowano 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 pogłębiano, nakładając w grubej warstwie laserunek czerwienią organiczną z dodatkiem czerni roślinnej (il. 9A–B). Drugi typ opracowania szaty w tonacji cieplej. *Grisaillone* podmalowanie w tym przypadku charakteryzuje kontrast światel i cieni. Modelunek rozpoczynano od partii cieni namalowanych mieszaniną cynobru i minii z niewielkim dodatkiem czerni. Na takie opracowanie nakładano warstwy półtonów mieszaniną cynobru i minii lub samą minią. Na wybrane partie cieni i półtonów nanoszono cienką warstwę laserunku czerwienią organiczną.

Karnacje opracowano na szarym podmalowaniu, nakładając warstwy kryjące, półkryjące i laserunkowe. W pierwszej kolejności namalowano półtony. Cienie pogłębiano brązem, uzyskując tony oliwkowe. Światła podnoszono jasnoróżowym kolorem karnacyjnym (il. 10A–B). 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 uzyskanym 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 bladorożowe, co wynika z laserunkowego sposobu nakładania farb na szare podmalowanie. Na policzki jaskrawoczerwoną farbą nałożono rumieńce.

Modelunek charakteryzuje dążenie do zniwelowania faktury malarskiej. Nie wykonywano dużych kontrastów światłocieniowych. Obraz *Koronacja Najświętszej Marii Panny* z kościoła parafialnego w Jeżewie należy powiązać z tradycją malarstwa północnego, zwłaszcza niemieckiego z wyraźnymi wpływami warsztatów niderlandzkich¹⁹.

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 jezewski, mimo, że powstał w latach 30-tych XVII wieku nawiązuje do malarstwa XVI wiecznego. Wskazuje na to zachowanie dawnej tradycji malarskiej oraz posługiwanie się wcześniejszymi wzorami artystycznymi i technicznymi. 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 odbiegała od pigmentów stosowanych w XVI i XVII wieku. Z powyższych ustaleń wynika, że anonimowy autor obrazu *Koronacja Najświętszej Marii Panny* był kontynuatorem XVI wiecznej tradycji malarstwa niderlandzkiego i niemieckiego. Podsumowując należy stwierdzić, że obraz powstał zapewne w prowincjonalnym pół-

¹⁹ Por. J. Flik, *Toruńskie portrety mieszczańskie drugiej połowy XVI wieku z muzeum okręgowego w Toruniu (technologie i techniki malarskie)*, Toruń 1982, s. 95–103; tenże, *Warsztat malarski Łukasza Cranacha Starszego*, „AUNC Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, t. XXI, Toruń 1994, s. 57–71; idem, *Obraz św. Hieronima z XVI w. z kościoła świętojańskiego Toruniu. Zagadnienia artystyczne i technologiczne*, „AUNC Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, t. XXII, Toruń 1994, s. 3–32; J. Flik, M. Wiącek, *Przedstawienie św. Hieronima według Albrechta Dürera (materiał, technika)*, „AUNC Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, t. XXI, s. 57–72; J. Flik, J. Kruzelnicka, *Epitafium Mikołaja Kopernika w bazylice katedralnej św. Janów w Toruniu*, Toruń 1996, s. 173–182; J. Dunkerton, S. Foister, *Dürer to Veronese: Sixteenth-century painting in the National Gallery*, London 1999; N. Penny, J. Dijkstra, *Technical examination*, [w:] *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, ed. By B. Ridderbos, A. Van Buren, H. van Veen, Los Angeles 2005, s. 293–328.

nocnym warsztacie, w którym kultywowano jeszcze wcześniejszą tradycję. Autor obrazu prawdopodobnie zetknął się z twórczością Hermanna Hana. Analiza stylu malarskiego, sposobu nakładania warstw farby w powiązaniu z badaniami historycznymi wykluczają autorstwo Hana i wiążą obraz z kręgiem oddziaływania jego sztuki.

