

RUDOLF KOZŁOWSKI

## HISTORIA OBRAZU JASNOGÓRSKIEGO W ŚWIETLE BADAŃ TECHNOLOGICZNYCH I ARTYSTYCZNO-FORMALNYCH

Przez bardzo długi okres czasu odwlekała się edycja tej pracy, jakkolwiek już w latach 1948—52, na podstawie przeprowadzonych wtedy badań obrazu, były w zasadzie opracowane potrzebne materiały. W latach późniejszych doszły tylko dalsze interesujące potwierdzenia i dowody odkrytych już faktów, w dużej mierze wskutek podróży zagranicznych, do Włoch, Czechosłowacji, Bułgarii, NRD, ZSRR, Anglii, NRF, Austrii, Węgier oraz Jugosławii, które umożliwiły zapoznanie się z autopsji z zabytkami malarstwa przedśredniowiecznego i średniowiecznego oraz uzyskanie niektórych publikacji. Tych dodatkowych materiałów, nie wnoszących wprawdzie nic nowego, lecz potwierdzających i poszerzających dotychczasowe wyniki, nie było jeszcze w czasie wygłoszenia referatu o tym obrazie w Polskiej Akademii Umiejętności w 1952 r. Zwłoka w wydaniu publikacji wynikała z powodu trudności technicznych związanych z projektowaną i ilustrowaną edycją o charakterze albumowym, ze znaczną liczbą nieodzownych reprodukcji kolorowych, jak i czarno-białych, w tym również zdjęć w różnych promieniach, zdjęć rentgenowskich i z mikroskopu. Tego rodzaju ściśle specjalistyczne publikacje, do których konieczne są odpowiednio wykonane reprodukcje, nie są u nas niestety łatwe do zrealizowania. Wprawdzie trafiła się możliwość wydania pracy w Rzymie w latach 1958—60, w ramach Sacrum Poloniae Millennium, jednakże mimo bardzo zachęcających warunków, jak edycja w języku angielskim, bardzo dobre kolorowe reprodukcje i specjalnie duży nakład, propozycja zawierała wyraźne zastrzeżenie, że nie może to być praca o charakterze naukowym, lecz wyłącznie popularnym, dla szerokiego ogółu odbiorców, głównie w Ameryce, z ograniczeniem do minimum tekstu i ilustracji z zakresu technologiczno-naukowego. Tego rodzaju charakter publikacji nie odpowiadał autorowi, gdyż najistotniejszą treścią pracy są przede wszystkim obiektywne rezultaty badań technologicznych, które są ściśle związane z uzupełniającym materiałem ilustracyjnym.

Obecnie jednak wynika konieczność zrealizowania wreszcie edycji, chociażby nie w szacie początkowo zamierzonej. Przyspieszenie opublikowania rezultatów badań okazało się bardzo istotne, gdyż w dalszym ciągu pojawiają się mylne opracowania obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, bazujące niestety, jak dawniej, przede wszystkim na wprowadzającej w błąd publikacji W. S. Turczyńskiego i J. Rutkowskiego<sup>1</sup>. Niektóre natomiast prace opierając się również na tej publikacji, wplatając niektóre tylko rezultaty badań autora, znane z bardzo krótkiego i niewyczerpującego streszczenie referatu w sprawozdaniach posiedzeń PAU<sup>2</sup>, również przyczyniają się do zagmatwania istoty rzeczy. Wśród tych kompilacyjnych wypowiedzi i publikacji, podchwytujących lub błędnie interpretujących niektóre rezultaty badań technologicznych i artystyczno-formalnych autora (do tej pory nie opublikowanych), a znanych z referatów wygłoszonych: w PAU<sup>3</sup>, na KUL<sup>4</sup> i na Jasnej Górze<sup>5</sup>, pojawiła się nawet ostatnio publikacja o charakterze plagiatu. Najwyższy więc już czas podać do wiadomości, w sposób możliwie najbardziej wyczerpujący, wszystkie rezultaty badań i wpływające stąd wnioski. Z konieczności więc rezygnując z pełnego kompletu reprodukcji<sup>5a</sup>, przede

<sup>1</sup> *Konserwacja Cudownego Obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej*, Częstochowa 1927.

<sup>2</sup> R. Kozłowski, *Tajemnica obrazu jasnogórskiego i jego konserwacje* (streszczenie), „Sprawozdanie Polskiej Akademii Umiejętności”, 53 (1952), nr 6, s. 333. Do streszczenia tego wkraść się błąd. Podano mianowicie, że autor uważa połowę w. VI, jako najpóźniejszy czas powstania obrazu pierwotnego. Tymczasem, zarówno w referacie, jak i w streszczeniu do druku było, że w. VI może być najwcześniejszym czasem powstania pierwowzoru. Czas najpóźniejszy, był określony, jako okres, w którym możliwe było stosowanie jeszcze techniki enkaustycznej, bez dokładnego jego sprecyzowania.

<sup>3</sup> Tenże, *Tajemnica obrazu jasnogórskiego i jego konserwacje*, maszynopis; referat wygłoszony 13 VI 1952 r. w PAU. Arch. Jasnogórskie, nr 2955.

<sup>4</sup> Tenże, *Tajemnica obrazu jasnogórskiego*, „Sprawozdanie z Czynności Wydawniczej i Posiedzeń Naukowych oraz Kronika Towarzystwa Naukowego KUL”, 1961, nr 11.

<sup>5</sup> Tenże, Wygłoszenie 2 referatów na Jasnej Górze w 1969 roku: 25 maja o badaniu obrazu częstochowskiego oraz 22 września referat pt. *Przeobrażenie i konserwacje obrazu jasnogórskiego w świetle badań technologicznych i artystyczno-formalnych* — na sesji naukowej poświęconej problematyce inwentaryzacji zabytków w Polsce. Tę samą problematykę porusza artykuł pt. *Tajemnica Czarnej Madonny*, „Polska”, 1971, nr 7 oraz „Magazyn Polski” 1972, nr 4.

<sup>5a</sup> Zdjęcia do tablic od 1 do 13 oraz 32 — autora. Wszystkie inne są przezfotografowane z następujących publikacji: H. Zaloscer, *Porträts aus dem Wüsten-Sand*: tabl. 14, il. 1, 3; tabl. 15, il. 1, 2, 3; tabl. 16, il. 2, 4. — Prop. K. G. Th. Kraus, *Das Römische Weltreich*. Berlin 1967: tabl. 14, il. 2. — K. Parlasca, *Mumienporträts und verwandte Denkmäler*, Wiesbaden 1966: tabl. 14, il. 4; tabl. 16, il. 1, 3; tabl. 17, il. 1, 2, 3, 4. — A. F. Shore, *Portrait Painting from Roman*

wszystkim kolorowych, korzystam z uprzejmego zaproszenia doc. dr hab. Antoniego Maślińskiego i doc. dr Barbary Filarskiej do opublikowania swojej pracy w „Rocznikach Humanistycznych” Towarzystwa Naukowego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

Analizowanie dzieł sztuki ze stanowiska technologicznego z uwzględnieniem aspektów artystyczno-formalnych nie ma jeszcze u nas należytego zrozumienia. Z jednej strony pokutuje do tej pory zdanie, że tylko historycy sztuki są w pełni predysponowani do zajmowania się w sposób właściwy problemami związanymi z obiektami sztuki. Sądzi się mianowicie, że ta humanistyczna wiedza jest czynnikiem nadrzędnym nad innymi dyscyplinami naukowymi, że jej wysublimowane hipotezy oparte na subiektywnej interpretacji encyklopedycznej wiedzy, wyrażone w ramach przyjętych metodologicznie konwencji, są w stanie przyczynić się do nowych odkryć, do skorygowania dotychczasowych subiektywnych hipotez, przez nieraz diametralnie odmienne, słuszniejsze — według innego naukowca — hipotezy, również subiektywne. Z drugiej strony zaczyna już wchodzić w modę opinia, że wyłącznie chemicy i fizycy są w stanie bezbłędnie zbadać dzieło sztuki i że nowoczesna aparatura, kontrolowana jedynie przez specjalistę, wypisze na banderoli kręcącej się na bębnie poruszonym mechanizmem, odpowiednią krzywą, z której można odczytać potrzebne obiektywne wiadomości. Są to dwa stanowiska ekstremistyczne, jakkolwiek oba zawierają część prawdy. Najsłuszniejsze powinno być stanowisko korelacyjne, uwzględniające wszystkie aspekty badań i łączące je w logiczną całość.

Są dzieła, które wyłamują się spod normalnych klasycznych kryteriów historii sztuki. Są to albo niezwykle rzadko spotykane zabytki, których nietypowy aspekt dla epoki, w której powstały, spowodowany został jakimiś nadzwyczajnymi okolicznościami, dla celów jak najbardziej godnych i uczciwych; do tych należy obraz jasnogórski. Są również na

---

*Egypt*, London 1962: tabl. 15, il. 4. — Prop. K. G. H. Fillitz, *Das Mittelalter*, I, Berlin 1969: tabl. 18, il. 1; tabl. 20, il. 2; tabl. 25, il. 2. — A. W. Bank, *Wizantjskoje iskusstwo*: tabl. 18, il. 2; tabl. 19, il. 1, 2; tabl. 20, il. 1; tabl. 24, il. 1, 3; tabl. 28, il. 1, 2, 3, 4. — Mons. A. Grego, *La Madonna del Panteon*, 1962: tabl. 21. — P. Cellini, *Una Madonna molto antica*, Firenze 1950: tabl. 22; 23; 24, il. 2, 4. — F. Bologna, *Die Anfänge der italienischen Malerei*, VEB 1964: tabl. 25, il. 3; tabl. 26, il. 1, 2, 3, 4; tabl. 27, il. 1, 2, 3. — L. Coletti, *Die frühe italienische Malerei*, I, Wien 1941: tabl. 25, il. 4; tabl. 27, il. 4. — T. W. Nikołajewa, *Sobranije drewnierusskogo iskusstwa w Zagorskom Muzeje*, „Awrora”, Leningrad: tabl. 29, il. 1, 2, 3, 4. — S. Radojčić, *Icones de Serbie et de Macédoine*, Jugoslawija: tabl. 30, il. 1, 2, 3. — Prop. K. G., W. F. Volbach, J., Lafontaine-Dosogne, *Byzanz und der Christliche Osten*, t. 3, Berlin 1968: tabl. 30, il. 4. — A. Matějček, J. Pešina, *Gotische Malerei in Böhmen, 1350—1450*, Artia: tabl. 31, il. 1, 2, 3, 4.

świecie bardzo liczne dzieła, których styl całkowicie mija się ze współczesnością autora, wyprzedzając ją czasami o kilka lub kilkanaście wieków, z bardzo prostego powodu, gdyż są to świadomie wykonane falsyfikaty w celu wprowadzenia w błąd, dla jak najbardziej brzydkich, merkantylnych celów. Oba te rodzaje dzieł, będących tworamii nieprzeciętnie utalentowanych ludzi, są kłopotliwe dla historyków sztuki. Tacy znakomici fałszerze, jak Ruchomowski<sup>6</sup>, Dossena<sup>7</sup>, Malskat<sup>8</sup>, wreszcie nadzwyczajny van Megeren<sup>9</sup>, spowodowali niesamowite zamieszanie w historii sztuki oraz kompromitację największych autorytetów tej nauki. Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej nie będący ani kopią, ani imitacją, powstał z jak najbardziej uczciwych pobudek, bez najmniejszego zamiaru wprowadzenia kogokolwiek w błąd, doczekał się ogromnej liczby mylnych i sprzecznych ze sobą opracowań ze stanowiska historii sztuki, świadczących wymownie, że i dla tego wyjątkowego i tajemniczego dzieła ta metoda badań okazała się zawodna.

#### PRZEKAZY ŹRÓDŁOWE ORAZ PÓŹNIEJSZE ODPISY DOKUMENTÓW I PRZEKAZÓW USTNYCH

Utarło się, że jedynie przekazy źródłowe uważa się za dokumenty w pełni wiarygodne, natomiast późniejsze odpisy nieistniejących obecnie dokumentów lub później spisane notatki na podstawie ustnych przekazów traktuje się jako nie mające dokumentarnego znaczenia. Jednakże własna praktyka zdobyta w czasie różnych badań technologicznych i prac konserwatorskich, jak w Kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu lub przy obrazie jasnogórskim, nakazuje ostrożność przed takim tradycyjnym traktowaniem obu rodzajów dokumentów. Na przykład w danych źród-

<sup>6</sup> Izrael Ruchomowski szczególnie uzdolniony złotnik, wykonał w złocie ok. 1880 r. legendarną tiarę Saitafernesa II wiek p.n.e., którą sprzedano dyrekcji Luwru za 200 000 franków w złocie. Por. F. Arnau, *Kunst der Fälscher — Fälscher der Kunst*, Düsseldorf 1959. W tłum. polskim F. Buhla: *Sztuka fałszerzy — fałszerze sztuki* (Ossolineum 1966).

<sup>7</sup> Alceo Dossena, genialny, niewykształcony rzeźbiarz. Produkował oryginalne dzieła w stylu antycznym, średniowiecznym i renesansowym. Wykorzystywany przez oszustów i handlarzy, którzy kupione za tanie pieniądze rzeźby sprzedawali jako autentyki po nieprawdopodobnie wysokich cenach. Por. ibidem.

<sup>8</sup> Lothar Malskat, szczególnie uzdolniony fałszerz. Wykonywał między innymi falsyfikaty wczesno średniowiecznych malowideł ściennych. Por. ibidem.

<sup>9</sup> Han van Megeren, genialnie podrabiał w okresie międzywojennym i w czasie okupacji mistrzów holenderskich z w. XVII, przede wszystkim takich, jak Vermeer van Delft, Piter de Hoogh. Por. ibidem oraz P. C e r e m a n s, *Van Meege- ren's Faked Vermeers and de Hooghs*, Amsterdam 1949.

lowych, odnoszących się do renowacji Kaplicy Zygmuntońskiej przy końcu w. XVIII<sup>10</sup>, znalazła się informacja o zastosowaniu jednego materiału renowacyjnego, którego — jak to wykazało badanie technologiczne — absolutnie nigdy nie było. Badania wykryły natomiast rekonstrukcje uszkodzonych części kamiennej groteski, wykonane między końcem w. XVIII a renowacją Odrzywolskiego z lat 1893—1894. Znalaziona później przez autora, w czasie prac konserwatorskich w tej Kaplicy, za nagrobkiem Zygmunta Starego, notatka na małej karteczce papieru wyjaśniła, że podpisany na niej Lucjan Dobrzański wykonał takie to a takie fragmenty wystroju rzeźbiarskiego wnętrza w 1875 r.<sup>11</sup>. Jednakże w obszernych dokumentach kapitulnych nie ma ani jednego rachunku, ani jednej wzmianki o tej renowacji. Formalistycznie biorąc nie powinno się uwzględniać tej notatki, jednakże przed znalezieniem nieformalnego dokumentu mikroskop już najdokładniej wykrył w stratygraficznym układzie warstw właśnie te odmienne materiały renowacyjne, nie zastosowane we wcześniejszych ani późniejszych rekonstrukcjach rzeźbionej groteski. Notatka Dobrzańskiego wyjaśniła tylko, że było tych rekonstrukcji znacznie więcej. Nieliczne znalezione w czasie badań technologicznych, były resztką, którą nie usunął Odrzywolski w latach 1893—94.

Badania obrazu jasnogórskiego stwierdziły dokładnie pewien rodzaj prac konserwatorskich na desce obrazu wykonanych po 1430 r., po uszkodzeniu obrazu. Prace te, jak się później dowiedział autor, są zrelacjonowane przez paulina Piotra Rysińskiego w drukowanej książeczce z 1523 r.<sup>12</sup>, czyli z opóźnieniem w stosunku do wydarzeń o około 90 lat. Wiadomości te napisał więc Rysiński zapewne wyłącznie na podstawie ustnych przekazów. Rzetelne informacje, potwierdzone przez badania technologiczne, nie były traktowane poważnie przez historyków sztuki, gdyż według obowiązującej konwencji, nie są notatkami źródłowymi.

Czyżby dla badającego, posługującego się również kryteriami technologicznymi wynikał z powyższych doświadczeń wniosek, że można przekazy nieźródłowe uważać za pewne? Wręcz przeciwnie, powinno się wszystkie dokumenty weryfikować ze stanowiska technologicznego, o ile jest to możliwe, nawet te uważane dotychczas za najbardziej wiarygodne.

<sup>10</sup> A. Bochnak, J. Lepiarczyk, B. Przybyszewski, *O pierwotnym wyglądzie wnętrza Kaplicy Zygmuntońskiej i jego przemianach* (tłumaczenie z łac., maszynopis przygotowany do druku w PZS na Wawelu).

<sup>11</sup> Notatka przepisana dosłownie. Na wierzchu złożonej kartki napis: „Pamiętka 1875 8/26 Godz 6”. Po rozwinięciu kartki w środku: „Lucyan Dobrzański przy odnawianiu tej świętej Kaplicy był secundantem Dobrzański primo Sass Słachcic z rodu rycerskiego w Koszuli są wprawione 11 ornamencików rozet 4 jeden leb

Najstarszym dokumentem informującym o cudownym obrazie Matki Boskiej Częstochowskiej jest *Translacio tabule Beate Marie Virginis quam Sanctus Lucas depinxit propriis manibus*<sup>13</sup>. Anonimowy ten rękopis został przepisany, jak podaje o. dr Sykstus Szafranec<sup>14</sup> w 1. poł. w. XV, z wcześniejszego nie istniejącego już rękopisu. Przy zakończeniu rękopisu dopisana jest przez rubrykatora data 1474 r. Pokróćce przedstawiona tam historia jest następująca. Autorem obrazu jest św. Łukasz ewangelista, który uproszony przez wiernych namalował wizerunek Maryi z Dzieciątkiem na blacie od stołu, przy którym siadywała. Cesarz Konstantyn kazał przenieść obraz z Jerozolimy do Konstantynopola i umieścić w świątyni. Tam obraz zasłynął cudami. Urzeczony cudownym obrazem książę ruski Lew, pozostający w służbie u cesarza, uprosił Konstantyna o darowanie mu obrazu oraz przewiózł go do swego księstwa i kazał bogato przyozdobić. Obraz znów zasłynął cudami. W czasie wojny prowadzonej na Rusi przez Ludwika Węgierskiego obraz ukryto w zamku bełskim. Po poddaniu się zamku Ludwikowi, namiestnik króla Książę Władysław Opolski zajął obraz. Do obrazu nabrał szczególnego nabożeństwa, ponieważ w czasie oblegania zamku przez Litwinów i Tatarów, gdy prosił Maryję o pomoc, strzała wpadła do zamku, ugodziła w prawą stronę wizerunku i wówczas mgła otoczyła nieprzyjaciół, dezorientując ich i przerażając, w wyniku czego skorzystał książę, rzucając się na nich z swym wojskiem i rozgramiając. Potem w czasie przewożenia obrazu do swego księstwa, gdy wóz nie może ruszyć z miejsca mimo zaprzężenia dużej liczby koni, czyni ślub, że jeżeli Bóg i Matka Najświętsza pomogą mu zawieźć obraz na miejsce, wówczas ku ich czci wybuduje i wyposaży klasztor, w którym umieści wizerunek, a do klasztoru sprowadzi obraz. Po dokonaniu ślubu, konie lekko ruszyły z miejsca i zawiozły obraz na Jasną Górę. Tam umieścił go w kaplicy kościoła, gdzie wizerunek Maryi zasłynął znowu z łask i cudów<sup>15</sup>.

Legendarny charakter *Translacio* odnośnie do pochodzenia obrazu i najwcześniejszych jego translokacji niewątpliwie, jak to zauważył o. Sykstus Szafranec, jest amplifikacją odnoszącą się z jednej strony do

---

oknach wielkich jeden potwór morski wiele innych rzeczy". Dalej podpis, data i jeszcze nazwisko swego współpracownika.

<sup>12</sup> *Historia pulchra et stupendis miraculis referta imaginis Mariae*, Cracoviae 1523. Według prof. K. Estreichera (*Madonna Częstochowska „Sprawozdania PAU”*, 53 (1952), nr 5, s. 249) oraz informacji od dra J. Pirożyńskiego, nazwisko kronikarza — Rydzyński.

<sup>13</sup> Archiwum Jasnogórskie, rkps 662 R, k. 216—220.

<sup>14</sup> *Jasna Góra. Studium z dziejów kultu Matki Boskiej Częstochowskiej*, Sacrum Poloniae Millennium, Rzym 1957, s. 16.

<sup>15</sup> W skrócie wg: Szafranec, op. cit., s. 17.

historii najstarszej Hodegetrii Konstantynopolitańskiej, zniszczonej przez Turków w czasie zajęcia miasta w 1453r.<sup>16</sup>, z drugiej do przewiezienia relikwi św. Pawła pustelnika z Egiptu do Konstantynopola, z Konstantynopola do Wenecji, stamtąd na Węgry do miasta Budy i wreszcie do pobliskiego klasztoru św. Wawrzyńca. Legenda o Hodegetrii Konstantynopolitańskiej przedstawia się według Teodora Lektora następująco: Cesarzowa Eudoksja przesłała z Jerozolimy do Konstantynopola córce swej Pulcherii obraz Matki Boskiej malowany przez św. Łukasza ewangelistę. Pulcheria umieściła go w świątyni „przewodników”. Stąd więc powstała nazwa: Hodegetria<sup>17</sup>.

Odnośnie do obrazu częstochowskiego bezprzedmiotowe jest rozważanie, czy św. Łukasz ewangelista był malarzem (czego nie wyklucza np. Clemens Henze)<sup>18</sup>, czy też nie, gdyż charakter deski obrazu, a przede wszystkim nimb wokół głowy Maryi całkowicie to autorstwo i czas wykonania wykluczają.

Następnym bardzo ważnym dokumentem źródłowym jest dzieło Długosza<sup>19</sup>. Kronikarz mówiąc zgodnie z tradycją o pochodzeniu obrazu, krytycznie jednak zaznacza: „Mówią o nim, że jest jednym z tych, które św. Łukasz ewangelista swoją wymalował ręką”. Według zdania Długosza, nie jest więc pewne autorstwo św. Łukasza. Kronikarz również zdaje sobie sprawę, że jest więcej obrazów przypisywanych ewangelistcie<sup>20</sup>. Inne ustępy kroniki informują, zgodnie z *Translacio tabule* (a właściwie chyba wg pierwotnego rękopisu, który przepisano na papierze w w. XV), o darowiźnie obrazu przez Władysława Opolczyka oraz zawierają bardzo interesujący ustęp o tym, jak wygląda obraz wystawiony w północnej kaplicy. Długoszowi też zawdzięczamy obiektywny opis napadu rabunkowego na klasztor i uszkodzenia obrazu w 1430 r.<sup>21</sup>

Niezwykle ciekawym dokumentem, jakkolwiek nie źródłowym, jest Piotra Rysińskiego z Rospry *Historia pulchra*<sup>22</sup>. Jak w dalszym ciągu

<sup>16</sup> C. Cecchelli, *Mater Christi*, I, Roma 1946, s. 200; P. Cellini, *La madonna di S. Luca in. S. Maria Maggiore*, Roma 1943; Tenże, *Una Madonna moltantica*, Firenze 1950 oraz *Szafraniec*, op. cit.