Celem niniejszego artykułu było ukazanie zmian dotyczących technologii i technik malarskich w epoce nowożytnej w polskim malarstwie północnym. Przykłady dwóch wybranych dzieł: jednego powstałego w Gdańsku dla największej świątyni w mieście i regionie oraz drugiego namalowanego dla prowincjonalnego kościoła we wsi Jeżewo mają wykazać poprzez losowy wybór przekrój ówczesnych tendencji²⁰. Wynika z niego, że w ogólnych założeniach technologia i technika obu obrazów nie odbiega od tradycji malarstwa nowożytnego. Analizowane dzieła powstały w I poł. XVII wieku. Epitafium Hansa Gronau poprzedza obraz jezewski o około 15 lat, jednak pod względem modelunku światłocieniowego, kolorystyki obrazu oraz zastosowanych materiałów wpisane jest w nurt malarstwa siedemnastowiecznego. Powstało w największym mieście Prus-Gdańsku, stąd nie dziwi fakt szybszego przenikania nowości w technikach malarskich względem warsztatów działających na prowincji. W obrazie *Koronacja Najświętszej Marii Panny* widoczne są kompilacje zasad XVI wiecznego malarstwa europejskiego oraz nowatorskich wpływów wieku XVII. W tym czasie obok nowych tendencji ciągle trwały przepisy malarstwa cechowego. Warsztaty mniej znane, dłużej bazowały na tradycji powiązanej z malarstwem północnoeuropejskim. Tam też, podobnie jak w Polsce, później przeniknęły nowatorskie prądy z Włoch. Pomimo że starano się wprowadzać nowe materiały, takie jak na przykład podobrazie płócienne, to w technice wzorowano się jeszcze na wcześniejszych normach. Zdobytcze malarstwa Europy Zachodniej adaptowane były w Polsce przez liczne warsztaty zachodnie i północne z gdańskim na czele, jednak wprowadzanie nowości następowało stopniowo. Obraz jezewski powstał w tradycji malarstwa cechowego nawiązującego do zasad opisanych między innymi w traktacie van Mande-

²⁰ Oba obrazy zostały zbadane wcześniej, a wyniki analiz przedstawiono w osobnych publikacjach, vide: przypis 9, jednak dotyczyły one nie porównania tradycji malarskiej, a określenia warsztatu malarskiego tych dzieł.

ra²¹. Epitafium Gronau wzorowało się na bardziej innowacyjnych wpływach malarstwa XVII wiecznego, w którym tradycja warsztatów północnych współgrała z nowatorskim stylem szkoły włoskiej. Odchodzono wówczas od sztywno określonych norm, które zastępowano bardziej wrażliwym widzeniem natury. Wyniki przeprowadzonych powyżej analiz pozwalają na postawienie prawdopodobnej tezy, że dotychczasowa stara tradycja stosowana w warsztatach cechowych ustępowała indywidualnym poszukiwaniom artystycznym oraz wdrażaniu nowych technologii i technik malarskich (il. 11A–D). Wcześniejsze przenikanie pionierskich prądów charakterystyczne jest dla większych ośrodków miejskich i znaczących warsztatów malarskich. Typowym dla polskiej szkoły północnej jest natomiast częste wzorowanie się na dziełach uznanych i sławnych w tym czasie artystów. Liczne warsztaty malarskie działające na terenie Prus inspirowały się zarówno kompozycją popularnych w tym okresie tematów obrazów jak również starali się naśladować sposób modelowania malarskiego czołowych malarzy tego okresu. W związku z powyższym powstało wiele dzieł przypisywanych kręgom oddziaływania uznanych mistrzów. Ich wpływ dotyczył nie tylko terenu dawnych Prus, ale zataczał szersze kręgi, czego przykładem jest obraz wiązany z warsztatem Hermanna Hana z Buczka Wielkiego, obecnie województwo wielkopolskie. Jest on bardziej zbliżony pod względem zarówno kompozycji, jak i stylu malarskiego do obrazów przedstawiających *Koronację NMP* Hermanna Hanna. W porównaniu z obrazem jezewskim o statycznej kompozycji namalowanym w żywej tonacji i bardziej płaskim modelunkiem fałd szat, w obrazie z Buczka Wielkiego widać silnej wierne naśladowania sposobu modelowania charakterystycznego dla Hermanna Hana, zwłaszcza w graficznym rozedrganym opracowaniu najwyższych światła na szatach. Na tym tle zarysowuje się potrzeba prowadzenia kompleksowych analiz technik malarskich dzieł z tego okresu. Obiektywne ustalenie zasad obowiązujących w polskiej szkole malarskiej będzie możliwe, co jest oczywistym, po wykonaniu badań większej ilości obrazów, zadanie to, wymaga jednak dużego nakładu pracy wielu naukowców i czasu.

Wykazanie bezpośrednich wpływów na przedstawione w niniejszym artykule obrazy technologii i techniki malarskiej wymienianych wcześniej

²¹ E. Berger, op. cit., s. XXX–XLVI, 89 i nn.

takich artystów jak: Anton Möller (1563/65–1611) i Hermann Han (1580–1627) będzie możliwe dopiero po wykonaniu badań budowy technicznej ich prac²². Na obecnym etapie stanu badań można jedynie stwierdzić, że wykazywane w literaturze podobieństwa, do powoływanych artystów dotyczą przede wszystkim podobnych kompozycji obrazów oraz naśladowania sposobu modelowania malarskiego.

Summary

**The issues of 17th century painters' workshop
– case stories of selected paintings from Prussia:
“Epitaph painting of Hans Gronau” from Our Lady’s Basilica in Gdańsk
and a painting “Coronation of Virgin Mary”
from the Holy Trinity Church in Jeżewo**

This paper discusses the issues related with the painters' workshop of the first half of 17th century, originating from the territory of Duke's Prussia. The technology and technique of two paintings is being presented: an epitaph painting of Hans Gronau from Our Lady's Basilica in Gdańsk, related with the circle of followers of Anton Möller (1563/65 Królewiec – 1611 Gdańsk) and a painting with the representation of *Coronation of Virgin Mary* from the Holy Trinity Church in Jeżewo, attributed to the atelier of Herman Han (1574 Nysa – 1627 Chojnice).

²² Badania warsztatów malarskich Antona Möllera i Hermanna Hana pod kątem technologii i techniki malarskiej zostały podjęte w ramach pracy doktorskiej mgr Bożeny Szmelter-Fausek, wykonywanej pod kierunkiem autorki artykułu w Zakładzie Technologii i Techniki Sztuk Plastycznych, Wydział Sztuk Pięknych UMK w Toruniu.

A



B



C



Il. 1. Elementy układu kompozycji tematu *Sądu Ostatecznego z Epitafium*, Hansa Gronau dat. 1612, Bazylika Mariacka w Gdańsku (A) wykazują podobieństwa między innymi do: *Tryptyku Hansa Memlinga* z Bazyliki Mariackiej w Gdańsku, dat. 1473 rok, obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku (B) (fot. A. Skowroński) oraz zaginionego obrazu Antona Möllera, dat. 1603 z Dworu Artusa w Gdańsku (C) (od 2000 roku prezentowane jest tzw. simulacrum dzieła wykonane przez Krzysztofa Izdebskiego, fot. źródło internetowe kod dostępu: www.izdebski.art.pl/imageview.php?img=gfx/simul_dw_01_1d.jpg) Analogie dotyczą postaci Archanioła Michała, niektórych aniołów, oraz gestów postaci potępionych.



Il. 2. *Epitafium Hansa Gronau*. Kolorystyka obrazu utrzymana w tonacji ciepłych brązów i szarości. Zastosowanie smalty do namalowania nieba pozwoliło na uzyskanie stonowanych odcieni błękitów. Karcacje mimo zastosowania niedużej ilości pigmentów zostały opracowane w rozbudowanej tonacji od ciepłych do chłodnych odcieni (fot. R. Stasiuk)



Il. 3. *Epitafium Hansa Gronau*. Cienie w modelunku karnacji nakładano cienko w przeciwieństwie do półtonów i światel namalowanych z wyraźną fakturą, w najwyższych światłach impastowo (fot. A. Skowroński)

A



B



Il. 4. *Epitafium Hansa Gronau*. Postacie fundatorów namalowano w typie portretu, ukazując indywidualne cechy przedstawianych osób. **A.** Hans Gronau z synami. **B.** Żona Hansa Gronau z córkami (fot. R. Stasiuk)