<sup>17</sup> *Szafraniec*, op. cit., s. 18.

<sup>18</sup> *Lukas der Muttergottesmaler. Ein Beitrag zur Kenntnis des christlichen Oriens*, Leuven 1948.

<sup>19</sup> *Liber beneficiorum dioecesis Cracoviensis*.

<sup>20</sup> Liczne obrazy Matki Boskiej, typu Hodegetrii, przypisywane są autorstwu św. Łukasza. Typ tej twarzy najbardziej odpowiada opisowi, który przekazał św. Łukasz. Legenda prawdopodobnie powstała wskutek niewłaściwej interpretacji łacińskiego tekstu nieznanego autora, który miał się wyrazić, że jedynie święty Łukasz, tak dobrze opisał twarz Marii, jakby namalował.

<sup>21</sup> Tenże, *Historia Polonica*.

<sup>22</sup> Petrus Risinius, *Historia pulchra et stupendis miraculis referta imaginis*

rozważania okaże się, dopiero badania technologiczne potwierdziły prawdziwość jego relacji, odnoszących się do wydarzeń związanych z obrazem na terenie Polski. Natomiast legenda dawnego pochodzenia narasta w nowe, nie znane jeszcze w *Translacio tabule*, szczegóły. Według Rysińskiego obraz został namalowany na desce cyprysowej przez św. Łukasza w 13 roku po męce Chrystusa. Z Jerozolimy przywiózł go do Konstantynopola Karol Wielki, od którego przeszedł w posiadanie do Księcia Lwa. W zakończeniu legendarnej podróży wprowadza dalsze małe zmiany. Rysiński podaje, że Książę Opolski zabiera obraz z Bełżu i wiezie do Opola. Jednakże konie nie chcą dalej jechać zatrzymując się koło Olsztyna niedaleko Częstochowy; wobec tego Książę umieszcza obraz na Jasnej Górze. Za Rysińskim identycznie przedstawia legendę autor polskiej historii o obrazie<sup>23</sup>.

Mikołaj Lanckoroński<sup>24</sup> wprowadza nowe szczegóły. Św. Łukasz na prośbę niewiast namalował wizerunek Matki Bożej z Dzieciątkiem na desce cyprysowej (blacie stołu). Św. Helena przewiozła obraz z Jerozolimy do Konstantynopola i ofiarowała swemu synowi Konstantynowi Wielkiemu. Karol Wielki po podbiciu Ziemi Świętej, wracając z wyprawy, wstąpił do Konstantynopola. Tam od cesarza Nicefora otrzymał obraz Łukaszowy. Dalszy ciąg opowiadania jest już identyczny, jak u Rysińskiego. Podobnie przedstawia historię obrazu o. Andrzej Żymicki (Żymicius)<sup>25</sup>, uzupełniając opowiadanie w szczegółowsze daty.

Późniejsze publikacje, jak Andrzeja Goldonowskiego<sup>26</sup> i Ambrożego Nieszporkowicza<sup>27</sup>, dodają pewne uzupełnienia o znaczeniu (zwłaszcza Nieszporkowicz) wybitnie dewocyjnym.

Odmianą nieco wersję przedstawia tradycja ruska, o której wspomina dr Jan Tokarski<sup>28</sup>. Poeta i historyk lwowski Józef Bartłomiej Zimorowicz<sup>29</sup> zapoznał się z starosłowiańskim kodeksem (który użyczył mu hieromonach), informującym, że obraz częstochowski od r. 1270 był we Lwowie, dokąd dostał się z Konstantynopola przez Kijów. Obraz dostała

*Mariae*, Cracoviae 1523. Jedyne zachowane egzemplarze w Zbiorach Ossolineum. Według K. Estreichera i J. Pirożyńskiego nazwisko Kronikarza — Rydzyński.

<sup>23</sup> *Historia o obrazie w Częstochowie*, Kraków, ok. 1568, s. 6-14 — cyt. za: Szafraniec, op. cit., s. 21.

<sup>24</sup> Ossolineum, rękopis nr 3607, s. 5-20 — cyt. za: Szafraniec, op. cit., s. 21 n.

<sup>25</sup> *Skarbnica Kościoła Jasnej Góry*, Kraków 1618.

<sup>26</sup> *Diva Claromontana*, Cracoviae 1642.

<sup>27</sup> *Analecta mensae reginalis*, Cracoviae 1681.

<sup>28</sup> *Pamiętnik Oblężenia Częstochowy, 1655*. (na podstawie ks. A. Kordeckiego), Londyn b.r.w., „Veritas”, s. 12.

<sup>29</sup> *Leopolis Triplex*, Lwów 1899, s. 48, 50, 51 — cyt. za: o. K. Raczynski, *Cudowny Obraz Matki Boskiej na Jasnej Górze w Częstochowie*, Częstochowa 1948.



cesarzówna Anna od cesarza Bazylego II, gdy wybierała się na Ruś, aby poślubić Włodzimierza Wielkiego. Od Książąt kijowskich obraz przeszedł do Książąt lwowskich i ze Lwowa zabrał go Władysław Opolczyk.

W uzupełnieniu danych z wyżej wymienionych przekazów, odnoszących się do czasu ofiarowania obrazu paulinom przez Władysława Opolczyka, to jest jak dotychczas sądzono w 1382 r., o. S. Szafraniec w swojej wnikliwej i rzetelnej pracy źródłowej o Jasnej Górze koryguje tę datę:

Opolczyk darował paulinom starożytny obraz Matki Bożej, który znalazł przypadkowo na Rusi, według autora *Translacji* w zamku bełskim, prawdopodobnie w okresie swego namiestnictwa tamże w latach 1372—78. Risinius czerpiący ze starożytnego, podartego kodeksu, który nie jest nam znany, podaje dokładną datę przekazania obrazu: środa po uroczystości św. Bartłomieja, tj. 31 VIII 1384 r. Obraz wraz z jego historią przekazali zakonnikom urzędnicy książęcy: Struś, Kanssopior, Jan Radło ongiś starosta ruski znajdujący się przy Opolczyku 14 XI 1376 r., Jan Schof z Toplina starosta bolesławiecki i Wiktor z Mierzyc starosta opolski. Ci dwaj ostatni występują w obydwu dokumentach erekcyjnych Jasnej Góry z 9 VIII 1382 r. Zestawienie powyższych danych obala rozpowszechnione w oparciu o legendę mniemanie, że Opolczyk założył klasztor jasnogórski specjalnie dla obrazu Matki Bożej namalowanego rzekomo przez św. Łukasza. Rzecz miała się wręcz przeciwnie. Założonemu przez siebie zgodnie z życzeniem Króla klasztorowi książę ofiarował wzmiankowany obraz. Nie ulega jednak żadnej wątpliwości maryjny motyw fundacji, tzn. że klasztor został założony na cześć Najświętszej Marii Panny.

#### BADANIA ZE STANOWISKA HISTORII SZTUKI

Opracowań naukowych ze stanowiska historii sztuki było bardzo dużo. Charakteryzuje je ogromna różnorodność i sprzeczność między poszczególnymi opracowaniami. Prace te, z uwagi na czas powstania, podzielić można na trzy okresy. Opracowania z 2. poł. w. XIX do r. 1925, kiedy obrazu prawie że nie było widać spod warstwy ściemniałego werniksu, przemalówek i kopcia od świec. Następnie prace od r. 1925, a zwłaszcza od r. 1927, czyli czasu wydania publikacji S. Turczyńskiego i J. Rutkowskiego o konserwacji obrazu, do czasu ogłoszenia przez autora wyników badań technologicznych obrazu w PAU w 1952 r. Wreszcie trzeci okres badań, od tego roku do chwili obecnej.

Najwcześniejsze badania pozostawały głównie pod sugestią dawnych przekazów, gdyż, jak już wspomniano, trudności związane z dokładnym zobaczeniem zabytku przeszkadzały w wydaniu wnikliwego orzeczenia. Do najciekawszych publikacji z tego okresu należą prace A.

Przeździeckiego i E. Restawieckiego<sup>30</sup>, którzy określili obraz, na podstawie przekazów, jako najstarszy przykład malarstwa w Polsce. Rohault de Fleury<sup>31</sup> nazywa Madonnę częstochowską — słowiańską, gdyż miękkość i słodycz wyrazu twarzy, jak również melancholijne spojrzenie oczu, niezgodne jest, według jego zdania, ze sztuką bizantyńską. Obraz datuje na w. IX. Ks. prof. Tadeusz Kruszyński<sup>32</sup>, stwierdzając, że obraz pochodzi ze Wschodu, tak się o nim wyraża:

Co do oznaczenia czasu, to najprawdopodobniej przypisać należy obrazowi w. VII, gdyż znaczna jest już odmiana od obrazów dawnej klasycyzującej sztuki, a nie ma jeszcze zboczenia od zasad rysunkowych i martwej ostrości linii, występującej w sztuce bizantyńskiej od X wieku. Podobieństwo do wyżej wspomnianych obrazów (w Panteonie rzymskim i na Monte della Guardia w Bolonii), a zwłaszcza do fresku w Kościele św. Klemensa, przemawia za tym czasem.

Feliks Kopera<sup>33</sup> wiąże obraz częstochowski z ruchem artystycznym na dworze Ludwika Węgierskiego.

#### KONSERWACJA OBRAZU W LATACH 1925—26

W wyniku przeglądu obrazu w wielki czwartek 1920 r. stwierdzono, w obecności o. Generała Markiewicza i dr Turczyńskiego, konieczność konserwacji zabytku. Sporządzony przez dra Turczyńskiego memoriał w tej sprawie został odczytany na zjeździe XX. biskupów odbytym na Jasnej Górze, na posiedzeniu w dniu 25 VI 1922 r., po czym jednomyślnie przyjęto wniosek o gruntowne zbadanie obrazu przez specjalistę konserwatora. 27 V 1925 r. konserwacja obrazu została powierzona Konserwatorowi Janowi Rutkowskiemu, Kierownikowi Pracowni Konserwatorskiej Malowideł przy Dyrekcji Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie. Praca rozpoczęła się w listopadzie 1925 r., ukończona została w marcu 1926 r. W celu czuwania nad przebiegiem konserwacji, skład Komisji wybranej przez Zjazd XX. biskupów rozszerzono, zapraszając do niej uczonych, fachowców i przedstawicieli rządu<sup>34</sup>.

Wykonane zostały następujące zabiegi konserwatorskie. Przytwierdzenie do deski złuszczonej i odpadających fragmentów zaprawy z farbą. Usunięcie 21 mosiężnych gwiazd przybitych do płaszcza Matki Boskiej oraz wyjęcie znacznej ilości gwoździ, którymi w dawniejszych czasach przybijano suknie, korony, nimby i rytowane złożone blachy osła-

<sup>30</sup> *Wzory sztuki średniowiecznej*, t. 1, Warszawa — Paryż 1853—55.

<sup>31</sup> *La Sainte Vierge*, t. 2, 1878, s. 540.

<sup>32</sup> *Dzieje sztuki starochrześcijańskiej*, Kraków 1914, s. 349—351.

<sup>33</sup> *Średniowieczne malarstwo w Polsce*, Kraków 1925, s. 148—152.

<sup>34</sup> Turczyński, Rutkowski, op. cit., aneks I i II.

niające tło obrazu. Olejne przemalówki płaszcza i sukni Matki Boskiej oraz sukienki Dzieciątka, zostały usunięte. U dołu płaszcza Matki Boskiej i sukienki Dzieciątka zostawiono małe fragmenty farby z tych przemalówek. Twarz Matki Boskiej, najlepiej zachowana, została oczyszczona z brudu i kopci; małe fragmenty farby grożące odpadnięciem, umocnione. Palce lewej dłoni Matki Boskiej również zostały tylko oczyszczone. Na prawej dłoni natomiast, bardzo mocno uszkodzonej i przemalowanej, zdjęto przemalówkę i ubytki farby zrekonstruowano<sup>35</sup>. Na prawym policzku Dzieciątka, uszkodzonym i zaretuszowanym, usunięto przemalówkę i uzupełniono nową farbą. Na dłoniach Dzieciątka usunięto retusze i ubytki farby zapunktowano. Stopka Dzieciątka została jedynie oczyszczona z zabrudzeń. Z tła obrazu zdjęto przemalówkę w kolorze brudno zielonym z namalowanymi gwiazdami i odsłonięto tło blade niebieskie w odcieniu zielonawym.

Z odwrocia obrazu odklejono olejne malowidło na płótnie z roku 1682. Deska z odwrocia po odczyszczeniu z kleju została zatruta przed owadami i zaimpregnowana w miejscach stoczenia, jak również inne otwory po drewnojadach i gwoździach.

Rama z w. XV, zwłaszcza w dolnej części, była częściowo spróchniała i stoczona przez owady. Wierzchnią, polichromowaną część ramy oraz tylną grubości 1 cm, odcięto i naklejono na nową konstrukcję drewnianą z obu stron. Obraz na płótnie z odwrocia został naklejony na nową cienką deskę, którą montuje się od tyłu do srebrnego obramienia (rodzaj futerału), do którego od frontu przytwierdza się złączone w jedną całość sukienki oraz blachy tła obrazu, które obecnie nie dotyczą do powierzchni malowidła. Obraz z odwrocia z r. 1682 przedstawia legendarną i późniejszą historię obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej<sup>36</sup>. Na dole, po stronie lewej tej kompozycji napis: „J. K. pinxit indignus servus”.

Ze względu na to, że w niektórych starych przekazach określono, że deska obrazu jest cyprysowa, postanowiono w r. 1926 próbki drewna oddać do badania dendrologicznego. Prof. dr B. Hryniewiecki z Zakładu Systematyki Roślin Uniwersytetu Warszawskiego, określił, że jest to drewno lipy (*Tilia*). Czy z dwóch gatunków lipy charakterystycznych dla środkowej Europy, jest to pospolita u nas *Tilia parvifolia*, czy bardziej południowy gatunek *Tilia platyphyllos*, nie da się rozstrzygnąć na zasadzie budowy drewna. Ten sam wynik badań otrzymał w 1927 roku prof. Wilhelm, były prof. Wyższej Szkoły Rolniczej w Wiedniu.

W publikacji S. Turczyńskiego i J. Rutkowskiego, ze stanowiska

<sup>35</sup> Ibidem, s. 18, tabl. 4.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 22—25.

historii sztuki, doskonale jest przeprowadzona inwentaryzacja obrazu oraz malowidła na odwrocie, co jest oczywiście zasługą dr Turczyńskiego. Rozpoznanie natomiast obrazu od strony warsztatu malarskiego, jak również istotnego stanu zachowania deski i poprzednich jej przeobrażeń, świadczy o całkowitym niezrozumieniu przez konserwatora Rutkowskiego tych kwestii, co w konsekwencji spowodowało wyciągnięcie przez niego, jak najbardziej fałszywych wniosków. Dr Turczyński po zapoznaniu się z wynikami badań technologicznych autora, przeprowadzonych w latach 1948—52, całkowicie sam się przekonał o niesłuszności wniosków wyciągniętych przez Rutkowskiego w wymienionej ich publikacji. W dalszej części rozprawy, w rozdziale o badaniach technologicznych, omówione zostaną te fałszywe wnioski oraz spowodowane przez nie reperkusje w opracowaniach historyków sztuki.

Autorzy publikacji o konserwacji obrazu z lat 1925—26, oraz naukowcy w Komisji Konserwatorskiej z tego czasu orzekli zgodnie, że uszkodzony obraz, w czasie napadu rabunkowego na Klasztor w r. 1430 został z polecenia Władysława Jagiełły odnowiony w Krakowie. Stwierdzono, że odnowienie polegało na zaretuszowaniu cięć od miecza na twarzy Matki Boskiej oraz na przemalowaniu niektórych części obrazu. Najpóźniejsze szpecące przemalówki zostały obecnie usunięte przez konserwatora Rutkowskiego. Nie wszyscy tylko członkowie Komisji byli zgodni w jakim stopniu obraz starszy został poprawiony i zmieniony za Jagiełły.

Na końcowej Komisji Konserwatorskiej 9 III 1926 r., po skończeniu konserwacji obrazu, dr Tomkowicz wyraził zapatrywanie, by po pewnym czasie mogli uczeni wypowiedzieć się co do charakteru obrazu i czasu jego powstania <sup>37</sup>.

#### PUBLIKACJE PO KONSERWACJI OBRAZU W LATACH 1925—26

Po odsłonięciu z warstwy kopcju i przemalówek obraz stał się dobrze widoczny. Tak jak przed konserwacją, w większości uważano obraz za znacznie starszy, obecnie zdyskredytowano przekazy źródłowe i określono obraz, ku wielkiemu zmartwieniu ojców paulinów, jako średniowieczny między XII i XIV w. Największe kontrowersje powstały co do proveniencji obrazu. Najciekawsze publikacje z tego okresu są następujące.

Stanisław Tomkowicz <sup>38</sup> wątpi w możliwość wschodniej proveniencji

<sup>37</sup> Ibidem, aneks IV, s. 47—49.

<sup>38</sup> *Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej*, Prace Komisji Historii Sztuki, t. V, Kraków 1930—1934, s. 117—156.

obrazu i skłonny jest przypuścić, że pochodzi z Włoch i przez Węgry dostał się do Polski. Ze względu na to, że obrazy włoskie, tak jak na przykład sienneńskie, przedstawiają przeważnie głowę Maryi mocno pochyloną ku Dzieciątku, co nie jest zgodne z układem obrazu częstochowskiego, uważa, że największe analogie znaleźć można w szkole rzymskiej, z końca w. XIII, i sądzi, że może to być dzieło Pietro Cavalliniego z wczesnego okresu, lub powstałe pod wpływem tego mistrza. Wymienia opinię Jerzego Mycielskiego, który określił obraz na wczesno sienneński.

Mieczysław Skrudlik<sup>39</sup> uważa obraz za dzieło nieco wcześniejsze, szkoły włoskiej, powstałe u schyłku w. XII i na początku w. XIII. Za włoskim rodowodem obrazu wypowiedzieli się ponadto: ks. J. Fijałek<sup>40</sup> — szkoła bolońska, K. Pieradzka<sup>41</sup> skłonna jest uważać obraz za dzieło sienneńskiego malarza. Za węgierską proveniencją, związaną z ruchem artystycznym na dworze Ludwika Węgierskiego wypowiedzieli się: F. Kopera<sup>42</sup> i J. Genthon<sup>43</sup>. Karol Estreicher<sup>44</sup> natomiast uważa obraz częstochowski za dzieło szkoły czeskiej z 1. poł. w. XIV. Odnośnie twarzy Matki Boskiej, największe analogie znajduje w obrazie typu eleuzy, Madonny z mostu<sup>45</sup>. Carlo Cecchelli uważa, że jest to kopia Konstantynopolańskiej Hodegetrii z w. VII—VIII<sup>46</sup>.

#### DZIEJE OBRAZU OD WRZEŚNIA 1939 ROKU

Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej wyjęty z ołtarza w początku września 1939 r. i schowany w ukryciu aż do 1945 r. uległ pewnym niekorzystnym zmianom, mianowicie wskutek nadmiernego zawilgocenia w pierwszym pomieszczeniu, a później zeschnięciu się deski w drugim schowku, zaprawa wraz z farbą w niektórych miejscach dostała złuszczeń. Destrakcje te zakonserwował w 1945 r. konserwator Henryk Kucharski<sup>47</sup>.

<sup>39</sup> *Cudowny Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej, Częstochowa 1933; tenże, Królowa Korony Polskiej, Lwów 1930, s. 58—99.*

<sup>40</sup> *Zbiór dokumentów zakonu oo. Paulinów w Polsce, t. 1, Kraków 1938, s. 189.*

<sup>41</sup> *Fundacja Klasztoru Jasnogórskiego w Częstochowie w 1382 r., Kraków 1939.*

<sup>42</sup> *A régi Festőművészet Lengyelországban. Magyar Művészet, Budapest 1928.*

<sup>43</sup> *A régi magyar festőművészet, Vác 1932.*

<sup>44</sup> *Madonna Częstochowska, „Sprawozdanie PAU”, 53 (1952), s. 249.*

<sup>45</sup> A. Matějček, J. Pešina, *Gotische Malerei in Böhmen 1350—1450, Prag [b.r.w.], tabl. 3.*

<sup>46</sup> C. Cecchelli, op. cit., IV (część 2, t. 3) Roma, 1954, s. 434.

<sup>47</sup> Konserwator H. Kucharski (b. współpracownik Jana Rutkowskiego), zaprawował na wosku złuszczenia zaprawy z farbą, zakitował ubytki i zapunktował. W szpary między rozeschniętymi deskami na odwrocie tablicy (które powstały w

Ponieważ oo. paulini zauważyli po pewnym czasie nieznaczne dalsze wzniesienia zaprawy, postanowił zwołać Komisję Konserwatorską w celu dokładnego zbadania stanu zachowania obrazu po okresie okupacji. Ojciec generał Piotr Markiewicz zaprosił Komisję w następującym składzie: przewodniczący dr Stanisław Turczyński, członkowie: prof. Wiesław Zarzycki i kons. Rudolf Kozłowski<sup>48</sup>.

Po stwierdzeniu, że drobne te wzniesienia zaprawy z farbą lub złoconiami są dalszym ciągiem ruchów deski, które rozpoczęły się po wyjęciu obrazu z ołtarza we wrześniu 1939 r., postanowiono od czasu do czasu zwoływać Komisje Konserwatorskie dla obserwowania obrazu. W czasie pierwszej Komisji 25 III 1948 r. autor zakonserwował dość wydatne wzniesienia zaprawy z farbą na twarzy i szyi Matki Boskiej. Drobne wzniesienia w innych miejscach obrazu pozostawiono dla kontroli w celu zobaczenia, jakiego rodzaju będą dalsze ruchy deski.