Il. 5. *Epitafium Hansa Gronau*. Ekspresyjny modelunek postaci w kompozycji ukazującej otchłań (fot. R. Stasiuk)



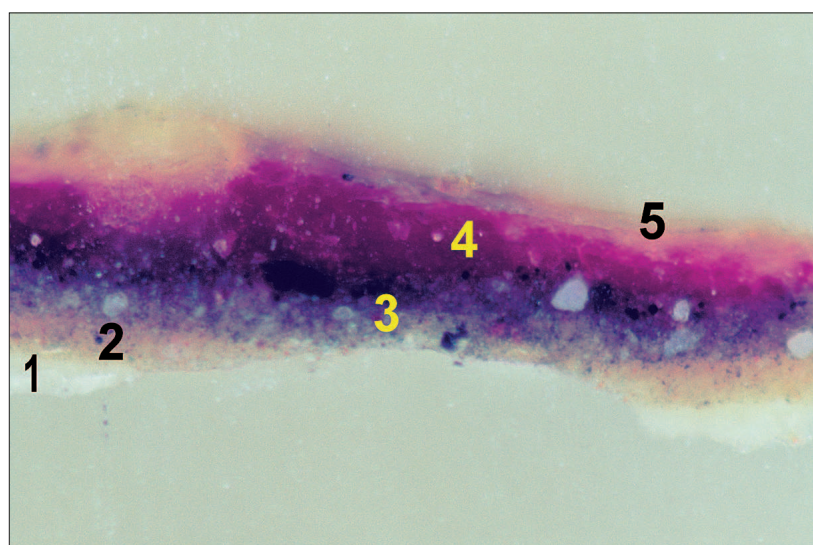
Il. 6. *Epitafium Hansa Gronau*. Fragment płaszcza Michała Archaniola. Widoczny modelunek opracowany w cieplej tonacji (fot. A. Skowroński)

A



Il. 7. *Epitafium Gronau*. (A) Postać anioła, lewa strona obrazu, sposób modelunku czerwonej szaty w tonacji chłodnej (fot. A. Skowroński)

B



Il. 7. *Epitafium Gronau*, **(B)** Przekrój próbki z czerwonej szaty anioła . Fot. w świetle VIS (Z. Rozlucka) 1. biała zaprawa: kreda, niewielki dodatek bieli ołowiowej, 2. brązowa zaprawa: minia, czerní roślinna, kreda, 3. szare podmalowanie: biel ołowiowa, czerní roślinna, 4. czerwona warstwa malarska: czerwiení organiczna, biel ołwiowa, 5. werniks