Ponieważ tablica, jak się okazało, jeszcze przez dłuższy okres czasu powracała do stabilizacji, zachwianej różnicami wilgotności względnej, powstawały więc jeszcze pewne, coraz mniejsze złuszczenia, okresowo konserwowane, za pomocą zastrzyków enkaustycznych i zaprasowywanych wyniosłości zaprawy wraz z farbą. Wymiar tablicy po konserwacji w latach 1925—26 wynosił  $122,2 \times 82,2$  cm, obecnie wyniósł  $122,2 \times 81,4$  czyli, że deska wskutek znaczniejszego zeschnięcia się, skurczyła się w poprzek słoju drewna o 8 mm. W 1945 r., po wyjęciu obrazu ze schowka, na pewno wymiar ten był jeszcze mniejszy. Nic więc dziwnego, że krucha zaprawa wraz z farbą nie mogła się pomieścić na zmniejszonej powierzchni tablicy, powodując złuszczenia i wertykalnie idące wzniesienia. Dodatkowym czynnikiem osłabiającym spoiwość zaprawy z deską, był proces pleśniowy w kleju zaprawy, powstały w pierwszym okresie okupacji, stwierdzony wówczas przez ojców. W miarę możliwości wyrównywano warunki klimatyczne w kaplicy, gdyż obraz stał się obecnie specjalnie wrażliwy na skoki wilgotności względnej,

---

okresie okupacji) wkleił klinowe listewki z drewna świerkowego. Na odwrocie założył dość grubą warstwę wosku, przeciw działaniu wilgoci.

<sup>48</sup> Protokół nr 1 z dnia 25 III 1948 r. (Archiwum Kurii Generalnej Zak. oo. Paulinów nr 547) Komisji konserwatorskiej zwołanej w sprawie zbadania stanu zachowania obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, po przejściach w czasie od września 1939 do marca 1945 r. Obecni na Komisji: o. Piotr Markiewicz generał Zakonu oo. Paulinów, o. Kajetan Raczyński, przeor klasztoru Jasnogórskiego, o. Klemens Izdebski wicepreztor, konserwator prof. Wiesław Zarzycki, konserwator Rudolf Kozłowski, dr Wojciech Stanisław Turczyński. W niektórych dalszych komisjach uczestniczyli prof. Zarzycki i prof. Marconi.

powodującej wzmożone ruchy drewnianej tablicy, poprzeczne do kierunku słoju drewna<sup>49</sup>.

Po okresie obserwacji tablicy, okresowych zabezpieczeń i dodatkowych badań technologicznych, w tym również rentgenowskich, przeprowadzonych w dniach 27 III—3 IV 1950<sup>50</sup>, autor wykonał zasadniczą konserwację tablicy w dniach 1—7 VII 1951<sup>51</sup> za pomocą scalenia jej przez wklejenie na odwrocie w szpary między deskami nowych listewek z drewna lipowego, dokładnie dopasowanych, sięgających aż do płótna naklejonego na desce pod zaprawą. Rezultaty dodatkowych odkryć, uzyskane zarówno w czasie badań 27 III—3 IV 1950, jak również 1-7 VII 1951 podane są w następnym rozdziale.

<sup>49</sup> Na komisjach konserwatorskich (protokół nr 2 z dnia 13 V 1948 r., prot. nr 3 z dnia 21 X 1948 r. i prot. nr 4 z dnia 2 XII 1948 r.) poddawano obserwacji zachowanie się deski, w wyniku których postanowiono usunąć klinowe listewki, wklejone przez kons. Kucharskiego, dla umożliwienia lepszej stabilizacji tablicy. Listewki te mają zbyt klinowy kształt i sklejają tylko nieznaczną część grubości deski od tyłu, podczas gdy część frontowa jest luźna, narażona na ruchy tablicy, niekorzystne dla warstw malarskich. Na komisji 4 dokonano częściowego usunięcia listewek. Na komisji 5 z dnia 2—3 XII 1949 r. zaobserwowano zmniejszenie się ruchów deski i zdecydowano całkowite usunięcie klinowych listewek. Postanowiono, na wniosek autora, po usunięciu listewek, założenie w szpary miniaturowych niklowanych uchwytów, dla przeciwdziałania ewentualnym, niekorzystnym ruchom poszczególnych desek.

<sup>50</sup> Na komisji 6 w dniach od 27 III do 3 IV 1950 r. (Dziennik Zabiegów Konserwatorskich) autor dokonał dalszych drobnych zabezpieczeń malowidła oraz badań obrazu za pomocą odkrywek. Usunięto z odwrocia warstwę wosku niekorzystnie wpływającą na ogólny stan zachowania obrazu. Po wyjęciu obrazu z ramy autor dokładnie zbadał całą tablicę; okazało się, że głównym powodem deformacji tablicy było, nie za ciasna rama, lecz zbyt gwałtowne zeschnięcie się deski i wklejone w 1945 r. listewki klinowe. Usunięte zostały wszystkie listewki klinowe kons. Kucharskiego i założone uchwyty stabilizujące ruchy desek.

<sup>51</sup> Komisja 9 z dnia 1—7 VII 1951 r. w czasie tym zostały zmontowane trzy deski, po okresie próbnym. W miejsce usuniętych klinowych listewek wklejono obecnie nowe z drewna lipowego. Kształt ich został dokładnie wymodelowany do wymiaru szpar w każdym miejscu, na całej szerokości boku desek aż do płótna. Przyklejono również obluźowaną dokładkę drewnianą długości 29 cm z wymodelowanym kształtem listewki obramiającej w dolnej prawej części obramienia. Rekonstrukcja ta wypełnia znaczniejsze uszkodzenie drewna. Po lewej stronie wymienionej wstawki, pod białym płótnem, widoczna była faza autentycznego obramienia, poprawiana dłućkiem dla zrównania z sąsiednią rekonstrukcją. Faza autentyczna zarówno w tym miejscu, jak i na nimbie Dzieciątka bardzo zagładzona, nowe cięcia ostre, wyraźne. Koło tego miejsca 2 otworki po jakichś małych gwoździkach. Ślady te nie są widoczne na radiogramach. Zaimpregnowano odwrocie, w miejsce poprzedniej grubej warstwy wosku, rzadkim roztworem białego wosku pszczelego w spirytusie etylowym. Poprzednia warstwa wosku, w porównaniu do skrakelurowanej powierzchni całego malowidła, była całkowicie nieprzepuszczająca, powodująca wzmożone ruchy klimatyczne od strony przedniej.

W dalszych latach przeprowadzane kontrole obrazu wykazały stabilizację tablicy i tworzyw malarskich. Pewne niekorzystne objawy uwi-  
doczniły się po uroczystościach 26 VIII 1956. kiedy obraz był wyniesio-  
ny z kaplicy na zewnątrz oraz po zainstalowaniu ogrzewania w nawie  
kaplicy. Uzyskane spostrzeżenia wskazują na konieczność stworzenia dla  
obrazu jeszcze lepszych warunków klimatycznych.

METODY BADAŃ TECHNOLOGICZNYCH I ARTYSTYCZNO-FORMALNYCH  
W LATACH 1948—52 ORAZ REZULTATY TYCH BADAŃ

Pierwsze wrażenie odniesione przez autora na komisji dn. 25 III 1948  
r., w czasie wstępnych oględzin obrazu było, że jest to dobrej klasy ar-  
tystycznej dzieło, raczej zaawansowanego średniowiecza, przejawiające  
w twarzy Matki Boskiej, jakieś niezrozumiałe i dziwne reminiscencje  
malarstwa egipskiego, przypominającego jakby portrety mumiiowe  
egipsko-hellenistyczne lub egipsko-rzymskie<sup>52</sup>, przejawiającego się w  
symetrycznych od środka błyskach na białkach oczu, które to cechy nie  
mają odpowiednika w średniowiecznym malarstwie włoskim czy bizan-  
tyńskim. Te refleksy starej sztuki, słabo odczuwalne przy średniowiecz-  
nym charakterze Dzieciątka, sukien postaci i ornamentu ramy obrazu,  
wtopione są w jak najbardziej średniowieczną temperową technikę  
obrazu.

Impulsem do zaczęcia badań było zaciekawienie niezwykłym aspek-  
tem artystycznym obrazu oraz wysnucie ze stanowiska artystyczno-for-  
malnego subiektywnej tezy, że dzieło to nie może być proveniencji wło-  
skiej. Opinie Mycielskiego<sup>53</sup>, Tomkowicza<sup>54</sup>, Skrudlika<sup>55</sup>, ks. Fijałka<sup>56</sup>,  
Pieradzkiej<sup>57</sup>, przedstawiające obraz częstochowski jako dzieło włoskie,  
nie było dla autora przekonywujące. Dla potwierdzenia subiektywnego  
wrażenia należało znaleźć kryteria obiektywne.

Prace badawcze, które zostały przeprowadzone w latach 1948—52  
nie były tylko ogólnie znanymi technologicznymi badaniami poszcze-

<sup>52</sup> P. Buberl, *Die griechisch-ägyptischen Mumienbildnisse der Sammlung Theodor Graf*, Wien 1922; H. Drerup, *Die Datierung der Mumienporträts*, Paderborn 1933; A. S. Strełkow, *Fajumskij portret*, Moskwa 1936; H. Zalocser, *Porträts aus dem Wüstensand*, Wien 1961; A. F. Shore, *Portrait Painting from Roman Egypt*, London 1962; K. Parlasca, *Mumienporträts und Verwandte Denkmäler*, Wissbaden 1966.

<sup>53</sup> Tomkowicz, op. cit.

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> Op. cit.

<sup>56</sup> Op. cit.

<sup>57</sup> Op. cit.



gólnych materiałów. Były to badania poszerzone o dwie nowe, opracowane wtedy metody badawcze: metodę badań mikroskopowych wykorzystującą kryteria mikropaleontologiczne i mineralogiczne, opracowaną w latach 1948—49<sup>58</sup> oraz metodę specjalnych badań rentgenowskich pozwalającą na dowolne powiększenie stereoskopowej głębi, opracowaną w 1952 r.<sup>59</sup>. Badania te szły równolegle z innymi znanymi studiami technologicznymi oraz z badaniami artystyczno-formalnymi. Wyniki były konfrontowane z przekazami źródłowymi.

Materiałem rozpoznawczym przy badaniu proveniencji obrazu była jego zaprawa, a nie pigmenty. Niektóre bowiem dawne pigmenty, zwłaszcza pochodzenia mineralnego, jako drogie (trafiały się wśród nich bardzo drogie, na wagę złota) i występujące w nielicznych miejscach na świecie — dlatego też sprowadzane czasami z dalekich zamorskich krajów — były przedmiotem odwiecznego międzynarodowego transportu i handlu. Z tego powodu materiały te nie są odpowiednie do określania pochodzenia zabytku. Ponadto należało wziąć i to pod uwagę, że obraz może być w niektórych miejscach nieautentyczny i że mogą być późniejsze nawarstwienia farby. Zbadanie na obrazie materiału położonego stratygraficznie najgłębiej, jak zaprawa dawało gwarancję, że będzie materiałem autentycznym. Poza tym zaprawa jest najtańszym malarskim tworzywem, potrzebnym w dużej ilości, więc czy opłacałoby się dawnym malarzom transportować taki biały materiał pochodzenia geologicznego, jak gips, kreda lub różne inne odmiany wapienia (glinka i kaolin), skoro w pobliżu mógł się znajdować jakiś biały materiał rodzimy. Z tych wszystkich wymienionych materiałów można wykonać biały proszek, dodać organicznego kleju i gruntować drewniane podobrazia i rzeźby, przedmioty rzemiosła artystycznego i ściany. Po zagruntowaniu, w niektórych wypadkach wielokrotnym, i po wyszlifowaniu powierzchni malowano.

Instyktowne przecucie, że materiał zaprawowy może zdradzić pochodzenie dzieła, już w niedalekiej przyszłości okazało się słuszne. Metoda badań polegała na mikroskopowym, ze stanowiska mikropaleontologicznego i mineralogicznego, studiowaniu zapraw włoskich dzieł sztuki i porównywaniu do zapraw z Europy środkowej, wschodniej i północnej.

<sup>58</sup> R. Kozłowski, *Mikroorganizmy z okresu kredowego...*, „Ochrona zabytków”, 1950, nr 2—3; tenże, *Authenticity Examined*, „Poland”, 1970, nr 9.

<sup>59</sup> Tenże, *Mikrostereoradiografia, nowa metoda badania dzieł sztuki*, „Ochrona Zabytków”, 1956, nr. 4; tenże, *Mikrostereografie — nová metoda fyzikálního průzkumu uměleckých děl*, „Zprávy památkové péče”, 17 (1957), nr 5—6 tenże, *La Microstéréoradiographie, Nouvelle méthode d'examen des oeuvres d'art par amplification de la profondeur au moyen des rayons x*, „Studies in Conservation”, London 1960, nr 3.

Materiałem porównawczym były również próbki złóż geologicznych z tych krajów. Współcześnie z badaniem zaprawy obrazu jasnogórskiego, tą samą metodą został rozszyfrowany drugi zabytek, malowidła sklepienne w Kaplicy Batorego w Katedrze Wawelskiej <sup>60</sup>.

Badania porównawcze zapraw, jak również zapoznanie się z rozmieszczeniem złóż, używanych przez malarzy, ze stanowiska geologicznego, całkowicie wykluczyło półwysep Apeniński, jako miejsce wykonania zaprawy obrazu Jasnogórskiego, gdyż na tym terenie nie ma tego rodzaju złóż geologicznych. Badania wykazały, że średniowieczne zaprawy włoskie wykonywano z różnie przetworzonych gipsów, czyli że pod względem chemicznym z materiału:  $\text{CaSO}_4$  lub  $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ . Pod względem mineralogicznym z materiału, który może mieć różne postacie ziarenek krystalicznych tego związku chemicznego w zależności od rodzaju złóż geologicznych oraz sposobu jego przerobienia przez malarza (tab. 1, il. 1—4). Natomiast zaprawy obrazów średniowiecznych ze środkowej i północnej Europy, tak samo i z Polski, wykonywano z kredy tj. wapna —  $\text{CaCO}_3$ . Ten również materiał użyto na zaprawę pod malowidło obrazu Jasnogórskiego <sup>61</sup>. Pod względem mikropaleontologicznym materiał ten może mieć nieskończoną wprost różnorodność odmian morfologicznych, głównie z powodu nieraz znacznej ilości różnych mikro-szkielecików wapiennych organicznego pochodzenia. Są to przede wszystkim tarczki ochronne prymitywnych, jednokomórkowych glonów *Coccolithophoridae*, które żyły w ówczesnym morzu kredowym około 70 milionów lat temu. Po śmierci tych glonów ich rozproszone tarczki, jak również wapienne szkieleciki innych organizmów, opadały na dno morza i utworzyły sedymenty między innymi i tak zwanej kredy piszącej <sup>62</sup>. Złóża te w późniejszym okresie, po regresji morza kredowego wynurzyły się, tworząc czasami wystające ponad teren białe wapienne wniosłości, występujące w Chełmie Lubelskim, na wyspie Rugii albo na brzegach kanału La Manche, jak na przykład w miejscowościach Calais i Dover. Złóża takie utworzyły się również w północnej Afryce i północnej Ameryce. Z miejsc takich od wieków pobierano kredę szczególnie przydatną do gruntowania. Badanie zaprawy obrazu Jasnogórskiego wykazało materiał najbardziej zbliżony do kredy chełmskiej, jak również do zapraw innych obrazów polskich (tabl. 2, 3). Tym samym teza o nie włoskim pochodzeniu malowidła została obiektywnie udowodniona.

<sup>60</sup> Tenże, *Mikroorganizmy*.

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> Ibidem oraz Z. Sujkowski, *Petrografia Kredy Polski*, „Spraw. Państw. Instyt. Geolog”, 6 (1931), rozdz. II.

Należało teraz, również na podstawie badań technologicznych z uwzględnieniem studiów artystyczno-formalnych, określić, w miarę możliwości, czas powstania obrazu, środowisko artystyczne, z którego się wywodzi, oraz wyjaśnić niezrozumiałe i przez historyków sztuki nie dostrzeżone cechy egiptyzujące w twarzy Madonny, wskazujące na jakieś, niewiadomego pochodzenia, źródła malarskich inspiracji.

Dalsze badania obrazu polegały na dokonywaniu odkrywek w głąb obrazu w celu prześledzenia kolejności wszystkich warstw malarskich. Na badaniu według podanej metody oraz mikrochemicznie niektórych materiałów. Na oglądaniu pod dużym powiększeniem fragmentów obrazu, oświetlonych silnym światłem przenikającym przez pociemniały werniks. Na dokonywaniu zdjęć fotograficznych normalnych (tabl. 4), w podczerwieni (tabl. 5—9), fluorescencji nadfioletu i promieniach nadfioletowych odbitych. Wreszcie wykonywaniu prześwietleń oraz zdjęć rentgenowskich zwykłych (tabl. 10, 13) i stereoskopowych powiększających głębiej (tabl. 11).

Odkrywki na obrazie dokonywane były w następujący sposób: precyzyjnym nożykiem sporządzonym z końcówki (spłaszczonej igielki) narzędzia dentystycznego, nadcinało kwadracik werniksu i farby, którego to kwadraciku bok wynosił 4 mm. Wycinek powstawał przez nacięcie tylko trzech boków kwadracika, naklejenie na wosku paseczka jedwabiu, przechodzącego przez nienadcięty bok kwadraciku, w celu stworzenia konstrukcji dla nadciętej płytki i zawiasku dla nienadciętego boku tej kwadratowej płytki. Przez pociągnięcie do góry za pasek jedwabiu kwadracik farby łatwo oddzielał się od zaprawy osłabionej przez działania klimatyczne i dawne procesy pleśniowe i odchyłał jak wieczko od pudełka. W czasie podnoszenia wycinka, farba pękała równo na nieprzeciętym boku płytki, nie powodując żadnych skruszeń. Po zbadaniu farby w całej grubości w miejscu przecięcia, następnie zaprawy, płótna i powierzchni deski, jak również po wykonaniu makrofotografii (tabl. 12, il. 1, 2, 3), wycięta płytka została, po uzupełnieniu zaprawy, z powrotem opuszczona i przyklejona na masie enkaustycznej.

Pierwsze prześwietlenie zostało dokonane za pomocą rentgena używanego przez chirurga dr Władysława Karczewskiego z Częstochowy. Prześwietlenie nie wykazało na ekranie żadnych śladów innego wcześniejszego obrazu. Uzupełniające zdjęcia rentgenowskie sekcyjne oraz zdjęcie stereoskopowe ze środka obrazu, wykonane zostały przez chirurga dr Jana Lorensa z Częstochowy. Zdjęcia potwierdziły, że pod obecnym obrazem nie ma innego malowidła. Zdjęcia stereoskopowe równoległe, znane już od dawna w medycynie, nie były dotąd stosowane do badań zabytków. Obraz Jasnogórski był więc pierwszym w Polsce dzie-

łem, na którym dokonano tego rodzaju zdjęcia. Poza wymienionymi chirurgami wziął udział w Komisji również prof. Bohdan Marconi zaproszony przez autora.

Zdjęcia stereoskopowe równoległe (przesunięcie rentgena ca 6 cm — przeciętny rozstaw oczu) stosowane w medycynie, pokazują głębię stereoskopową w normalnych wymiarach. Sposób ten umożliwia badanie tylko nieco grubszych przedmiotów. Cienkie warstwy, jak farby, zaprawa, wyglądają całkiem płasko. Przy grubości deski obrazu 3—3½ cm oraz około 3 mm grubości zaprawy razem z warstwą farby, rezultaty oglądu stereoskopowego nie były wystarczające. Sposób medycznej radiografii stał się dla autora impulsem do wynalezienia odmiennej metody umożliwiającej dowolne powiększenie głębi stereoskopowej, a więc tylko trzeciego wymiaru, nawet aż do nieskończoności. Metoda ta polega na przesunięciu rentgena na przewodnicy łukowej, dla otrzymania nie równoległego, ale kąowego zdjęcia stereoskopowego aż do 140°, nazwanego przez autora „mikrostereoradiografią”. Metoda ta umożliwia zobaczenie stratygraficznego układu poszczególnych cienkich warstw farb, zaprawy itp. przez wzajemne ich od siebie oddalenie<sup>63</sup> (tabl. 11).

Wyniki badań technologicznych podobrazia, bezspornie wykazały, że lipowa tablica została sklejona z trzech różnie spaczonych, pokaleczonych, podziurawionych gwoźdźmi oraz miejscami stoczonych przez drewnojady, desek. Znaczniejsze ślady od owadów stwierdzono od frontu deski pod płótnem. Z powodu wypaczeń desek, sklejenie ich w w. XV możliwe było tylko po wypośrodkowaniu nierówności. Na przykład na środkowej desce w miejscu gdzie jest nimb Matki Boskiej, lewa jej krawędź jest położona wyżej o 3 mm od prawej krawędzi deski po lewej stronie (tabl. 12, il. 3). Poniżej, uskoki tych desek są odwrotne. Wypukła listewka, tworząca obramienie tablicy, szeroka na 2,5—3 cm, zrobiona, tak jak i nimby przez obniżenie poziomu deski w miejscu postaci i tła, za pomocą wystrugania drewna w tych miejscach, była pierwotnie, tak jak i nimby wysoka na 1 cm. Obecnie listewka obramiająca, w niektórych miejscach jest zestrugana aż do poziomu tablicy a nimby miejscami obniżone do 4 mm. Manipulację tę wykonano dla zmniejszenia uskoków desek w miejscu klejenia oraz zrównania łukowatych deformacji listewki obramiającej, w celu dobrego dopasowania do gotyckiej ramy, którą wtedy wykonano w celu wzmocnienia osłabionej tablicy. Na obu podłużnych bokach tablicy są doklejone liczne cienkie drewniane dokładki grubości kilku milimetrów. U dołu tablicy po stronie prawej, w miejscu uszkodzonej listewki obramiającej, jest wstawka nowego drewna długoś-

<sup>63</sup> Kozłowski, *La Microstéréoradiographie*.

ci 29 cm szerokości od 4—6 i wysokości 1—1,3 cm. Wstawka została przyklejona nie wprost do tablicy, ale za pośrednictwem lnianych kłaków. Na tej samej dolnej listewce obramiającej, w miejscu drugiego ubytku po stronie lewej, wstawka z drewna długości 6,6 cm, szerokości i wysokości jak obramienie. Na górnej listewce obramiającej, po stronie prawej, w miejscu ubytku drewna, wstawka długości 23 cm, szerokości i wysokości wymiarów listewki obramiającej. Nad czołem Matki Boskiej (w miejscu nakrycia głowy płaszczem), sześcioboczna wstawka drewna wysokości i szerokości 4,5 cm. W miejscu tym było duże uszkodzenie deski (tabl. 10).

Na tej poklejonej, połatanej i podziurawionej od gwoździ i owadów tablicy, naklejone kawałki cienkiego, bardzo białego płótna. W miejscu spojeń desek naklejone skrawki grubszego, też białego płótna. Na tak spreparowanej tablicy, założona zaprawa (kreda + organiczny klej), kładziona wielokrotnie, nawet miejscami do 15 razy, nie dlatego żeby to było cechą tego warsztatu, ale dla jak najlepszego wygładzenia nierówności powierzchni<sup>64</sup>. Na tej zaprawie sporządzonej z kredy chełmskiej, znajduje się, znany nam obecny obraz, wykonany temperową farbą ze złoceńiami.

Według kons. Rutkowskiego, po rozpadnięciu się tablicy w 1430 r., również płótno zostało przerwane, a zaprawa i farby uszkodzone. Jednakże dokładne zbadanie płótna z odwrocia tablicy, przez szpary między deskami, najdokładniej udowodniło, że płótno nigdzie nie jest przerwane. Rentgen nie wykrył również w tych miejscach uszkodzenia zaprawy i warstwy malarskiej.

Na gotyckiej, dopasowanej dokładnie do tablicy ramie, naklejone to samo cienkie płócienko, na którym ta sama zaprawa kredowa i te same pigmenty, które znajdują się na listewce obramiającej tablicy<sup>65</sup>. Na ramie namalowany ornament, charakterystyczny dla w. XV (tabl. 32) z wici roślinnej owijającej się wokół cienkiej gałązki z sęczkami.

---

<sup>64</sup> Prof. Leonard Torwirdt po zbadaniu zaprawy obrazu częstochowskiego, doszedł do przekonania, że 15-warstwowa zaprawa wskazuje na jakąś szkołę malarską, posługującą się tego rodzaju sposobem przygotowania podobrazia. Sądził również, że znalezienie analogicznych wielowarstwowych zapraw, może rozwiązać zagadkę proveniencji malarzy tego obrazu.

<sup>65</sup> Listewka obramiająca tablicę jest polichromowana kilkoma kolorami i złotem. Sposób kładzenia farby wskazywałby, że po dopasowaniu obrazu do nowej ramy, polichromia była poprawiana. Zaprawa położona na nowo zrobionej, a więc równej ramie, jest z tej samej kredy, co i na obrazie, położona jest jednak bardzo cienko, w przeciwieństwie do obrazu, gdzie nie względy warsztatowe określonej szkoły, ale potrzeba wyrównania nierówności były powodem położenia grubej do 3 mm zaprawy. Pigmenty z listewki obramiającej i ramy obrazu są identyczne.

Z dotychczasowych wyników badań już wylania się wnioszek, że obecny obraz nie jest autentyczny i że namalowano go w w. XV na starej, połatanej tablicy, na której nie mógł być poprzednio inny obraz, jak tylko również Madonna z Dzieciątkiem, na co wskazują wypukłe nimby.

Przekazy wprawdzie nie podają dokładniejszej daty zaczęcia, lub skończenia namalowania obecnego obrazu, wiadomo jednak kiedy nastąpiło tak poważne jego uszkodzenie, że w konsekwencji musiała później nastąpić taka, a nie inna renowacja. Było to w 1430 r. w czasie rabunkowego napadu na klasztor. Długosz podaje, że w święto Wielkanocne<sup>66</sup>, Nieszporkowicz, że w Wielką Srodę przed świętami<sup>67</sup>. Obaj podają, jak również przede wszystkim Rysiński<sup>68</sup>, że tablica została połamana. Opis wydarzenia cytowany przez Rysińskiego podany poniżej.

Sekcyjne zdjęcia rentgenowskie stereoskopowe wykryły w desce obrazu olbrzymią wprost ilość gwoździ, lub śladów korozji po ich wyjęciu (tabl. 11). Gwoździe służyły do umocowywania ozdobnych blach, sukni i klejnotów. W oglądzie przestrzennym stereoskopowym, zdjęcia dokładnie pokazują, że obecne malowidło zostało podziurawione stosunkowo tylko małą ilością gwoździ od w. XV, od czasu po roku 1430 do w. XIX (w w. XX gwoździ już nie wbijano). W miejscach tych dokładnie widać uszkodzenie (przebicie) malowidła, zaprawy i deski. Znaczna ilość gwoździ lub śladów po nich nie przebiła obecnego malowidła, a więc nie uszkodziła farby i zaprawy, lecz znajduje się poniżej poziomu farby i zaprawy, w samej desce. Tych gwoździ jest około trzy razy więcej<sup>69</sup>. Jest to niezbity dowód dawnego pochodzenia pierwotnego obrazu oraz jego wielkiego kultu przed przywiezieniem do Polski, co znajduje całkowite potwierdzenie w przekazach źródłowych. Legenda o blacie stołu Marii była powodem pietyzmu dla tablicy i tylko dzięki temu pozostał tak interesujący dokument długiej historii cudownego obrazu i jego później-

---

<sup>66</sup> *Historia Polonica.*

<sup>67</sup> Op. cit.

<sup>68</sup> Op. cit.

<sup>69</sup> Nie wszystkie ślady po gwoździach były zanotowane przez radiogramy, bowiem ślady bez korozji są nie wykrywalne radiograficznie. Ślady gwoździ znalezione w pięciu przypadkowych odkrywkach, razem 7 otworków (w jednej tylko odkrywcę otworka po gwoździku nie było) nie zostały zanotowane przez radiogramy. Wszystkie te gwoździki należały do pierwotnego obrazu. Jeden tylko większy otworek kwadratowy, na pewno był od metalowego gwoździka i służył do przytrzymania jakichś ozdób. Inne bardzo małe ślady po gwoździkach, niektóre jakby od cierni roślinnych, nie mogły być spowodowane gwoździkami trzymającymi jakieś dekoracje, były za słabe. Mogły utrzymywać tylko coś bardzo słabego i lekkiego, najpewniej była to warstwa enkaustycznej farby na płótnie, która miejscami odklejała się od deski. Gwoździki te świadczyłyby o konserwacji pierwotnego obrazu.

szych przeobrażeń. Dzięki temu pietyzmowi malarze musieli wbrew rygorom cechowego gotyckiego malarstwa użyć to strupieszale podobrazie do namalowania nowego obrazu.

Na krawędzi nimbu Dzieciątka w miejscu nowego uszkodzenia zaprawy od obluzowanych nieco srebrnych blach została dokonana odkrywka, która przyniosła również rewelacyjne wiadomości. Po podniesieniu fragmentu zaprawy (w podany już sposób), zostało przecięte białe jagiellońskie płótno i odchylone. Pod spodem na desce ukazało się małe wgniecenie i dwie dziurki od bardzo małych gwoździków, jakby od cierni roślinnych. W miejscu odpowiadającym wgnieceniu, na odchylonym jagiellońskim płótnie, przylepiony był maleńki strzępek płótna pierwotnego, który w czasie podnoszenia płótna z w. XV, oderwał się od wgniecionego miejsca na desce (tabl. 12, il. 2). Resztką tego płócienka wskazuje, że pierwotnie tablica również była oklejona płótnem przed namalowaniem obrazu. Kolor tego strzępka był szaro-brązowawy, bez warstwy farby, która odpadła, tylko z klejową apreturą, zamiast zaprawy, na wierzchu. We włóknach tego strzępka nie było najmniejszego śladu zaprawy gipsowej, kredowej czy z glinki, które są nieodzowne dla temperowej techniki malowidła. A więc techniką pierwotnego obrazu nie mogła być tempera, mogła więc być tylko technika enkaustyczna, która stosowana była jeszcze na obrazach starochrześcijańskich i wczesno bizantyńskich. Charakter tego strzępka płótna pokazał, że autentyczne płótno było bardzo kruche oraz, że wraz z malowidłem zostało zdjęte (oderwane) z deski przed namalowaniem obecnego obrazu.

Co mówią na ten temat przekazy. Długosz w *Liber beneficiorum* tak podaje: „Klasztor ma i kaplicę po stronie północnej murowaną w której obraz Najchwalebniejszej i Najdostojniejszej Dziewicy i Pani oraz Królowej Świata i naszej Marii, wykonany dziwnym i rzadkim sposobem malowania, pokazują”. Wtrącone zdanie „mira et rara pictura elaborata” może mieć sens tylko jednoznaczny, mianowicie w odniesieniu do techniki obrazu, a nie do samego „imago”. W tym kontekście wyraz „mira” nie może określać cudowność, lecz dziwność. Ten tak niezwykle cenny, dokument z w. XV, wskazujący na dziwną i rzadko stosowaną technikę malarską, został nie zauważony lub niedoceniony przez historyków sztuki. Nie ulega przecież kwestii, że temperowa technika obecnego obrazu, nie mogła być dziwna dla Długosza, gdyż w średniowieczu nie malowano inną techniką.

Drugim dokumentem niezwyklej wagi jest z r. 1523 *Historia pulchra* Risiniusa, jak wspomniano spisany przez niego ze starego, podartego i trudnego do odczytania rękopisu. Z dokumentu tego dowiadujemy się o szczegółach renowacji obrazu po uszkodzeniu go w czasie rabunku

klasztoru na Jasnej Górze. Daty napadu Risinius nie cytuje (powiadamia o tym, jak już wspomniano w *Opera omnia, Liber beneficiorum*, Długosz, miało się to stać w Wielkanoc 16 IV 1430 r.). Fragment odnoszący się do tego wydarzenia w dosłownym przekładzie z łaciny o. dr Sykstusa Szafranca:

Bracia zakonni wzięwszy połamany obraz spieszą do Krakowa do króla Władysława powracającego z daleka z wojny pruskiej<sup>70</sup>, przybywając oznajmują o ruinie klasztoru błagając o pomoc królewską. Król we wszystkim okazał się dla nich przychylny. Król rozkazuje najprzód radzie miejskiej, by przyjęła obraz do ratusza i poleca, by go odnowiono i ozdobiono złotem i srebrem. Który gdy naprawiono, gdy malarze pociągnęli rany delikatną farbą mniemali, że zadośćuczynili [domyślne: zleceniu króla]. Przychodzą następnego dnia, widzą, że farby spłynęły i że praca ich daremna. Przeto gdy częściej w tej rzeczy trwali nic zgoła nie wskórali. Gdy o tym doniesiono królowi, król przypisał to ich lenistwu i niedbalstwu, bieglejszych skądinąd postarał się sprowadzić, którzy gdy za pismem cesarskim przybyli, biorą się śmiało do rzeczy wobec rady miejskiej pracę kończą i radośni odchodzą do gospody, pokrzepiają się ucztami szydząc z malarzy krajowych. Następnego dnia skoro i oni zobaczyli, że się ludzili i niewiele wskórali, ponownie wzięli się do pracy, więcej sztuki włożyli a gdy na próżno siły swe wyteżali, zaniechali przedsięwzięcia bardzo zdziwieni. Gdy tenże cud znowu zaiste oznajmiono królowi, odpowiedział, że może będzie to przepowiednią jakiegoś przyszłego wydarzenia nam nieznanego, toteż zapłaciwszy kazał im odejść.

Chociaż są niektórzy z naszych [domyślne: braci paulinów], którzy twierdzą, że oni nigdy nie odeszli a sądzą, że pozostali i że od owego czasu wprowadzono do nas nowy sposób malowania, gdy przedtem malowano tylko na sposób grecki. Greckich bowiem malarzy sprowadzono z Rusi i sąsiedztwa. Cóż więcej, obraz Maryi należyście odnowiony [rite integrata imago], złotem i srebrem przyozdobiony, zostaje oddany braciom, który [domyślne: obraz] żołnierz królewski i rada krakowska odprawdzili na miejsce [domyślne: Jasnej Góry].

Ciekawa ta publikacja została zlekceważona przez opracowujących obraz, zapewne dlatego, że we wcześniejszym rękopisie *Translatio tabule* nie ma najmniejszej wzmianki o napadzie na klasztor, uszkodzeniu i renowacji obrazu. Ponieważ jak wiadomo jest to odpis z 1. poł. w. XV, ze starszego dokumentu, dlatego w pierwowzorze nie mogły być wymienione wydarzenia, których jeszcze nie było. Przepisujący dokument zrobił to dokładnie bez dopisków od siebie.

Jakie może być wytłumaczenie od strony technologicznej, fenomenu spływania farby, o którym wspomina Rysiński. Na farbie enkaustycznej (woskowej), mającej konsystencję specyficzną tłustości, retusz wykonany farbą temperową, którą w czasie malowania rozcieńcza się wodą, nie da się dobrze położyć. Farba takiego retuszu może nie tyle będzie spły-

<sup>70</sup> Władysław Jagiełło przed Wielkanocą 1430 r. wyjechał z Krakowa, powrócił na krótko w r. 1431. Jest więc możliwe, że w tym właśnie roku ojcowie przywieźli śpiesznie obraz do Krakowa.



wać, co — w czasie wysychania wody — zbiegać się, tworząc charakterystyczne krakelury na tłustym podłożu. Nieznajomość starożytnej techniki przez malarzy XV-wiecznych i nieudawanie się retuszu, normalnie zawsze łatwego, było powodem wytworzenia się sugestii o nadzwyczajności tego wydarzenia. Co do bardzo lakonicznego „rite integrata” to wyjaśnienie jest proste. Ponieważ retuszowanie uszkodzeń nie udawało się ani malarzom malującym „more greco”, ani malarzom z zachodu z pismem od cesarza, powstała tylko alternatywa — namalować na nowo. Można tego było dokonać dwoma sposobami. Skleić deski jak się da, umocnić odpadające resztki farby ankaustycznej z płótnem, następnie nakleić na wierzchu na te resztki płótno, wygładzić zaprawą nierówności i namalować obraz. Drugi sposób, to usunąć resztki dawnego obrazu, dokładniej zintegrować i wyrównać tablicę i zrobić to, co właśnie zrobiono. Solidni malarze wybrali drugą „rzetelniejszą” alternatywę. Gdyby byli mniej „solidni” Jasna Góra miałaby dziś dwa obrazy, jako że w takim wypadku można byłoby wierzchnie malowidło oddzielić i przenieść na nową deskę o tych samych wymiarach.

Techniką enkaustyczną pierwotnego obrazu jasnogórskiego nie mogła być enkaustyka kładziona na gorąco za pomocą cestrum, gdyż technika taka była stosowana na cienkich deszczułkach z twardego drewna, które w czasie malowania można było z odwrocia podgrzewać. Na grubej desce oklejonej płótnem, można było tylko malować pędzlem, a więc woskiem topionym, prawdopodobnie tak zwaną według Pliniusza — trzecią manierą enkaustyczną<sup>71</sup>, albo woskiem zmydlonym. Pliniusz podaje, że już w czasach Nerona malowano wielkie obrazy na płótnie, które były wtedy częste i cenione. Na płótnach lub deskach oklejonych płótnem w zasadzie raczej nie nakładano białych zapraw przed malowaniem, tylko tak jak i na obrazie jasnogórskim — apreturę klejową. Gdyby na strzępku pierwotnego płótna była resztką białej zaprawy mogłoby to sugerować, że najprawdopodobniej pierwotnym malowidłem była tempera. Technika ta występowała również w czasach enkaustyki. Enkaustyką natomiast nie posługiwano się już w średniowieczu, z wyjątkiem wczesnego jego okresu, kiedy jeszcze istniała możliwość występowania tej techniki.

Blizny na twarzy Matki Boskiej uważane były za zaretuszowane cięcia od miecza, którym uszkodzili obraz grabieżcy klasztoru. Zdanie to utrzymywało się do lat 1948—52, gdyż konserwator Rutkowski taką samą o nich wyraził opinię. Badanie rentgenowskie oraz odkrywka zrobiona w miejscu „cięcia” dały następującą odpowiedź. Malarz z pismem od cesa-

<sup>71</sup> Pliniusz, *Naturalis historia*, ródz. XXXV oraz P. Cellini, *Una Madonna molto antica*, Firenze 1950.

rza, po zrobieniu zaprawy, ryłcem wygniótł rysunek obrazu w tych miejscach, gdzie farba temperowa miała graniczyć ze złoceniami, jak złożone lamówki sukni, płaszczka itp. Po wyzłoceniu, wszystkich przeznaczonych do tego partii obrazu, płatki złota nieco przechodziły przez ryty kontur, który swoim błyskiem doskonale pokazał malarzowi dokąd ma położyć temperową farbę. Jest to typowy warsztat średniowieczny. Po namalowaniu obrazu tym samym ryłcem, na farbie twarzy narysował ślady jakichś cięć, jakby je wyliczał, że tu były dwa długie cięcia, a tu dwa mniejsze, tam znowu jakieś skaleczenia. Niektóre z nich są mocno wgniecione, jakby chciał więcej skaleczyć warstwę farby. Zaprawa kredowa naciskana ryłcem rysuje się bardzo delikatnie, gdyż lekko się wgniata, pokazuje to dobrze radiogram. Rysowanie na farbie temperowej spowodowało, gdzieś tam małe nadkruszenia farby. Po zrobieniu śladów, gdzie mają być rany malarz pomalował w tych miejscach farbą koloru krwi, cynobrem. Możliwe, że taka pamiątka ran, które nie chciały się poprzednio malarzom „zagoić” była zbyt gwałtowna, gdyż czerwone te kreski zostały później zaretuszowane farbą koloru karnacji, przez co powstała pewna wypukłość. Radiogramy świetnie ten rodzaj „ran” pokazały, gdyż cynober należy do pigmentów bardzo absorbujących promienie X, przez co farba ta wpłynęta w rowek rysy stworzyła grubszej warstwy linię z cynobru, zaznaczającą się na radiogramie jasną, dobrze widoczną kreską (tabl. 10).

Legenda o cyprysowej desce została przywieziona prawdopodobnie razem z obrazem. Jednakże Długosz o tym nie pisze. Dopiero pierwszy Rysiński wymienił ten szczegół, prawdopodobnie na podstawie starego pergaminu. Oczywiście rzecz, że skoro deska jest lipowa, to legenda o cyprysie wygląda niepoważnie. Jednakże były w dawnych wiekach, nie wiadomo tylko od jak dawna, ciekawe sposoby zabezpieczenia przed owadami drewnianego podobrazia. Ten wschodni warsztat był następujący<sup>72</sup>: na grubą tablicę lipową naklejano płótno, na nie kładziono zaprawę i malowano ikonę. Do odwrocia deski przytwierdzano cyprysową deszczułkę, żeby swoim silnym aromatycznym zapachem odstraszała drewnojady, które tego aromatu bardzo nie lubią. Znane jest, że nie tylko cyprys, ale i inne aromatyczne drewna z tych powodów nie są toczone przez owady. Na odwrocie tablicy jasnogórskiej, są bardzo liczne ślady po różnego rodzaju gwoździach, niektóre z nich masywne ze srebra, na pewno utrzymywały ozdobne srebrne blachy, które niegdyś tam

<sup>72</sup> Bakuszinskij, *Iskusstwo Palecha*, Moskwa 1934, s. 196 oraz S. Płużański, *Podręcznik technologii malarskiej*, Zeszyt 1, Warszawa 1951, s. 60.

były<sup>73</sup>. Ale są i inne małe gwoździe. Nie mamy najmniejszego dowodu, żeby utrzymywać, jakoby na odwrocie tablicy była taka deszczułka. (Wprawdzie coś odstraszało drewnojady z tej strony, gdyż znacznie mniej jest tu śladów po tych niszczytelach w porównaniu do frontowej strony deski, ale ze stanowiska technologicznego nie jest to dowód wystarczający, bo blacha srebrna też mogła chronić drewno). Nie mamy jednak również najmniejszego dowodu, żeby kategorycznie twierdzić, że nie było na odwrocie tej zmyślnej konstrukcji. Dlatego też obecnie nie możemy tej legendy całkowicie odrzucić, jako bezpodstawnej.

Ciekawa jest notatka Ks. S. Ulanieckiego (1867)<sup>74</sup>:

Sp. biskup kaliski Koźmian w ostatnich latach swego zarządu diecezją nie wiadomo z jakiego powodu przybył na Jasną Górę celem sprawdzenia wiarygodności obrazu. Wyjęto wtenczas obraz z futerału, oglądano go, a nawet dostojny pasterz rozkazał świderek próbować drzewa. Gdy tego dopełniono, tak wdzięczny rozszedł się zapach cyprysu, iż biskup dostatecznie o rzeczywistości przekonany już dalszego sprawdzania zaniechał.

Prawdopodobnie była to sugestia, ale kto może zaręczyć, że to nie była deszczułka cyprysowa do tego czasu jeszcze zachowana. Tak samo i Rysiński mógł osobiście obraz zbadać.

Jeżeli dzięki badaniom technologicznym zostało dokładnie wyjaśnione, kiedy powstał obecny obraz, a więc po r. 1430, to czas namalowania pierwotnego malowidła nie jest łatwy do ścisłego skonkretyzowania, skoro obrazu tego nie ma. Najwcześniejsze nimby na wizerunkach Maryi znane są na mozaikach z połowy wieku VI<sup>75</sup>. Należy przypuścić, że na ikonach tablicowych (których tak niewiele się zachowało) nimby były zastosowane nieco później, a więc przy końcu w. VI lub w początku w. VII. To byłby najwcześniejszy możliwy czas powstania tego obrazu, zwłaszcza, że jest średnich rozmiarów, podczas gdy fragmenty najwcześniejszych zachowanych obrazów Hodegetrii, wskazują że przeważnie były malowane na dużych deskach i raczej w całej postaci. Starożytna technika enkaustyczna, stosowana również na obrazach starochrześcijańskich i wczesnobizantyńskich, mogła sięgać — jak już wspominaliśmy — do wczesnego średniowiecza.

<sup>73</sup> Według *Translacio tabule* na obrazie były następujące ozdoby: z przodu blachy złote, z odwrocia srebrne, ponadto na głowach Marii i Dzieciątka korony wysadzane szlachetnymi kamieniami.

<sup>74</sup> *Niepokalana Matka Boża Dziewica Maria na Jasnej Górze*, Warszawa 1867 — cyt. za: R a c z y ń s k i, op. cit.

<sup>75</sup> Rohault de Fleury (op. cit.) uważa, że najwcześniejsze nimby na wizerunkach Marii mogą być od w. V, natomiast Karl Künstle (*Ikonographie der christlichen Kunst*, t. 2, Freiburg in Breisgau 1928) datuje na połowę w. VI.

Jeżeli chodzi o obraz częstochowski, to trzeba wziąć pod uwagę, że sędziwość polatanej tablicy, dokument bardzo starego strzępka płótna i około trzykrotnie większa ilość gwoździ użytych do r. 1430 <sup>76</sup>, mają jednak swoją zobowiązującą obiektywną wymowę. Być może, że w. IX mógłby być tym najpóźniejszym okresem powstania pierwotnego malowidła <sup>77</sup>.

Odnosnie do autorów obrazu z XV w. to oczywiście nie byli nimi malarze ruscy ani polscy, lecz jacyś przybysze z zachodu.