A



B



C

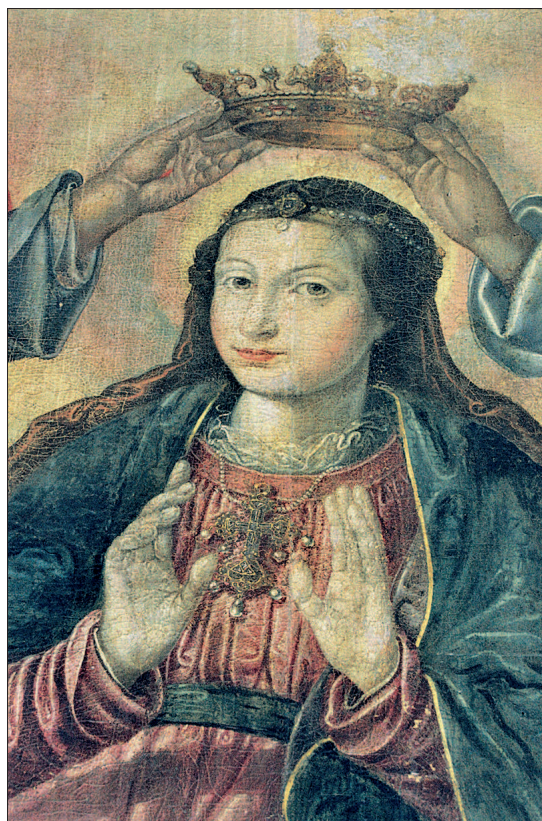


D



Il. 8. Kompozycja obraz pt. „Koronacja Najświętszej Marii Panny”, dat. 1620–1630 z kościoła parafialnego p.w. Świętej Trójcy w Jeżewie (A) (fot. W. Grzesik), wykazuje podobieństwa do dzieł Hermanna Hana, m.in. ołtarza Wniebowzięcia NMP, dat. 1618, katedra w Pelplinie (B) (fot. A. Skowroński, udostępniona za zgodą B. Szmelter-Fausek), oraz Koronacji NMP, z ołtarza głównego w katedrze Pelplinie, dat. 1623–1624 (C) i ołtarza z katedry w Oliwie, dat. 1624 (D) (fot. B. Szmelter-Fausek)

A



B



il. 9. Fragment postaci Marii z obraz pt. „Koronacja Najświętszej Marii Panny” z kościoła parafialnego p.w. Świętej Trójcy w Jezewie A. (fot. W. Grzesik). Widoczny sposób modelunku malarskiego czerwonej szaty wykonany w tonacji chłodnej. B. Przekrój próbki z czerwonej sukni Marii (fot. A. Cupa): 1. z-prawa: kreda, 2. różowe podmalowanie: biel ołowiowa, czern, czerwien, 3. różowa warstwa malarska: biel ołowiowa, czerwien organiczna, 4. laserunek: czerwien organiczna, 5. różowa warstwa malarska: biel ołowiowa, czerwien organiczna, 6. werniks

A



B



il. 10 **A.** Fragment obrazu *pt. „Koronacja Najświętszej Marii Panny”* z kościoła parafialnego p.w. Świętej Trójcy w Jeżewie. Na pierwszym planie w czerwonym stroju starosta Paweł Działyński (fot. W. Grzesik). **B.** Karnacja przekrój próbki z postaci Pawła Działyńskiego, czoło (fot. A. Cupa): 1. zaprawa: kreda, 2. szare podmalowanie: biel ołowiowa, czerń roślinna, 3. różowa warstwa malarska: minia, biel ołowiowa niewielki dodatek czerni roślinnej, 4. werniks

A



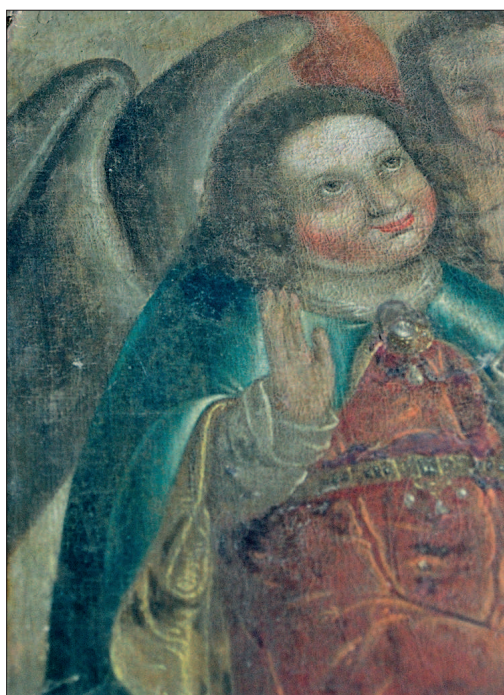
B



C



D



Il. 11. Zestawienie ukazujące różnice w sposobie modelunku karnacji postaci i aniołów w analizowanych obrazach. **A, B** fragmenty *Epitafium Hansa Gronau*, dat. 1612, Bazylika Mariacka w Gdańsku (fot. A. Skowroński). **C, D** fragmenty obrazu pt. „Koronacja Najświętszej Marii Panny” z kościoła parafialnego p.w. Św. Trójcy w Jeżewie, dat. 1620–1630 (fot. W. Grzesik)



Il. 12. Obraz „Koronacji Najświętszej Marii Panny” z kościoła p.w. Św. Trójcy w Buczku Wielkim, dat. poł. XVII wieku, woj. wielkopolskie (fot. B. Szmelter-Fausek)