Skomplikowane cechy ikonograficzne, przejawiające różne wpływy, utrudniają badanie od strony artystyczno-formalnej. Jedyną niezbyt wyraźną analogię odnoszącą się do sposobu malowania za pomocą jasnych konturów zarysu ust i bardzo cienkich błysków na oczach, co dobrze pokazuje zdjęcie w podczerwieni, znajdujemy na weraikonie z początku w. XV z kościoła św. Wita w Pradze <sup>78</sup> (tabl. 29, il. 4). Jednakże są również i zasadnicze różnice między sposobem modelowania twarzy Matki Boskiej Jasnogórskiej a wymienionym weraikonem. Symetryczne od środka światła na oczach Madonny, tak samo jak na twarzach malarstwa starożytnego, starochrześcijańskiego i wczesnobizantyńskiego, nie zgadzają się z nieco bocznym oświetleniem całej twarzy, przez co wywołują wrażenie oczu bardzo żywych. Natomiast światła na oczach Chrystusa z weraikonu, mają najdokładniejszy odpowiednik w całkowicie takim samym frontalnym, symetrycznym oświetleniu całej twarzy. Robi wrażenie, że malarz weraikonu widział gdzieś takie fascynujące oczy, ale namalował je według swego zrozumienia, jako logiczny efekt kierunku padania światła. Może więc to był ten jeden z malarzy? Pewne cechy italskie oraz bizantyńskie przejawiające się w niektórych średniowiecznych obrazach czeskich, trochę zaznaczyły się na obrazie częstochowskim, nie zaprzeczają więc wymienionej sugestii. Co do charakterystycznych reminiscencji egipsko-hellenistycznych i późno antycznych występujących w twarzy Madonny, to jak to wykazał autor w referacie o obrazie częstochowskim, wygłoszonym w Akademii Umiejętności 13 VI 1952 r., wywodzą się właśnie z tych starych wzorów, które były źródłem inspiracji dla malarstwa późno starochrześcijańskiego i wczesno bizantyńskiego. Dość znaczna liczba portretów mumiiowych z w. I, II i III wykazuje to szczególnie symetryczne oświetlenie oczu, niezgodne z nieco bocznym

<sup>76</sup> Prosty rachunek gwoździ starych i pojagiellońskich wskazywałby na w. III—IV powstania obrazu pierwotnego, co jest oczywiście niemożliwością. Jedynym wytłumaczeniem tej przeważającej liczby starych gwoździ jest to, że dawniej na Wschodzie obraz był częściej dekorowany i bardziej czczony, co — jak już wspomniano — znajduje potwierdzenie w przekazach.

<sup>77</sup> Patrz przypis 2.

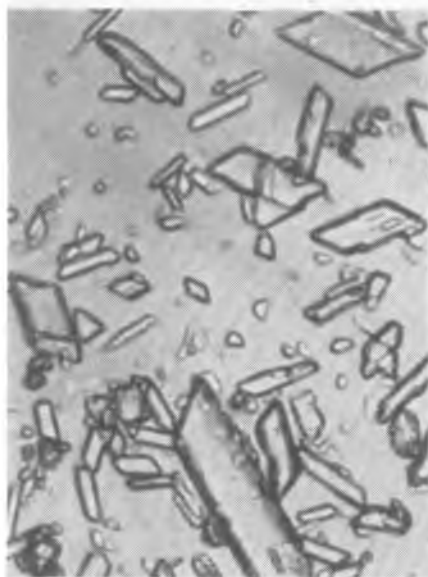
<sup>78</sup> Matějček, Pešina, op. cit., tabl. 152.



1



2



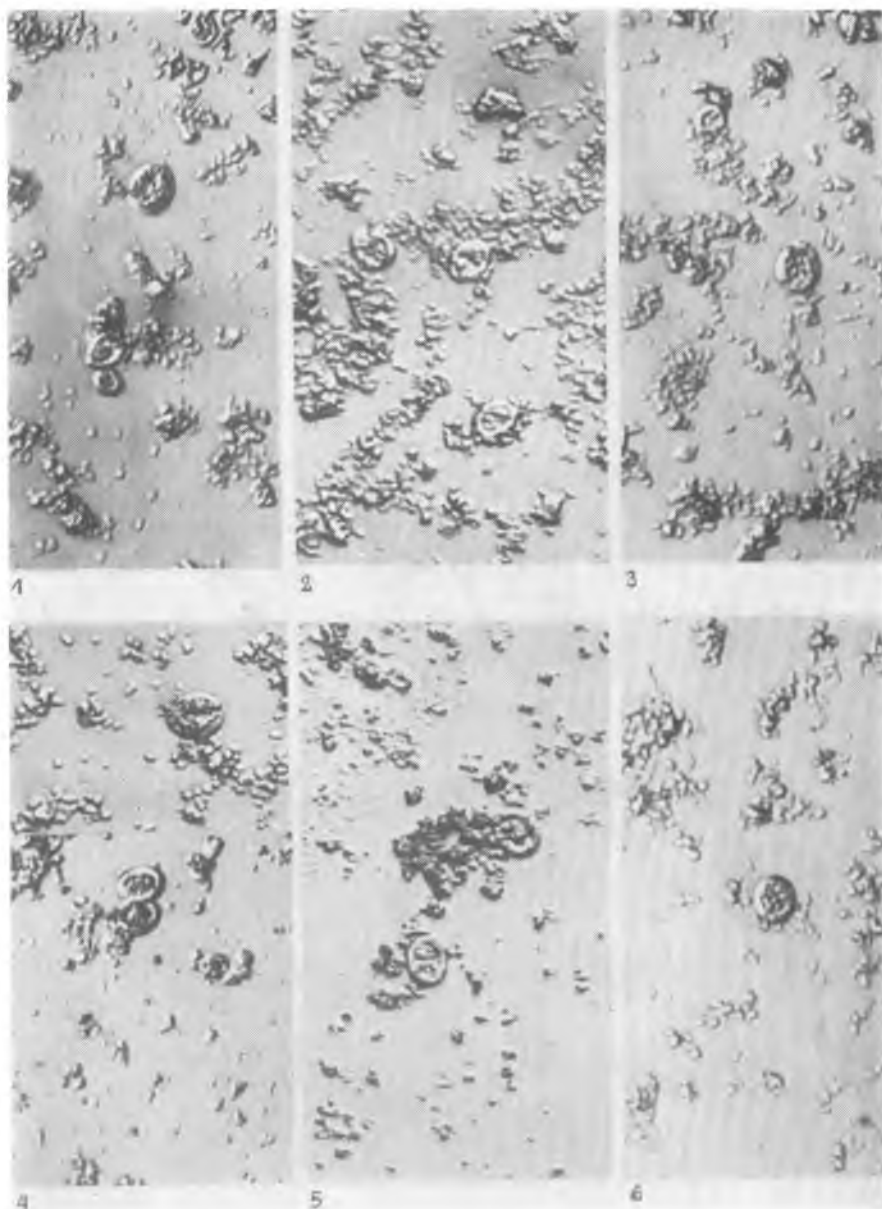
3



4

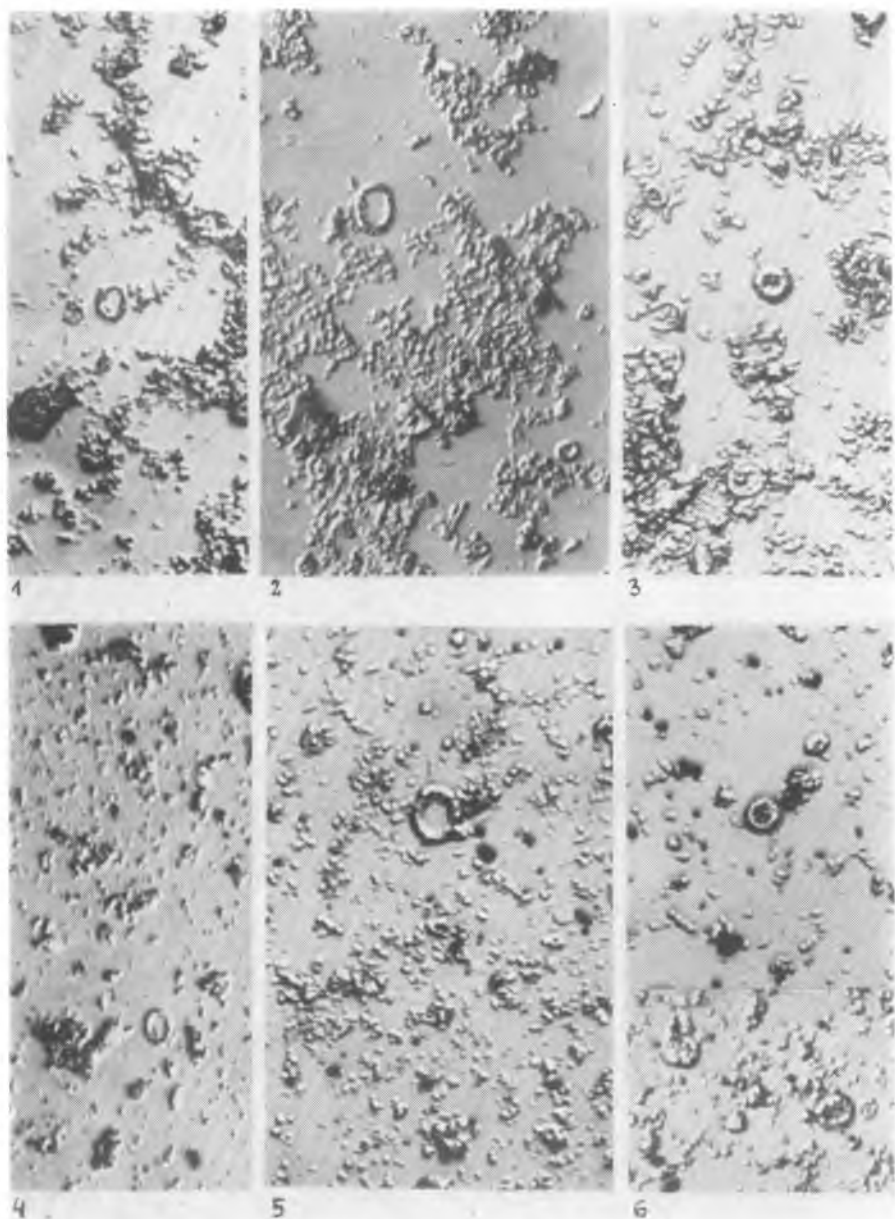
Tab. 1. il. 1-4 — zaprawy gipsowe z różnych średniowiecznych obrazów włoskich, preparaty proszkowe, powiększ.: mikrosk. 225×, negat. 150×, pozyt. 600×

Taf. 1. Abb. 1, 4 — Gips-Malgründe von verschiedenen mittelalterlichen italienischen Bildern. Pulverpräparate, Vergrößerung: mikrosk. 225×, negative 150×, positive 600×



Tabl. 2. il. 1-3 — zaprawa kredowa z obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej. Owalne wapienne tarczki ochronne prymitywnych mikroorganizmów kredowych — Coccolithophoridae, z przed około 70 milionów lat. Il. 4-6 — zaprawa kredowa z ramy z w. XV. Mikroorganizmy kredowe takie same jak w zaprawie obrazu. Preparaty proszkowe, powiększenie: mikrosk. 225×, negat. 150×, pozyt. 600×

Taf. 2, Abb. 1—3. Kreidegrund vom Bildnis der Muttergottes von Częstochowa. Ovale Kalkschildchen primitiver Kreidemikroorganismen (Algen) — Coccolithophoridae, vor ca 70 Mill. Jahren. Abb. 4—6. Kreidegrund vom Bildrahmen aus dem XV Jh. Kreidemikroorganismen dieselben wie im Kreidegrund des Bildes. Pulverpräparate, Vergrößerung: mikrosk. 225×, negative 150×, positive 600×



Taf. 3, Abb. 1—3. Kreidegrund vom Bildnis der Muttergottes von Częstochowa. Ovale i okrągłe wapienne tarczki ochronne prymitywnych mikroorganizmów (glonów) kredowych — Coccolithophoridae, z przed około 70 milionów lat; il. 4-6 — zaprawa kredowa z ramy z w. XV. Mikroorganizmy kredowe takie same jak w zaprawie obrazu. Preparaty proszkowe, pow. mikr. 225 $\times$ , pow. negat. 150 $\times$ , pow. pozyt. 600 $\times$

Taf. 3, Abb. 1—3. Kreidegrund vom Bildnis der Muttergottes von Częstochowa. Ovale und runde Kalkschildchen primitiver Kreidemikroorganismen (Algen) — Coccolithophoridae, vor ca 70 Mill. Jahren. Abb. 4—6. Kreidegrund vom Bildrahmen aus dem XV. Jh. Kreidemikroorganismen dieselben wie im Kreidegrund des Bildes. Pulverpräparate, Vergrößerung: mikrosk. 225 $\times$ , negative 150 $\times$ , positive 600 $\times$



Tabl. 4. Obraz Matki Boskiej jasnogórskiej, zdjęcie w świetle normalnym  
Taf. 4. Das Gemälde der Muttergottes von Częstochowa, Normallichtaufnahme





Tabl. 5. Obraz Matki Boskiej jasnogórskiej, zdjęcie w podczerwieni  
Taf. 5. Das Gemälde der Muttergottes von Częstochowa, Infrarotaufnahme



Tabl. 6. Głowa Matki Boskiej, zdjęcie w podczerwieni  
Taf. 6. Kopf der Muttergottes, Infrarotaufnahme



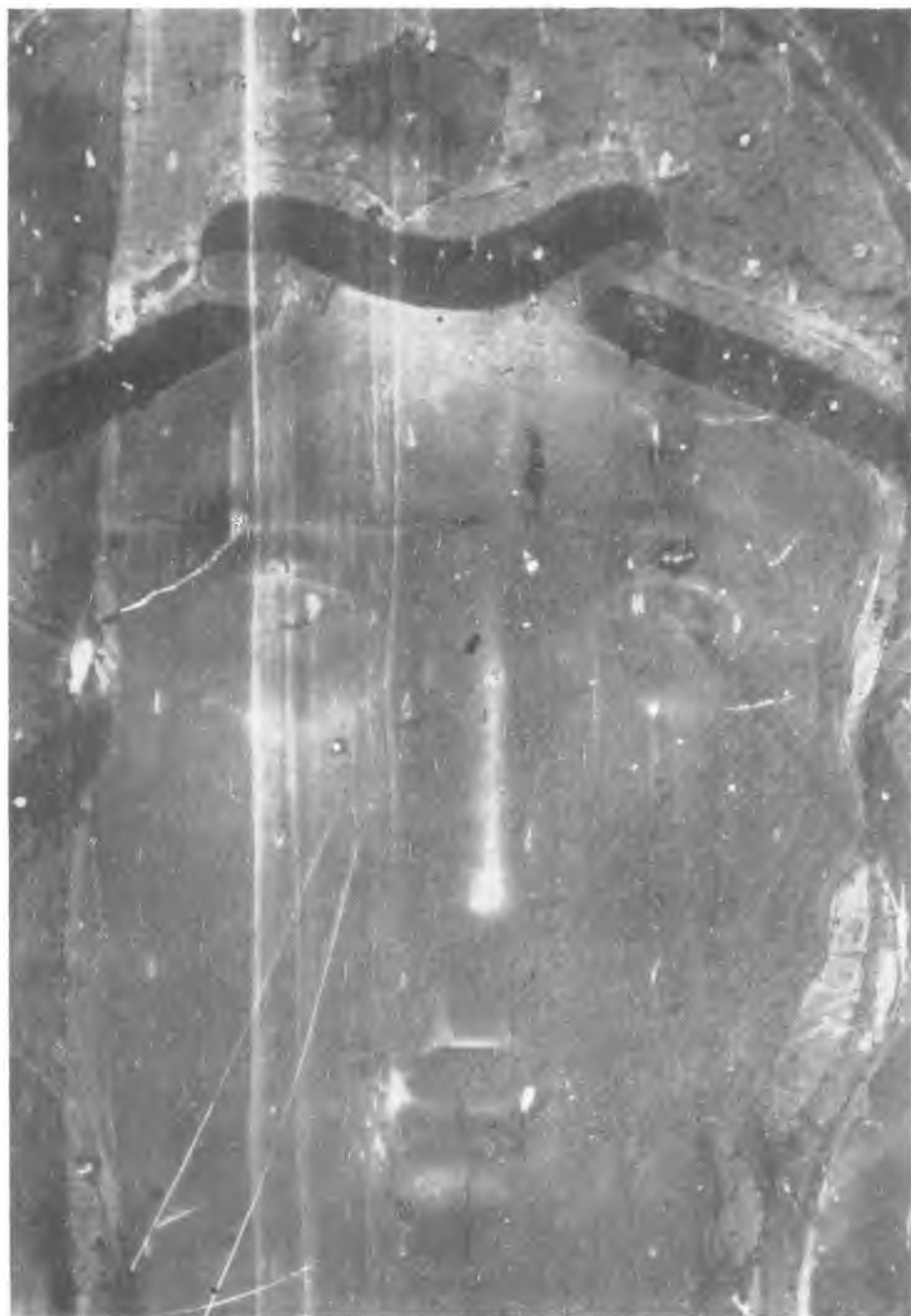
Tabl. 7. Głowa Dzieciątka, zdjęcie w podczerwieni  
Taf. 7. Kopf des Jesuskindes, Infrarotaufnahme



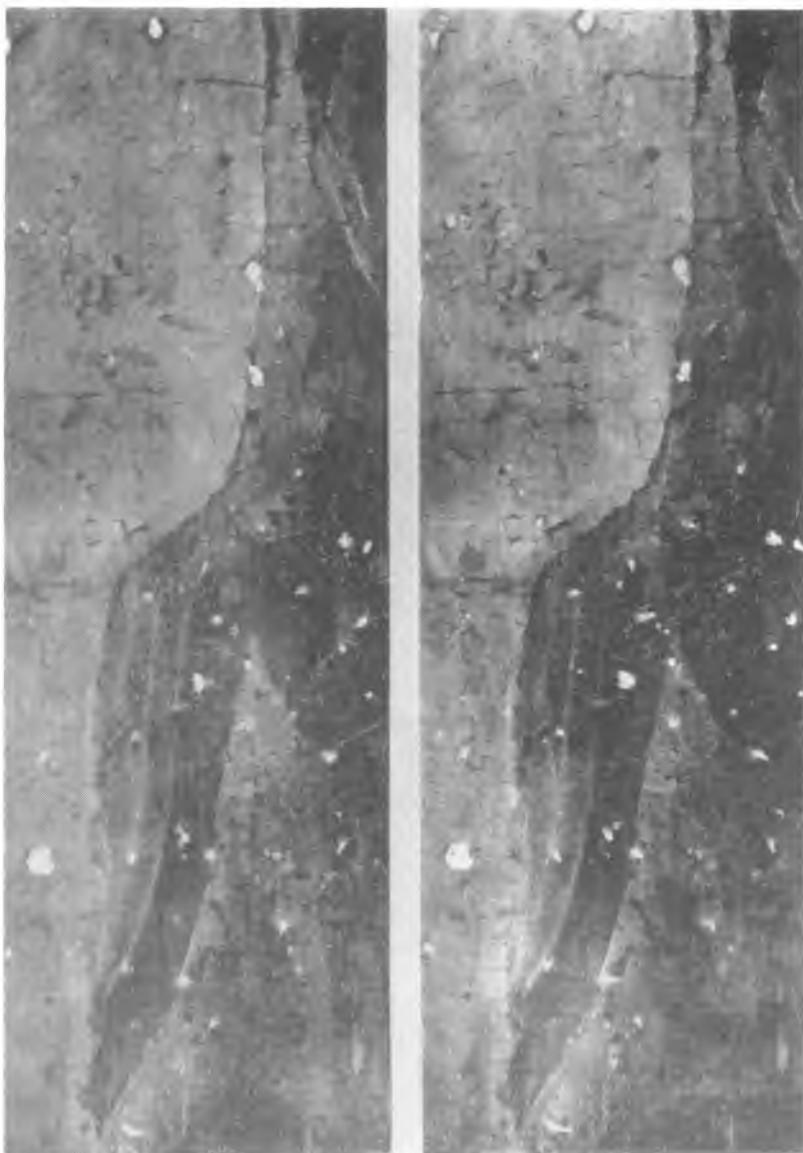
Tabl. 8. Fragment ze środka obrazu, zdjęcie w podczerwieni  
Taf. 8. Fragment aus dem mittleren Teil des Gemäldes, Infrarotaufnahme



Tabl. 9. Fragment z prawej, dolnej części obrazu, zdjęcie w podczerwieni  
Taf. 9. Fragment aus dem rechten, unteren Teil des Gemäldes, Infrarotaufnahme



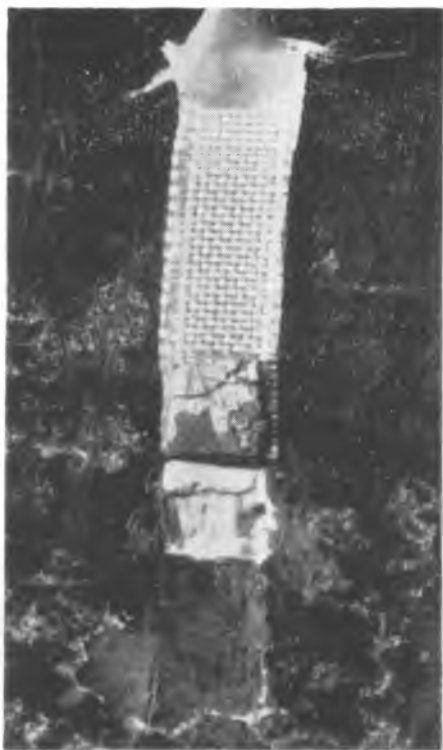
Tabl. 10. Głowa Matki Boskiej, radiogram normalny  
Taf. 10. Kopf der Muttergottes, Normalröntgenaufnahme



Tabl. 11. Fragment sukni i prawego przedramienia M. Boskiej, radiogram stereoskopowy kątowy, powiększający głębię; zdjęcie zmniejszone dwukrotnie (oglądać za pomocą przegródki z niełśniącego kartonu, wysokości około 25—30 cm, ustawionego między zdjęciami, na wprost źródła światła. Patrzeć w ten sposób, żeby każde oko widziało swoje zdjęcie. Przy odpowiedniej wprawie można zobaczyć przestrzenny obraz nawet bez kartonu, jeżeli patrząc ustawi się oczy na nieskończoność a nie na poszczególne miejsca zdjęć)

Taf. 11. Fragment des Gewandes und des rechten Vorderarmes der Muttergottes, Winkelstereoröntgenaufnahme mit Tiefenvergrößerung. Aufnahme  $2\times$  verkl. (zu beschauen mittels eines Stückes matten Kartons, 25—30 cm hoch, den man senkrecht zwischen beide Aufnahmen stellt, direkt vor der Lichtquelle. Man schaut so, dass jedes Auge für sich die linke und rechte Aufnahme anschaut. Bei gewisser Übung kann man das stereoskopische Bild auch ohne Hilfe des Kartons sehen indem wir den Blick ins Unendliche und nicht auf die einzelnen Aufnahmen richten)





1



2



3

Tab. 12. il. 1 — odkrywka na sukni M. Boskiej, makrofot., pow. 4×; il. 2 — odkrywka na nimbie Dzieciątka, fot. 1:1; il. 3 — odkrywka na nimbie M. Boskiej, makrofot., pow. 6×

Taf. 12. Abb. 1, Fensterchen auf dem Gewande der Muttergottes, Makrofoto, 4× vergr.; Abb. 2, Fensterchen auf dem Nimbus des Jesuskindes, Foto 1:1; Abb. 3, Fensterchen auf dem Nimbus der Muttergottes, Makrofoto, 6× vergr.





Tabl. 13. Fragment z dolnej części obrazu, radiogram zwykły. Czarna strzałka pokazuje miejsce odkrywki na brzegu płóciennej łątki. Zdjęcie zmniejszone dwukrotnie

Taf. 13. Fragment vom unteren Teil des Gemäldes, Normalröntgenaufnahme. Schwarzer Pfeil zeigt Abdeckungsstelle am Rand des Leinwandlappchens. Aufnahme 2× verkl.



Tabl. 14. il. 1 — portret żony piekarza Terentiusa Neo z Pompei, 3 ćw. w. I, malowidło ścienne, Neapol, Muz. Narodowe. Portrety mumiowe, enkaustyka na drewnie: il. 2 — 2. ćw. w. I, Stuttgart, Muzeum Ziemi Wirtemberskiej; il. 3 — w. II, Berlin, Muzea Państwowe; il. 4 — w. II, Paryż, Louvre

Taf. 14. Abb. 1. Porträt der Bäckerfrau des Terentius Neo aus Pompei. 3. Viertel I. Jh., Wandgemälde, Neapel, Arch. Mus. Mumienporträts, Enkaustik auf Holz; Abb. 2, 2. Viertel I. Jh., Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum; Abb. 3, II. Jh., Berlin, Staatliche Museen; Abb. 4, II. Jh., Paris, Louvre



1



2



3



4

Tabl. 15. Portrety mumiowe, enkaustyka na drewnie: il. 1 — w. II, Wiedeń, Muzeum Historii Sztuki; il. 2 — w. II, Detroit, Instytut Sztuki; il. 3 — pocz. w. II, Dijon, Muzeum; il. 4 — w. II, Londyn, Muzeum Brytyjskie

Taf. 15. Mumienporträts, Enkaustik auf Holz; Abb. 1, II. Jh., Wien, Kunsthistorisches Museum; Abb. 2, II. Jh., Detroit, Kunstinstitut; Abb. 3, Anf. II. Jh., Dijon, Museum; Abb. 4, II. Jh., London, Brit. Museum



1



2



3



4

Tabl. 16. Portrety mumiowe: il. 1 — w. II, tempera na płótnie, Berlin, Muzea Państwowe; il. 2 — w. II enk. na drewnie, Londyn, Muz. Bryt.; il. 3 — w. II enk. na drewnie, Nowy Jork, Metrop. Muz.; il. 4 — w. III, enk. na drewnie, Paryż, Louvre

Taf. 16. Mumienporträts; Abb. 1, II. Jh., Tempera auf Leinwand, Berlin, Staatliche Museen; Abb. 2, II. Jh., Enkaustik auf Holz, London, Brit. Mus.; Abb. 3, II. Jh., Enkaustik auf Holz, New-York, Metrop. Museum; Abb. 4, III. Jh., Enkaustik auf Holz, Paris, Louvre



Tabl. 17. Portrety mumiowe: il. 1 — pocz. w. III, enk. na drewnie, Kopenhaga, Muz. Nar.; il. 2 — w. III, enk. na drewnie, Frankfurt/M, Liebighaus; il. 3 — 2. poł. w. II, enk. na drewnie, Windsor, Eton Coll.; il. 4 — w. III, temp. klejowa na całunie, Paryż, Louvre

Taf. 17. Mumienportäts; Abb. 1, III. Jh., Enkaustik auf Holz, Kopenhagen, Nationalmuseum; Abb. 2, Anf. III. Jh., Enkaustik auf Holz, Frankfurt/M., Liebighaus; Abb. 3, 2. Hälfte II. Jh., Enkaustik auf Holz, Windsor, Eton Coll.; Abb. 4, III. Jh., Leimtempera auf Leinentuch, Paris, Louvre



Tabl. 18. Malowidła późno starochrześcijańskie i wczesnobizantyńskie: il. 1 — Madonna z Dzieciątkiem, r. 528, malowidło ścienne, Rzym, Katakumby Commodilla; il. 2 — św. Jan Chrzciciel, w. VI, enk. na drewnie, Kijów, Muz. Szt. Zach. i Wschod. W obu przykładach duże nimby, mocno okonturowane dla stworzenia wrażenia wypukłości

Taf. 18. Spät-altchristliche und frühbyzantinische Malerei; Abb. 1, Madonna mit Kind, 528, Wandmalerei, Rom, Commodilla Katakomben; Abb. 2, Johannes d. Täufer, VI. Jh., Enkaustik auf Holz, Kiew, Mus. f. Kunst d. Westens u. Ostens. In beiden Beispielen grosse Nimbusse, stark umrissen um Plastizität hervorzurufen



Tabl. 19. Ikony podwójne, wczesnobizantyńskie, enk. na drewnie, Kijów, Muz. Sztuki Zachodniej i Wschodniej; il. 1 — św. św. Sergiusz i Bakchus, w. VII, szk. syryjska (?), nimby z malowanymi grubymi okonturowaniami dla stworzenia wrażenia wypukłości; il. 2 — męczennik i męczennica, w. VI—VII, nimby uwypuklone za pomocą zaprawy

Taf. 19. Frühbyzantinische Doppelikonen, Enkaustik auf Holz, Kiew, Mus. f. Kunst d. Westens u. Ostens; Abb. 1, Die Hl. Sergius und Bacchus, VII, Jh., syrische Schule (?), Nimbusse mit stark gemalten Umrissen um plastischen Eindruck zu erwecken; Abb. 2, Märtyrer und Märtyrerin, VI.—VII. Jh., Nimbusse plastisch mittels Grundierung hervorgerufen





Tabl. 20. Malowidła późno starochrześcijańskie:  
il. 1 — Hodegetria, w. VI, enk. na drewnie, szk.  
synajska, Kijów, Muz. Sztuki Zach. i Wschod.;  
il. 2 — Hodegetria, w. VI—VII, malowidło ściene,  
Rzym, s. Maria Antiqua

Taf. 20. Spät-altchristliche Malerei: Abb. 1, Ho-  
degetria, VI. Jh., Enkaustik auf Holz, Synai-  
-Schule Kiew, Mus. f. Kunst d. Westens und  
Ostens; Abb. 2, Hodegetria, VI—VII. Jh., Wand-  
malerei, Rom, S. Maria Antiqua





Tabl. 21. Malowidło późno starochrześcijańskie: Hodegetria, w. VII, enk. na drewnie, Rzym, Panteon (s. Maria ad Martyres)

Taf. 21. Spät-altchristliche Malerei: Hodegetria, VII. Jh., Enkaustik auf Holz, Rom, Pantheon (s. Maria ad Martyres)



Tabl. 22. Hodegetria, w. VI. fragment malowidła enkaustycznego na płótnie (twarze) naklejone na deskę cyprysową na pocz. w. XIII. Wtedy domalowano ręce i szaty, przemalowując twarz. Tło obrazu z pocz. w. XVI, Rzym, s. Maria Francesca  
Taf. 22. Hodegetria, VI. Jh., Fragment einer Enkaustikmalerei auf Leinwand (Antlitze), auf Zypressenholz aufgeklebt, im Anf. d. XIII. Jh.: damals Hände und Gewand hinzugemalt, dabei Antlitze übermalt. Hintergrund des Bildes aus d. Anf. d. XVI. Jh., Rom, S. Maria Francesca



Tabl. 23. Głowa Dzieciątka z obrazu s. Maria Francesca. Kierunek osnowy i wątku płótna wskazuje, jakie było przegięcie głowy w stronę Marii

Taf. 23. Kopf des Jesuskindes vom Bilde S. Maria Francesca. Die Richtung des Schuss- und Kettfadens zeigt wie die Kopfneigung zur Maria verlief



1



2



3



4

Tabl. 24. il. 1, 2 — głowy Madonn z ikon synajskiej w. VI i s. Maria Francesca w. VI; il. 3 — głowa św. Sergiusza z wczesnobizantyńskiej ikony, w. VII, szk. syryjska (?); il. 4 — pierwsza przemalówka z pocz. w. XIII, zdjęta z obrazu s. Maria Francesca. Tylko światła na oczach w pewnym stopniu zostały powtórzone, cała twarz w charakterze bizantyńskim szkoły tokańskiej, zatraciła egiptyzujący charakter pierwowzoru

Taf. 24. Abb. 1, 2, Madonnenköpfe der Sinai-Ikone, VI. Jh., und d. S. Maria Francesca Ikone aus d. VI. Jh.; Abb. 3, Kopf d. Hl. Sergius aus einer frühbyzantinischen Ikone, VII. Jh., syrische Schule (?); Abb. 4, erste Übermalung aus d. Anfang d. XIII. Jh., entfernt vom Gemälde S. Maria Francesca. Nur die Augenlichter sind in gewisser Hinsicht wiederholt, das ganze Antlitz im byzantinischen Charakter der toskanischen Schule gehalten, es verlor den ägyptisierenden Charakter des Urbildes



1



2



3



4

Tabl. 25. Obrazy średniowieczne włoskie: il. 1 — S. Maria Maggiore, w. XI (?), temp. na drewnie, Rzym, s. M. Maggiore; il. 2 — św. Teodota, w. XI, malowidło ściennie, Ateny; il. 3 — Coppo di Marconvaldo, w. XIII, temp. na drewnie, Orvieto, S. Martino ai Servi; il. 4 — Giotto, Madonna Ognissanti, kon. w. XIII, temp. na drewnie, Florencja, Uffici

Taf. 25. Italienische mittelalterliche Gemälde; Abb. 1, S. Maria Maggiore, XI. Jh. (?), Tempera auf Holz, Rom, S. Maggiore; Abb. 2, Hl. Theodota, XI. Jh., Wandmalerei, Athen; Abb. 3, Coppo di Marconvaldo, XIII. Jh., Tempera auf Holz, Orvieto, S. Martino ai Servi; Abb. 4, Giotto, Madonna Ognissanti, Ende XIII. Jh., Tempera auf Holz, Florenz, Uffizien



1



2



3



4

Tabl. 26. Madonny średniowieczne włoskie, tempera na drewnie; il. 1 — Guido da Siena, w. XIII, Siena, Palazzo Publico; il. 2 — Mistrz z s. Martino (szk. pizańska) w. XIII, Piza, Muz. Miejskie; il. 3 — Madonna tronuująca, 2. poł. w. XIII, Waszyngton, Galeria Nar.; il. 4 — Duccio di Buoninsegna, 2. poł. w. XIII, Turyn, Pinakoteka

Taf. 26. Mittelalterliche italienische Madonnen, Tempera auf Holz; Abb. 1, Guido da Siena, XII. Jh., Siena, Palazzo Publico; Abb. 2, Meister von S. Martino (Pisaner Schule), XIII. Jh., Pisa, Stadtmuseum; Abb. 3, Thronende Madonna, 2. Hälfte XIII. Jh., Washington, National Gallery; Abb. 4, Duccio di Buoninsegna, Turin, Pinakothek



1



2



3



4

Tabl. 27. Pietro Cavallini, mozaika i malowidła ścienne: il. 1 — Madonna, Rzym, s. Maria Trastevere; il. 2 — Apostoł; il. 3 — Anioł; il. 4 — Chrystus, fragmenty fresków z Sądu Ostatecznego, Rzym, św. Cecylia

Taf. 27. Pietro Cavallini, Mosaik und Wandmalereien; Abb. 1, Madonna, Rom, S. Maria Trastevere; Abb. 2, Apostel; Abb. 3, Engel; Abb. 4, Christus, Fragmente der Fresken des Letzten Gerichts, Rom, Hl. Cäcilie





1



2



3



4

Tabl. 28. Ikony średniowieczne bizantyńskie, temp. na drewnie: il. 1 — św. Filip w. XI—XII, Leningrad, Ermitaż; il. 2 — Matka Boska Włodzimierska, 1. poł. w. XII, Moskwa, Tretiak. Galeria; il. 3. — Matka Boska, w. XIII—XIV, Tretiak. Galeria; il. 4 — Pantokrator, r. 1363, Leningrad, Ermitaż

Taf. 28. Mittelalterliche byzantinische Ikonen, Tempera auf Holz; Abb. 1, Hl. Philipp, XI.—XII. Jh., Leningrad, Eremitage; Abb. 2, Muttergottes von Wladimir, 1. Hälfte XII. Jh., Moskau, Tretiakow Galerie; Abb. 3, Muttergottes, XII—XIV Jh., Moskau, Tretiakow Galerie; Abb. 4, Pantokrator, 1363, Leningrad, Eremitage





1



2



3



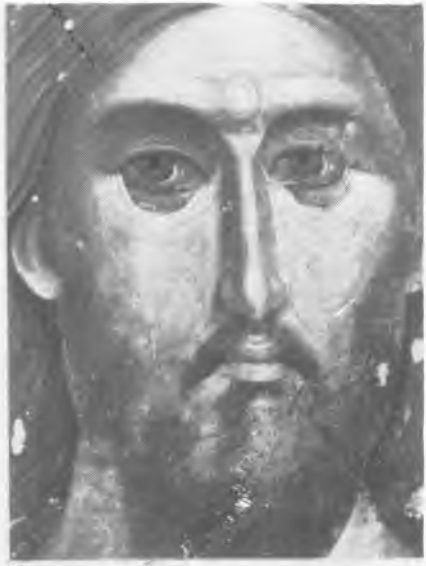
4

Tabl. 29. Ikony średniowieczne, staroruskie, temp. na drewnie, Zagorsk, Muzeum: il. 1 — Matka Boska, 2. poł. w. XIV; il. 2 — Matka Boska, koniec w. XIV, il. 3, 4 — Matka Boska, w. XIV—XV

Taf. 29. Mittelalterliche Ikonen, altrussisch, Tempera auf Holz, Zagorsk, Museum: Abb. 1, Muttergottes, 2. Hälfte XIV. Jh.; Abb. 2, Muttergottes, Ende XIV. Jh.; Abb. 3, 4, Muttergottes, XIV.—XV. Jh.



4



2



3



4

Tabl. 30. Mozaika i ikony średniowieczne bałkańskie: il. 1 — Hodegetria, pocz. w. XIII, mozaika, Hilandar, Muzeum; il. 2 — Zbawiciel, ok. 1260, temp. na drewnie, Hilandar, Muzeum; il. 3 — Matka Boska Peribleptos, poł. w. XIV, temp. na drewnie, Ohrid, Muz. Nar., il. 4 — Hodegetria, poł. w. XIV, temp. na drewnie, Rhodos

Taf. 30. Mittelalterliche Ikonen und Mosaik, Balkan; Abb. 1. Hodegetria, Anf. XIII. Jh., Mosaik, Hilandar, Museum; Abb. 2, Erlöser, um 1260, Tempera auf Holz, Hilandar, Museum; Abb. 3, Muttergottes Peribleptos, Mitte XIV. Jh., Tempera auf Holz, Ohrid, Nationalmuseum; Abb. 4. Hodegetria, Mitte XIV. Jh., Tempera auf Holz, Rhodos



1



2



3



4

Tabl. 31. Obrazy średniowieczne czeskie, temp. na drewnie: il. 1 — Matka Boska z Mostu, 1350, Praga, Kościół Kapucynów; il. 2 — Chrystus Zmartwychwstający z cyklu hohenfurckiego, 1350, Praga, Galeria Nar.; il. 3 — Madonna z Vaveži, 1350, Praga, Galeria Nar.; il. 4 — Weraikon, pocz. w. XV, Praga, kościół św. Wita

Taf. 31. Mittelalterliche Gemälde, Böhmen, Tempera auf Holz; Abb. 1, Muttergottes (Brüxer Madonna), 1350, Prag, Kapuzinerkirche; Abb. 2, Auferstehender Christuŝ aus dem Hohenfurther Zyklus, 1350, Prag, National Galerie; Abb. 3, Madonna aus Vaveži, 1350, Prag, National Galerie; Abb. 4, Weraikon, Anf. XV. Jh., Prag, St. Veit Kirche



Tabl. 32. Ornament z w. XV na nowej ramie obrazu jasnogórskiego  
Taf. 32. Ornament aus dem XV. Jh. auf dem neuen Rahmen des Gemäldes von  
Częstochowa

oświetleniem całej twarzy, które dawały mumiom specyficzne, sugestywne wrażenie oczu żywych, patrzących wprost na widza, z którejkolwiek strony by się patrzyło (tabl. 14—17). Wprawdzie nie wszystkie portrety mumiove mają światła na białkach oczu od środka, są również oczy oświetlone od jednej strony, na niektórych znowu błyski tworzą jakby rozjaśnienie białka wokół tęczówki. Najbardziej sugestywne wrażenie robią oczy z błyskami przy tęczówkach od środka. Światła te, jak już wspomniano, nie mają odpowiednika w takim samym oświetleniu całej twarzy, gdyż wtedy oświetlenie głowy musiałoby być górne na wprost, a więc twarz słabo byłaby wymodelowana. Właśnie ten brak ścisłego naturalizmu, sprawia to niesamowite iluzjonistyczne wrażenie życia.

Jeszcze jeden charakterystyczny szczegół występuje czasami, ale niezbyt często, także na niektórych portretach mumiowych. Jest to przesadna asymetria dolnej części twarzy, wyrażająca nieznaczące zwrócenie twarzy w bok. Jeden policzek jest przy takim ujęciu zanadto zakłęsły, drugi, który ma być bliżej — zbyt uwypuklony. Niezbyt częste tego rodzaju schematy występują raczej w portretach artystycznie słabszych (tabl. 15, il. 4).

Na późnostarochrześcijańskich i wczesnobizantyńskich Madonnach typu Hodegetrii z w. VI, VII <sup>79</sup> oraz na ikonach wizerunków świętych z tego czasu, zaznaczają się w różny sposób te echa iluzjonistycznej starożytnej sztuki <sup>80</sup> (tabl. 24, il. 1, 2, 3). Na obrazach tych pojawiają się już duże nimby albo uwypuklone plastycznie <sup>81</sup> (tabl. 19, il. 2), albo też obwiedzione grubym ciemnym konturem, imitującym wypukłość nimbu <sup>82</sup> (tabl. 18, 19, il. 1). Ciekawe, że obrazy średniowieczne bizantyńskie oraz włoskie zachowując tak samo duże nimby, zatracają charakterystyczne cechy tamtych obrazów, jak symetryczne błyski na białkach oczu (tabl. 25—31, il. 1, 2, 3). Błyski na oczach średniowiecznych obrazów są z reguły z tej samej strony i oczu, zwłaszcza na obrazach średniowiecznych bizantyńskich, patrzą prawie zawsze w bok a nie na wprost. Na licznych obrazach średniowiecznych Madonn włoskich, zwłaszcza skłaniających głowę ku Dzieciątku, oczy są zawężone i nie mają właściwie błysków, lecz z natury rzeczy w jedną stronę są zwrócone tęczówki, w drugą jednako-

<sup>79</sup> A. W. Bank, *Wizantijskoje iskusstwo w sobraniach Sowietskowo Sojuza*, Leningrad — Moskwa, tabl. 110 oraz P. Cellini, *Una Madonna molto antica*, Firenze 1950, tabl. 9; Mons. A. Grego, *La Madonna del Pantheon*, Riuista Diocesana di Roma, 1962, s. 3.

<sup>80</sup> Bank, op. cit., tabl. 113, 115.

<sup>81</sup> Ibidem, tabl. 115.

<sup>82</sup> Ibidem, tabl. 111, 113.

wo bardzo jasne całe białka. Schemat ten zaczyna się u Giotta, zwłaszcza w obrazach wielofigurowych.

Pierwotny wizerunek Matki Boskiej Częstochowskiej, typu Hodegetrii, jak o tym informuje usytuowanie nimbu, o niesprecyzowanym bliżej wczesnobizantyńskim lub późnobarokowym charakterze, musiał też mieć oczy podobne do wymienionych portretów mumiiowych i wczesnych wizerunków Hodegetrii oraz do obecnego jagiellońskiego oblicza. Od strony technologicznych badań nie da się tego stwierdzić, jednakże przytoczone argumenty i badania artystyczno-formalne wnioski ten potwierdzają. Nawet Długosz w *Liber beneficiorum* tak opisuje twarz Matki Boskiej: „O przelagodnym wyrazie twarzy, z którejkolwiek by się przyglądać strony”, i dalej „Spoglądających przenika szczególną pobożnością, jakbyś na żywą patrzył”. Rzecz jasna, że gdyby to była ikona bizantyńska średniowieczna, to oczy patrzące w bok, nie mogą przenikać patrzącego. Wybitni i wrażliwi malarze z w. XV, malując całkowicie na nowo obraz, jak widać powtórzyli te urzekające ich charakterystyczne oczy. Technika temperowa nie mogła pozwolić na wierne powtórzenie typowych dla enkaustyki szeroko położonych błysków na białkach oczu, gdyż gotyckim ostro zakończonym pędzelkiem można namalować tylko cienkie, ostre łuczki. Dlatego, jak pokazuje rentgen, wzmocniono błyski podwójnymi kreskami (tabl. 10). W czasie tym nie istniał problem ścisłej kopii, jednakże mimo transpozycji w innej technice, dzięki wrażliwości malarzy pozostała nam ta jedyna skromna, ale jakże wymowna wiadomość o wyglądzie pierwotnego wizerunku.

Jednym z argumentów przeciw przytoczonym tu wywodom o dawnym pochodzeniu pierwowzoru jest ogólnie przyjęte zdanie, że ikonograficznie obraz Matki Boskiej Częstochowskiej reprezentuje typ Hodegetrii późniejszej, średniowiecznej, gdyż rysunek nimbu Dzieciątka wskazuje, że na pierwotnym obrazie również głowa była podniesiona nieco do góry i zwrócona w stronę Marii. Pierwotny obraz nie mógł więc być wcześniejszy od w. XII, gdyż na starszych przedstawieniach Marii z Dzieciątkiem głowa Dzieciątka jest albo ułożona całkiem frontalnie, albo nieco w trzech czwartych, jednakże usytuowana wertykalnie bez przechylenia twarzy w górę ku Marii. Wśród nielicznych zachowanych starych tablicowych obrazów Hodegetrii, występuje właściwie ten wspomniany typ ikonograficzny o wertykalnie ułożonej głowie Dzieciątka. A więc jak Matka Boska z Dzieciątkiem z w. VI z Góry Synaj (obecnie w Kijowie), czy Madonna od Martyres z Panteonu z w. VII w Rzymie (tabl. 18, il. 1, tabl. 20,21). Należałoby więc z braku innych odmiennych przykładów uważać ten układ kompozycyjny za jedyny dla tego okresu, biorąc pod uwagę, że dokument kształtu nimbu Dzieciątka obrazu jasnogórskiego

łącznie z wymowną historią wbijanych gwoździ nikogo poza technologią przekonąć nie może.

Znalazł się jednak niedawno, bo dopiero w roku 1950 dowód, który koryguje dotychczasowe zdanie. Jest to odkryty przez konserwatora prof. Pico Celliniego spod trzech warstw przemalówek, obraz Santa Maria Nova de Urbe, inaczej Santa Maria Francesca w kościele o tej nazwie przy Forum Romanum w Rzymie<sup>83</sup> (tabl. 22, 23). Ten niezwykle obraz o nadzwyczajnej wartości artystycznej i historycznej, jest resztką dużego niegdyś obrazu Madonny z Dzieciątkiem malowanego trzecią manierą enkaustyczną na płótnie. Zachowane są tylko, jako cenne relikwie, twarze postaci wycięte ze zniszczonego obrazu i naklejone w innym usytuowaniu na deskę cyprysową na której namalowano nowy obraz. Pierwsza przemalówka twarzy w stylu bizantyńsko-toskańskim (tabl. 24, il. 4) zrobiona w tym czasie co i naklejenie fragmentów obrazu na deskę cyprysową wykazała, że dokonano tego w początku w. XIII. Obraz został jeszcze dwa razy przemalowany na początku w. XVI i w 1805 r. Autentyczne twarze przejawiające wpływy późnoantyczne (u Madonny ponadto znaczne cechy egiptyzujące) zostały, jak już wspomniano, naklejone w innym usytuowaniu, które odpowiadało gustom średniowiecza (tabl. 22). Główna Dzieciątka jest obecnie trochę zanadto zwrócona do góry w stronę Marii, jednakże dobrze widoczne, przez ubytki farby enkaustycznej, nitki wątku i osnowy płótna, które powinny być dokładnie w położeniu poziomym i wertykalnym, dokładnie informują jaki był pierwotnie układ głowy (tabl. 23). Otóż przegięcie główki Dzieciątka było jeszcze trochę większe jak na obrazie Częstochowskim. Obraz ten początkowo datowany przez Pico Celliniego na w. V., obecnie raczej uważany jest za dzieło z końca w. VI.

Głowa Madonny Santa Maria Francesca ma pewne analogie do Matki Boskiej Jasnogórskiej. Błyski na oczach, typowe dla enkaustyki, są bardzo mocno zaznaczone przy tęczęwkach z silniejszym podkreśleniem od środka. Oczy te, typowe dla portretów mumioowych — szeroko rozwarte, są inne od migdałowych oczu Madonny Jasnogórskiej. Poza tym w środkowej części twarzy są analogie. Nos Madonny rzymskiej jest również prosty, cienki i wydłużony, odstęp między nosem a górną wargą też mały i usta tak samo małe. Nieznaczne skrócenie głowy w bok jest tak samo przesadnie podkreślone zakłębieniem jednego policzka i zbyt dużym uwypukleniem drugiego. Tylko podbródek u Madonny Santa Maria Francesca jest więcej po rzymsku wydatny. Jak się zasłoni zdecydowanie różniące się oczy na obu wizerunkach, środkowe części twarzy wy-

<sup>83</sup> Op. cit.

kazują pewne pokrewieństwo, chociaż jagielloński obraz nie jest autentycznym.

Obecne malowidło przejawia więc, poza własną inwencją XV-wiecznych artystów, jak ornament na ramie obrazu, książeczka Dzieciątka, płaszcz Marii, również inne wymienione już cechy malarskie, nie wykluczone jest również (jak to autor zaznaczył w referacie wygłoszonym w PAU) powtórzenie przez nich w pewnym stopniu ornamentów z szat, które mogły być przemalowane przed uszkodzeniem obrazu. Przedziwny ten obraz nie jest typowy dla w. XV i to był jeden z powodów błędnych opracowań. Ciekawe jednakże, że po badaniach technologicznych autora z lat 1948—52 i wygłoszeniu referatu w PAU, w dalszym ciągu lekceważono obiektywne dane technologiczne i dalej powstawały różnorodne subiektywne opracowania i wypowiedzi, z wyjątkiem dwóch poważnych prac źródłowych (ale nie ze stanowiska historii sztuki): o dra Sykstusa Szafrąnci<sup>84</sup> i dra Jana Tokarskiego<sup>85</sup>.

#### PUBLIKACJE PO BADANIACH TECHNOLOGICZNYCH Z LAT 1948—52

Charakterystyczna jest opinia prof. Michała Walickiego<sup>86</sup>. Cytując wyniki badań autora, uważa jednak, że obraz jest palimpsestem plastycznym. Jest to obraz bizantyński z w. XIV, namalowany na starszym destrukcie, konserwacja zaś z w. XV wzmocniła jeszcze cechy bizantyńskie. Nie tylko błędne informacje kons. Rutkowskiego tu zaciążyły, były jeszcze dwa czynniki powodujące zagmatwanie zagadnienia: obiektywne technologiczne badania nie są jeszcze u nas dla znacznej większości humanistów komunikatywne i dlatego nie mają należytego zrozumienia, poza tym do tej pory, jak już wspomniano, z powodów trudności technicznych, nie mogła się jeszcze ukazać szczegółowa praca autora o badaniu tego zabytku.

Pomijając już niesłuszność upierania się przy w. XIV, jako czasie powstania obrazu, zastrzeżenie i zdziwienie budzi uwaga, że: „konserwacja przeprowadzona w w. XV (przez malarzy z Zachodu), wzmocniła — jak się zdaje — cechy bizantyńskie”.

Jakże całkiem inaczej, w porównaniu do tego niesłusznego określenia, wypadła wnikliwa opinia Walickiego o tym obrazie wypowiedziana w liście do przeora jasnogórskiego w 1947 r. Na przesłane mu pytania

<sup>84</sup> Op. cit.

<sup>85</sup> Op. cit.

<sup>86</sup> *Malarstwo Polskie*, Warszawa 1961.



przez o. przeora Kajetana Racyńskiego, jakie jest jego zdanie co do obrazu częstochowskiego, w liście z 11 I 1947, odpisał między innymi:

Kwestię powstania cudownego obrazu jasnogórskiego zarówno co do czasu jak i miejsca, uważam po dawnemu nie tylko za wręcz niewyjaśnioną, lecz co gorsza zupełnie zagmatwaną, mimo ostatnich prac Tomkiewicza i Skrudlika. [...] Niestety z przyczyn zupełnie dla mnie niezrozumiałych nikt z kierowników konserwacji nie zaproponował był zdjęć rentgenowskich, które jedynie w sposób definitywny pozwalałyby na ustalenie pierwotnego zarysu malowidła. Sprawa Madonny Jasnogórskiej zajmuje mnie od dawna, dotąd jednakże nie umiem określić ani czasu jej powstania, ani źródeł inspiracji. Przypuszczam, że trudności w zakresie jej definiowania wynikają stąd, że obraz ten w dzisiejszej swej postaci jest dziełem co najmniej dwuwarstwowym, przy czym elementy późniejsze — prawdopodobnie będące wynikiem restauracji przeprowadzonej za Władysława Jagiełły około 1430 r. — zaciemniają pierwotną konstrukcję wizerunku. Materiał zabytkowy znany mi z publikacji Kondakowa, Ałpatowa, Lichaczewa, Muratowa, Schweifurtha, Venturiego oraz wielu innych bardziej jeszcze specjalnych, utwierdził mnie w przekonaniu, że bezpośrednich analogii do naszego obrazu nie odnajdujemy w materiale dotąd wydanym. Mniemam też dalej, że dopiero prześwietlenie obrazu, względnie, co za tym idzie,\*dalsza korekta konserwatorska pozwolą na zajęcie się w nim w sposób naukowy.

W sprawozdaniu PAU, chociaż bardzo treściwym i niewyczerpującym, były jednak podane rezultaty obiektywnych badań technologicznych, a przede wszystkim, że na starej desce, na której nie ma resztek wcześniejszego malowidła, wykonano obraz za czasów Jagiełły.

Bardzo znamienne jest również niezrozumienie technologicznej strony obrazu, w bardzo zresztą dobrej pracy z r. 1966 Teresy Mroczko i Barbary Dąb *Gotyckie Hodegetrie Polskie*<sup>87</sup>. Autorki bardzo skrupulatnie rozpatrują wszystkie detale obrazu jasnogórskiego i znajdują największą analogię do małego obrazka mozaikowego z w. XIII z Hilandar na górze Athos. Owszem, ogólny układ jest podobny jak na XV-wiecznym obrazie jagiellońskim i jak na innych podobnych ikonach z tego lub wcześniejszego czasu. Wyciągają jednak fałszywy wniosek nie tylko co do czasu wykonania pierwotnego obrazu, ale i jego techniki, gdyż sądzi, że prawdopodobnie i obraz jasnogórski był mozaiką, a nie enkaustyką. Wniosek taki wysuwają na podstawie tekstu Długosza (*Liber ben.*) „deska do której wizerunek przylegał”<sup>88</sup>. Boże! Gdyby tyle gwoździ wbić w mozaikę, to rozleciałaby się jak płyta ceramiczna. Na mozaikach nie jest możliwe wbijanie gwoździ, tak jak w obrazu malowane, obojętnie w jakiej technice. Ta ogromna liczba gwoździ należących do obrazu pierwotnego jest najlepszym dowodem, że nie była to mozaika. Poza tym

<sup>87</sup> *Średniowiecze. Studia o kulturze*, t. III, Ossolineum 1966.

<sup>88</sup> Patrz przypis 69.

na desce obrazu częstochowskiego, niemożliwe byłoby wykonanie tej techniki, gdyż znaczne klimatyczne ruchy drewna, które występują przy tej wielkości tablicy, w przeciągu krótkiego czasu złuszczyłyby i odrzuciły umocowane do niej cząsteczki mozaiki. W porównaniu do znanych, charakterystycznych miniaturowych bizantyńskich mozaik z w. XIII i XIV, umocowywanych na wosku do deszczulek, wymiarów nawet kilkanaście na kilka centymetrów, publikowanych w pracy A. W. Bank<sup>89</sup>, rozmiary ikony z Hilandar  $37 \times 38$  cm, są wyjątkowo duże i zastanawiają, czy obecne podłoże z deski jest pierwotne. W wyniku ruchów drewna, wszystkie wymienione mozaiki, tak samo i z Hilandar, zostały uszkodzone i mają znaczne ubytki. Dlatego jedną mozaikę, ikonę przedstawiającą Proroka Samuela z końca w. XIII, wym.:  $21,7 \times 13,5$  cm, musiano przenieść z deseczki na płytkę z łupku<sup>90</sup>.

Również w r. 1966 ukazała się w NRD praca o Częstochowie Hermann Weidhaas'a<sup>91</sup>. Autor nie wnosi nic nowego. Opiera się na pracach polskich i obraz określa jako dzieło z Włoch południowych powstałe w czasach Ludwika Węgierskiego.

Ostatnia z kolei praca mgr Zofii Rozanow wygłoszona na sesji naukowej na Jasnej Górze 22 września 1969 r. jest typowo kompilacyjna. Opiera się również na pracy Turczyńskiego i Rutkowskiego oraz Walickiego, podchwytyjąc jednocześnie niektóre wyniki badań autora oraz jego zdanie, że szaty postaci obecnego obrazu mogą być powtórzeniem prze-malówek ze stanu obrazu przed uszkodzeniem w 1430 r. Sugeruje, że obraz może być wierną kopią resztek poprzedniego bizantyńskiego obrazu wraz z obrazem z w. XIV, łącznie z uzupełnieniami po r. 1430. Ponieważ referentka znalazła dobrze nie opublikowane jeszcze wyniki badań technologicznych autora oraz jego referaty wygłoszone na Jasnej Górze w kwietniu i wrześniu 1969, praca jej świadczy o braku orientacji w podstawowych wiadomościach technologicznych. Rezultaty badań autora w porównaniu do innych określiła jako „bardzo szokujące”. Tymczasem w swoim artykule opublikowanym w miesięczniku „Nasza Ojczyzna”<sup>92</sup>, wymieniła również niektóre „szokujące” rezultaty badań autora, jako swoje własne przekonanie, gdyż na wstępie artykułu zaznaczyła, że został napisany na podstawie wymienionego jej referatu. W publikacji w „Naszej Ojczyźnie” całkowicie niezgodnie ze swoim referatem zaznaczyła więc, że możliwe jest najwcześniejsze powstanie obrazu w w. VI

<sup>89</sup> Op. cit., tabl. 249, 250, 251.

<sup>90</sup> Ibidem, tabl. 249.

<sup>91</sup> *Czenstochau, Stadt, Kloster und Marienbild*, Veb. E. A. Seemann Verlag, Leipzig 1966.

<sup>92</sup> *Historia i Legenda Obrazu „Nasza Ojczyzna”*, 1970, nr 8.

oraz, że typ oblicza Matki Boskiej zbliża się najbardziej w ogólnym wyrazie do tradycji portretu starochrześcijańskiego.

Mnogość tylu opracowań, powstałych z impulsów czysto naukowych, czy też reklamiarско-ambicjonalnych, świadczy o wielkim i żywym zainteresowaniu tym niezwykle interesującym zabytkiem, który chociaż nie jest dziełem sztuki polskiej, ale zrosł się z historią Polski i stał się obrazem typowo rodzinnym, wpływającym zdecydowanie na rozwój sztuki sakralnej. Z obrazu tego powstały również od bardzo dawna liczne kopie, niektóre z nich zawędrowały już dawno poza granice naszego kraju, popularyzując częstochowski typ Hodegetrii<sup>93</sup>.

\*

Analizowanie obrazu jasnogórskiego od strony artystyczno-formalnej, ze skrupulatnym uwzględnieniem wszystkich najdrobniejszych szczegółów ikonograficznych w porównaniu do obrazów średniowiecznych z w. XIII lub XIV, włoskich, bizantyńskich, ruskich, serbskich lub czeskich, miałoby pełne uzasadnienie, gdyby obecny obraz jasnogórski był również z w. XIII czy XIV. Ponadto gdyby był dziełem pierwotnym, częściowo przemalowanym. Przemalówki takie na przykład szat postaci, wprowadzając nowe lub podobne do dawnych, elementy ornamentalne, najczęściej zachowywały ogólny rysunek oraz układ fałdów. Dlatego też tego rodzaju obrazy, częściowo przemalowane, mogą budzić różne kontrowersje oraz zachęcać do najrozmaitszych interesujących hipotez i sugestii, lecz tylko do czasu rozstrzygnięcia kwestii od strony obiektywnych badań technologicznych. W dalszym ciągu uleganie subiektywnym wrażeniom jest nielogiczne. W wypadku (jak to było z obrazem jasnogórskim) stwierdzenia całkowicie nowego malowidła nie można na odmiannę imputować, że jest to wierna kopia poprzedniego obrazu, łącznie z przemalówkami, które przed uszkodzeniem obrazu mogły być wykonane, gdyż tego rodzaju wierny transfer plastyczny nie mieścił się w możliwościach ani zainteresowaniach średniowiecza. Tego rodzaju umiejętności zrodziły się później, przede wszystkim w w. XIX.

W czasach wcześniejszych zawsze malowano zgodnie z kanonami swojej epoki. W wypadku konieczności powtórzenia pierwowzoru, posługując się narzędziami, materiałami i techniką współczesną, malarze potra-

<sup>93</sup> OO. Paulini mieli informację z Chorwacji z miasteczka Lepoglava, że znajduje się tam popauliński klasztor i kościół, w którym jest kopia obrazu częstochowskiego, bez blizn na twarzy, a więc prawdopodobnie wykonana przed jego uszkodzeniem w 1430 r. Autor<sup>3</sup> będąc w Jugosławii w 1971 r. sprawdził, że jest to malowidło olejne na płótnie, prawdopodobnie z w. XVI (z podłożoną później deską) z namalowanymi cięciami na twarzy. Obraz wzorowany nieco na jasnogórskim, słaby artystycznie.

fili tylko w mniejszym lub większym stopniu uchwycić tylko ogólne założenie kompozycyjne, względnie jakieś specjalne charakterystyczne szczegóły, które wyrażano, jak już wspomniano współczesnymi możliwościami warsztatowymi. Skoro historia nabijanych gwoździ na sędziwej tablicy wyeliminowała całkowicie czas powstania pierwowzoru, sugerowany przez badaczy na w. XIII czy XIV, należy więc ze stanowiska artystyczno-formalnego doszukiwać się nie tych elementów, które przypominają w. XIII czy XIV, ale na odwrót tych cech, których właśnie w sugerowanym okresie średniowiecza już nie było. One jedynie mogą wskazać w przybliżeniu na czas powstania pierwowzoru oraz na źródła inspiracji artystycznych, na których wzorowano się jeszcze w okresie wykonania pierwowzoru. Jeżeli chodzi natomiast o cechy obrazu nietypowe dla okresu powstania jagiellońskiego malowidła, które wprowadziło tyle zamieszania, kontrowersji i mylnych opracowań naukowych, a więc pewne cechy podobne do w. XIV, to cech tych absolutnie nie można autorytatywnie określić jednoznacznie, jak zresztą najwymowniej wykazały sprzeczne ze sobą opracowania. Cechy te mogą być pewnymi, „nie dosłownymi” powtórzeniami fragmentów przemalowanych w w. XIV, przede wszystkim szat i układu rąk. Możliwe także, że obraz przed uszkodzeniem w 1430 r. mógł nie mieć żadnych przemalówek, tylko jeden z malarzy z Zachodu mógł być starym człowiekiem, epigonem stylu swojej młodości i obecne malowidło jest wypadkową cech piętnastowiecznych i autentycznych wyrażonych manierą malarską tego malarza. W każdym wypadku tylko dziwne błyski na oczach Madonny nadają tej twarzy piętno odrębności w stosunku do innych części obrazu<sup>94</sup>.

Zdjęcia w podczerwieni z twarzy postaci (tabl. 6,7) oraz rąk postaci i stopki Dzieciątka (tabl. 8, 9), dokładnie potwierdziły jednorodny ich charakter rysunkowy i malarski. Taki sam na obu twarzach jest zarys rzęs i delikatnie zakreślonych brwi, takie same linie ust o opuszczonej smutnie z jednej strony wardze<sup>95</sup>, ten sam charakter linearnego, miękkiego modelowania włosów (lekko falistych u Madonny (tabl. 6) i kręconych loczków u Dzieciątka (tabl. 7)). Tak samo są rysowane palce stopki i rąk. Pogrubiony duży palec u stopki ma analogię, do podobnie pogrubionego dużego palca lewej dłoni Dzieciątka (tabl. 9). Palce wszystkich dłoni są jednakowo wydłużone. Prawa dłoń Madonny znacznie uszkodzo-

<sup>94</sup> Autor zaznaczając w swoim streszczeniu w sprawozdaniach PAU, że twarz Matki Boskiej można uważać w większym stopniu za kopię, miał na myśli nie kopię w dosłownym znaczeniu, ale znaczną zmianę średniowiecznego charakteru twarzy, wskutek symetrycznych błysków na oczach oraz asymetrii w dolnej części twarzy.

<sup>95</sup> Ciemny kontur między wargami, widoczny na zdjęciu w podczerwieni, jest późniejszą przemalówką.

na i dorekonstruowana przez kons. Rutkowskiego, zwłaszcza w środkowej części, zatraciła po konserwacji swój właściwy rysunek, stała się pozornie inna, jakby o krótszych palcach (tabl. 4). Retusz dłoni, zbyt powiększający śródreżce, zmniejszył palce od tej strony. Dłoń wyrażająca niegdyś skrót przegięcia palców w stronę piersi (tabl. 8), obecnie stała się jakby wyprostowana, przez co palce wyglądają jeszcze krócej. Palce lewej dłoni Madonny są mało widoczne nawet na zdjęciu w podczerwieni (tabl. 9), które wykazuje nalot grubej, mało przezroczystej przemalówki i grubą warstwę ciemnego werniksu. Wymienione jednorodne cechy warsztatowe demonstrują również radiogramy.

Dla technologa i konserwatora jednorodność stylowa obrazu jest widoczna i bez zdjęć w podczerwieni. Jeżeli autor poświęca temu problemowi trochę więcej miejsca, to z uwagi na konieczność sprostowania wreszcie mylnych wniosków, które powstały zwłaszcza pod sugestią publikacji St. Turczyńskiego i J. Rutkowskiego, odnośnie różniących się stylem niektórych fragmentów obrazu. Powołując się na tę publikację wymieniano, że „na stópce Chrystusa światło jest spod spodu wydobyte, czyli że to jest pierwotne i zupełnie autentyczne” w porównaniu do rąk. Sugerowano, że główka Dzieciątka jest stylowo późniejsza. Cytowano również, za tą publikacją, że „złocenia przytłumione są przez laserowanie kolorem terra di Siena. Oblamowanie przy płaszczu M. Boskiej jest złoczone i również laserowane”. Nic podobnego. Wszystkie części obrazu, jak to wykazały zdjęcia w podczerwieni i radiogramy, są malowane, jak już wspomniano, przez tego samego malarza i są jednakowe stylowo. Nie ma również laserunków sieną na złoceniach. Odcień tego złota powstał wskutek pociemnienia i zbrązowienia w kolorze sieny dawnego werniksu olejno-żywicznego. Werniks ten spowodował znaczne przyciemnienie i zbrązowienie całego obrazu, nie tylko złoczeń. Pewne niejednakowe przytłumienie koloru i pozornie inny charakter rysunku niektórych rąk, jak również przyciemnienie prawego policzka Dzieciątka, wynikły wskutek przemalówek i retuszy, które powstały już po namalowaniu jagiellońskiego obrazu w czasie kolejnych renowacji w latach 1682, 1705 i 1925—26<sup>96</sup>. Kons. Rutkowski nie usunął wszystkich poprzednich przemalówek, w miejscach uszkodzeń dodał nowe retusze. Obraz zawerniksował również żywiczno-olejnym werniksem, który też nieco pociemniał.

Jeszcze jedna cecha warsztatowa obrazu wprowadza stale w błąd. Jest to różnica w strukturze między grubą, łuskowatą, z dużymi krakelurami farbą ciemnognatowego płaszcza i sukni Matki Boskiej a cienką, gładką, z małymi krakelurami farbą czerwonej sukienki Dzieciątka i podszewki płaszcza Madonny. Sądzi się mianowicie, że płaszcz i suknia Ma-

<sup>96</sup> Patrz aneks s. 45.

donny są przemalowane. Ciemnogranatowa farba jest azurytem (niebieski kolor obecnie pociemniały). Gruboziarnisty ten pigment, mineralnego pochodzenia, wymaga założenia go w grubszej warstwie, co jakże często wprowadza w błąd historyków sztuki, którzy widząc na średniowiecznych lub późniejszych obrazach grubą, reliefowo zaznaczającą się farbę w porównaniu do sąsiednich partii obrazu o niższej, gładziej warstwie farby sądzą; że jest przemalówką. Sukienka Dzieciątka malowana, na podkładzie z cynobru, krappem jest cienką warstewką farby, zgodnie z naturą tego pigmentu, organicznego pochodzenia. Gruba warstwa farby azurytowej wykształca znacznie większe krakelury od warstwy farby cienkiej. Ponadto na strukturę powierzchni całego obrazu decydujący wpływ miały materiałowe suknie, wyszywane drogimi kamieniami, które dawniej były bezpośrednio przybijane do warstwy farby i złocień. Suknie te, jak słusznie zauważono w publikacji St. Turczyńskiego i J. Rutkowskiego, chłonięły wilgoć z powietrza i utrzymywały ją przez czas dłuższy, przekazując następnie wilgoć warstwie farby i zaprawy. Dla farby azurytowej zawilgocenie okazało się najwięcej destruktywne, co wytworzyło faliste łuskowatości na jej powierzchni. Partie karnacji, jako niezakryte tkaniem, zachowały się najlepiej i dlatego mają najgładszą powierzchnię.

Jeden tylko element obrazu mógł powstać niedługo po namalowaniu obrazu jagiellońskiego, są to złoczone lilie andegaweńskie na płaszczu Matki Boskiej. Lilie te mają powierzchnię chropawą, grudkowatą, podczas gdy złoczone ornamenty na sukience Dzieciątka są bardzo gładkie. Różnica charakteru obu złocień spowodowana jest tym, że na czerwonej sukience Dzieciątka złoto jest położone bezpośrednio na gładkiej, czerwonej farbie, natomiast na ciemnogranatowej sukni, złoto położono na czerwonym podkładzie (mordancie). Podkład ten podlegając wpływom klimatycznym dostał z biegiem czasu chropawą strukturę, co ujawniło się na powierzchni złocenia. Prawdopodobnie jednak lilie również są z czasu namalowania obrazu, gdyż tego rodzaju czerwony podkład, umożliwiający lepsze pozłocenie na gruboziarnistej farbie oraz eliminujący nieładne przegładanie niebieskiej farby przez złocenie (które się z biegiem czasu przeciera), świadczy o dobrym warsztacie malarskim. Na czerwonej sukience Dzieciątka nie potrzebny był czerwony podkład, gdyż złocenie nieco przetarte na czerwonej farbie, tak samo jak na mordancie, nie jest zbyt widoczne i rażące.

Nieumiejętność rozszyfrowania dzieła sztuki od strony technologicznej zawęża możliwości rozpoznawcze badacza. Zmusza go w wyciąganiu wniosków historycznych czy artystyczno-formalnych, z jednej strony do subiektywnej oceny, z drugiej do schematyzmu uwarunkowanego przy-

jętymi powszechnie konwencjami metodologicznymi. Taka schematyczna rutyna ma swój odpowiednik w badaniach technologicznych, które w ten sposób traktowane, mogą również czasami doprowadzić do błędnych wniosków.

Przykłady:

1. Jak już wspomniano zbadana zaprawa kredowa obrazu jasnogórskiego, również przez prof. L. Torwirdta, wywołała u niego przekonanie, że 15-krotne warstwowanie zaprawy jest uzależnione od jakiegoś warsztatu malarskiego. Tymczasem zbadanie technologiczne wszystkich elementów tablicy wyjaśniło, że było to spowodowane trudnościami związanymi z nierównością powierzchni tablicy i koniecznością jak najlepszego jej wyrównania.

2. Na radiogramie z dolnej partii sukni Matki Boskiej zaznaczyła się wyraźnie podłużna, ciemniejsza plama wykazująca lepsze przejście promieni X w tym miejscu, a więc (zgodnie z utartym schematem określania zdjęć rentgenowskich) inny materiał malarski, czyli naprawkę farby płaszcza. Ponieważ w tym miejscu nie było najmniejszej naprawy („retuszu”) farby, stąd wniosek pewny, dla jednego z członków komisji konserwatorskiej, że wobec tego w miejscu tym jest zakitowane uszkodzenie farby i cała suknia jest przemalowana, gdyż zdjęcie rentgenowskie nie może się mylić, a więc zgadza się z tym co podano w publikacji S. Turczyńskiego i J. Rutkowskiego. Zdanie autora, na podstawie przeprowadzonych wcześniej odkrywek wykazujących, że płaszcz ani suknia Matki Boskiej nie są przemalowane, było odmienne. Niemniej trudne było wytłumaczenie pochodzenia tej ciemnej plamy. Dla przekonania się co oznacza to zaciemnienie błony rentgenowskiej, autor zrobił jeszcze jedną dodatkową odkrywkę w tym miejscu, gdzie na radiogramie wypada granica plamy ciemniejszej i jaśniejszego otoczenia. Okazało się, że w tym miejscu, gdzie jest ciemniejsza plama na radiogramie, na desce jest naklejona łatka z płótna, a naokoło tego miejsca, gdzie na radiogramie jest pole jaśniejsze, płótna nie ma. Czyli, że gruba zaprawa kredowa dość znacznie zatrzymująca promienie X w miejscu naklejonej łatki płóciennej była cieńsza o grubość tego płótna. Cieńsza w tym miejscu zaprawa przepuściła lepiej promienie X, które naświetliły (zaczerniły) lepiej błonę rentgenowską, wykazując dobrze kształt tej łatki płóciennej (tabl. 13). A więc nie jest to naprawka farby ani kitowane uszkodzenie i przemalówka całej sukni, lecz jeszcze jeden dowód więcej naprawy starej, podziurawionej tablicy, na której namalowano nowy obraz.

3. Sądzi się również, że płaszcz Matki Boskiej dlatego może być przemalowany, gdyż prawe ramię jest nądmalowane, żeby wypełnić lukę powstałą w tym miejscu wskutek tego, że blacha srebrna nie do-

chodzi do ramienia. Badanie pigmentów wykazuje jednak, że ta nadmalówka jest wykonana przez tych samych malarzy, czyli, że oni najpierw namalowali obraz, później przymocowano blachy, które okazały się w tym miejscu za krótkie, musiano więc nadmalować farbę płaszczą. Przytoczone przykłady instruuja, że nawet w badaniu technologicznym, mimo zdawałoby się stuprocentowej pewności wyniku niektórych testów, należy szukać jeszcze innego sposobu zbadania technologicznego, dla ich potwierdzenia.

Szermuje się często zdaniem i to przeważnie nie przez technologów, że jedynie zbadanie drewna tablicy na promieniotwórczy  $C^{14}$  może rozstrzygnąć z jakiego czasu pochodzi pierwotny obraz. Jakkolwiek dokładność takiego badania waha się w granicach 200—300 lat, niemniej test taki byłby bardzo interesujący. Są jednakże, jak informują specjaliści różnych ośrodków badawczych za granicą, zasadnicze trudności tej metody. Do tej pory konieczna ilość drewna potrzebna do pobrania na próbę jest zbyt duża, jak na tak cenny obiekt. Biorąc pod uwagę, że jeszcze kilka lat temu musiano pobierać znacznie większe próbki, widoczny jest postęp, lecz trzeba poczekać na dalszy rozwój i uprecyzjowanie metody. Drugim, znacznie większym mankamentem jest to, że badane drewno musi być niezmienione, bez najmniejszych, późniejszych dodatków, jak na przykład materiałów impregnujących, które zakłócają test odmładzając próbkę drewna w miarę jak młodsze są materiały impregnacyjne. Tych późniejszych materiałów, na tablicy kilka razy renowowanej, jest bardzo dużo. Są to różne organiczne kleje, którymi sklejano deski, nasączano uszkodzone przez owady drewno, naklejano płyty płótna przed założeniem zaprawy. Naklejono też na odwrocie tablicy obraz na płótnie. Są również impregnacje woskowe, przeciwdziałające wpływem wilgoci oraz masa enkaustyczna (żywica + wosk), którą umocowywano odpadające fragmenty farby z zaprawą. Wszystkie te nowsze materiały przeszkadzają w zbadaniu czasu powstania tablicy. Może jednak w przyszłości opracuje się metodę do badania i tego rodzaju drewna.

W związku z trudnością zbadania, ze stanowiska historii sztuki, obrazu częstochowskiego, zresztą i nie tylko tego zabytku, nasuwają się uwagi: Czy w obecnych czasach, dających możliwości bardziej wszechstronnych i wnikliwych analiz, wykorzystujących również inne dyscypliny naukowe, nie powinno się już wprowadzić dodatkowych studiów na uniwersytetach dla wydziałów historii sztuki? Studia te, to nie tylko z technik malarskich, rzeźbiarskich czy grafiki, to również studia dające podstawowe wiadomości o technologicznej strukturze poszczególnych elementów zabytku. Również studia o przyczynach i objawach



destrukcji zabytków i o historii metod konserwacyjnych, czyli o umiejętności „odczytywania” powstałych z tych dwóch powodów najrozmaitszych przeobrażeń zabytków. Oczywiście nie może tu być mowy o kształceniu w zakresie specjalistycznych studiów technologicznych, czy konserwatorskich, chodzi tylko o podstawowe wiadomości, specjalnie przystosowane do tego kierunku dyscypliny naukowej, ułatwiające poszerzenie możliwości rozpoznawczych historyka sztuki. Własna, ogólna lepsza orientacja będzie bardzo pomocna, może również czasami ostrzec, że należy w niektórych wypadkach zwrócić się o poradę do specjalisty technologa o uzyskanie dodatkowych, obiektywnych danych, przed opublikowaniem swoich subiektywnych tez, może bardzo oryginalnych i interesujących, ale które mogą okazać się całkowicie mylne. Powinno się już również zaznajamiać z właściwościami niektórych promieni, służących do badań dzieł sztuki oraz uczyć w jaki sposób można rozpoznawać fenomeny wywołane przez te promienie na zdjęciach fotograficznych, które stają się obecnie na świecie coraz więcej popularne i komunikatywne dla wszystkich i dlatego też i ta dokumentacja powinna być coraz istotniejszym kryterium dla historyka sztuki.

#### ANEKS

#### HISTORIA KONSERWACJI OBRAZU JASNOGÓRSKIEGO

Na podstawie badań technologicznych oraz przekazów źródłowych historia kolejnych renowacji obrazu przedstawia się następująco:

1. Jak wykazują liczne ślady po maleńkich gwoździakach (niektóre może od cierni roślinnych), pierwotne malowidło wraz z podkładem płóciennym w niektórych miejscach było umocowywane gwoździakami do deski. Niewątpliwie warstwa farby wraz z płótnem odrywała się od tablicy. W dużym stopniu do destrukcji musiały przyczynić się przybijane do tablicy dekoracje i kosztowności. O tej konserwacji nie ma żadnych wzmianek w przekazach.

2. Po roku 1430, po uszkodzeniu obrazu, tablica złamana na trzy części została sklejona, dawne malowidło wraz z płótnem usunięto i na scalonej desce naklejono skrawki płótna, założono wyrównującą powierzchnię zaprawę oraz namalowano techniką temperową obecny obraz. O tej renowacji ogólnie wspomina Rysiński. Badania technologiczne szczegółowo uzupełniają te wiadomości.

3. W roku 1682 na naklejonym płótnie, na odwrocie tablicy, malarz podpisany „J.K. pinxit indignus servus” namalował olejny obraz, przedstawiający historię cudownego obrazu. Jak wykazuje doświadczenie konserwatorskie, taki dodatek uświetniający zabytek zawsze był związany z czynnościami renowacyjnymi samego obiektu. Zdjęcia rentgenowskie oraz uwagi Turczyńskiego i Rutkowskiego całkowicie potwierdzają to zdanie (sądzono, że ta konserwacja odnosi się do w. XV). O tej renowacji nie ma żadnych wzmianek w przekazach.

4. W roku 1705, między 1 czerwca a 22 grudnia, paulin brat Makary Szyftow-

ski, poźłotnik z zawodu, przeprowadził konserwację obrazu. Pozalepiał otwory po gwoździach i zaretuszował. Przemalował farbami olejnymi płaszcz, suknię (w kolorze ciemnoszarym) i prawą rękę Matki Boskiej oraz sukienkę Dzieciątka (w kolorze ceglasto-brązowym). Obrazienie szat przezłocił i wycieniował kreskami z czarnej farby. Tło obrazu przemalował w kolorze zielonym i ozdobił złożonymi gwiazdkami. Na płaszczu Matki Boskiej powbił 28 mosiężnych gwiazdek (zdjęcie fotograficzne sprzed konserwacji z lat 1925—26 wykazuje tylko 21 gwiazdek, patrz op. cit. tabl. 1). Opis prac podany przez o. Inocentego Pokorskiego znajduje się w *Liber Miraculorum*, t. 1, Arch. Jasnogórskie, nr 2096, fol. 253v, 259v.

5. W latach 1925—26 kons. Jan Rutkowski dokonał gruntownej konserwacji wymienionej w tekście.

6. W roku 1945 kons. Henryk Kucharski zakonserwował liczne złuszczenia farby z zaprawą i rozklejenie się deski wymienione w tekście.\*

7. W latach 1948—52 autor artykułu przeprowadził etapowe zabezpieczenia malowidła i tablicy wymienione w tekście. W latach następnych, jak i obecnie obraz pozostaje pod troskliwą opieką konserwatorską, organizowaną przez o. Generała Jerzego Tomzińskiego.

## DIE GESCHICHTE DES BILDES DER MADONNA VON JASNA GÓRA (HELLER BERG) IM LICHTTE TECHNOLOGISCHER UND KÜNSTLERISCH-FORMALER UNTERSUCHUNGEN

### ZUSAMMENFASSUNG

Das Bildnis der Madonna von Częstochowa weckte seit langem das grösste Interesse der Wissenschaftler. Es war jedoch schwer dieses einer Beschau zu unterziehen da es eine dicke Schicht von Kerzenruss bedeckte, der eine Inaugenscheinnahme des Gemäldes nicht gestattete. Im Jahre 1925—26 führte der Konservator Jan Rutkowski eine Restaurierung des Bildes durch, indem er schwarze Russansätze wie auch Übermalungen auf den Gewändern der Dargestellten, die das Bild verdeckten, beseitigte. Vor der Restaurierung datierten die Wissenschaftler, aufgrund alter Überlieferungen, das Bild ins VII, IX Jh. natürlich dabei alte Legenden, wonach das Gemälde ein Werk des Hl. Lukas sein sollte, übergehend. Diese Legenden berichten, dass das Bild der Madonna aus Palästina und von dort über Konstantinopel, darauf über Lwów bzw. Kiew nach Belz, und von da durch den Stellvertreter des Königs Ludwig von Ungarn, Władysław Opolczyk, hierher gebracht wurde. Dieses Gemälde, wie bereits genaue historische Daten berichten, wurde im Jahre 1384 den Paulinern auf dem „Hellen Berg“ als Opfergabe übergeben. Nach der durchgeführten Restaurierung des Bildes erklärten die Wissenschaftler, in Anlehnung an die Meinung des die Untersuchungen Durchführenden, es sei ein im XII—XIV Jh. gemaltes Gemälde. In Hinsicht auf dessen Provenienz, bei bedeutenden Meinungsverschiedenheiten, versetzte man das Bild in die Schule von Siena, Rom, Bologna, in die italienisch-byzantinische aus dem Raum Ungarns, in die byzantinische, in die ruthenische und böhmische Schule.

Indem der Autor in den Jahren 1948—52 am Bilde einige restauratorische Eingriffe durchführte, untersuchte er dieses Kunstdenkmal ausführlich von der technologischen wie auch künstlerisch-formalen Seite her. Der erste Eindruck, vom künstlerisch-formalen Standpunkt aus war, dass es hier um ein Bild von hoher

künstlerischer Qualität, aus dem annehmbar fortgeschrittenen Mittelalter geht, das im Antlitz der Madonna seiner Art unverständliche und sonderbare Anklänge an die ägyptisch-hellenistische und ägyptisch-römische Malerei aufweist, die sich in den symmetrisch, im inneren Augapfel aufgesetzten Blicklichtern äussern, und die in der mittelalterlich italienischen bzw. byzantinischen Malerei nicht auftreten. Ein weiterer Eindruck ist, dass dieses Gemälde nicht italienischer Provenienz sein kann.

Der technologische Untersuchungsvorgang bereicherte sich noch um zwei weitere neue, bisher unbekannte Untersuchungsmethoden. Es geht hier um eine mikroskopische Untersuchungsmethode die sich mikropaleontologischer und mineralogischer Kriterien, die in den Jahren 1948—49 ausgearbeitet wurden, bedient, wie auch um eine Methode die auf speziellen radiographischen Untersuchungen, d.i. auf der Winkelstereographie beruht, und eine beliebige Vergrößerung der stereoskopischen Tiefe ermöglicht. Sie wurde im Jahre 1952 ausgearbeitet. Diese Nachforschungen wurden parallel mit anderen bekannten technologischen Untersuchungen wie auch Studien von künstlerisch-formaler Art, durchgeführt. Die erzielten Ergebnisse wurden mit den schriftlichen Quellenüberlieferungen konfrontiert.

Das Untersuchungsmaterial für die Ermittlung der Provenienz des Bildes war der Malgrund und nicht die Pigmente, da die letzteren Gegenstand eines beständigen internationalen Transports und Handels waren. Wie es sich zeigte, bezog man die billigen Materialien geologischer Herkunft für den Malgrund, wie: Gips, Kreide und andere Kalzite, auch Lehm und Kaolin, nicht von weither, und deshalb bediente man sich lokaler Materialien, bzw. aus nicht zu weiter Entfernung. Der Malgrund des Bildes von Częstochowa besteht aus organogener Kreide die sich sehr der polnischen nähert, wogegen mittelalterliche, italienische Bilder Gipsmalgrund aufweisen.

Weitere technologische Untersuchungen waren folgende: Anbringung von Fensterchen die in die Tiefe des Bildes drangen um alle Malschichten zu erforschen — mikrochemische Untersuchungen einiger Materialien — Infrarot, Fluoreszenz Ultraviolett, und Ultraviolett Aufnahmen wie auch normale und stereoskopische Röntgenaufnahmen.

Die Untersuchungsergebnisse erwiesen sich sensationell und gestatteten zum ersten Mal einige der schriftlichen Quellenangaben zu klären, wie auch spätere Überlieferungen, die bisher unerklärlich waren bzw. fälschlich interpretiert wurden. Die technologischen Untersuchungen erbrachten den Beweis, dass die Malerei nicht authentisch ist, dagegen nur die Lindenholztafel die zugleich sehr alt ist. Das gegenwärtig bestehende Bild wurde gänzlich neu auf die alte Holztafel gemalt nachdem das ursprüngliche Gemälde im Jahre 1430 beschädigt worden war. In diesem Jahre, um die Osterfeiertage, wurde das Kloster von Räufern überfallen, die während des Raubes, wie Jan Długosz in seinem „Liber beneficiorum“ berichtet, die Bildtafel zertrümmerten. Bisher war man der Meinung, dass nach dieser Verstümmelung, unter der Herrschaft Władysław Jagiello, die Malatur nur erneuert wurde. Die technologischen Untersuchungen jedoch ergaben, dass zu unterst das ursprüngliche Bild nicht mehr existiert. Die Tafel war in drei Teile aufgespalten und in verschiedenen Richtungen geworfen, die man während der Restaurierung zusammenleimte nachdem die Ungleichmässigkeiten ausgeglichen wurden, indem man stellenweise grössere Krümmungen glatthobelte. Das an vielen Stellen beschädigte und von Holzwürmern angegriffene Brett wurde mittels Holzeinlagen geflickt und mit Leinwandstücken überzogen. Auf dieses legte man

den ausgleichenden Kreidegrund in einer Dicke von 2—3 m/m und malte darauf das gegenwärtige, in Temperatechnik ausgeführte Bild. Diese Feststellung, dass man auf dem vernichteten Malbrett ein neues Gemälde anfertigte, entgegen allen Konventionen und mittelalterlichen Innungsvorschriften, bezeugt, dass dieses im XV Jh. als besonders hoch geschätzte Reliquie galt. Dies findet eine völlige Bestätigung in den bereits erwähnten alten Überlieferungen. Nach diesen niedergeschriebenen Legenden, soll dieses Malbrett eine Zypressenplatte eines Tisches sein an dem die Madonna sass und auf diese Tafel der Evangelist das Bildnis der Madonna mit ihrem Sohne gemalt haben sollte. Das Malbrett ist aus Lindenholz, doch ist es möglich, dass auf der Rückseite einst ein Zypressenbrettchen befestigt war. In früheren Zeiten hielt man auf diese Weise Holzwürmer, die den Lindenholz-Bildträger angriffen, fern.

Stereoskopische Röntgen-Streifenaufnahmen brachten im Malbrett eine ungemein grosse Anzahl von Nägeln zum Vorschein, bzw. Spuren von Korrosionsprozessen, nachdem die Nägel herausgenommen worden waren. Die Nägel dienten zur Befestigung von Ornamentblechstücken, Kleidungsstücken und Schmuckstücken. Eine stereoskopische dreidimensionale Betrachtung der Röntgenaufnahmen zeigt evident, dass das gegenwärtige Gemälde verhältnismässig nur durch eine geringe Anzahl von Nägeln im Zeitraum vom XV bis XIX Jh. durchlöchert wurde (im XX Jh. unterliess man das Befestigen mittels Nägel). Eine bedeutende Anzahl dieser Nägel, denn ungefähr dreimal mehr, hat die gegenwärtige Farbschicht wie auch den Malgrund nicht durchschlagen und befindet sich unterhalb dieser Schichten, im Malbrett selbst. Diese Spuren beziehen sich auf die vielmaligen Schmückungen des ursprünglichen Bildes. Dies stellt einen unbestrittenen Beweis für die altertümliche Herkunft des Gemäldes und seines grossen Verehrungskultes dar, bevor es nach Polen gebracht wurde, was auch eine Bestätigung in den Quellenangaben findet.

Am Rande des plastischen Nimbus des Jesuskindes, an der Stelle des abgebröckelten, vergoldeten Malgrundes, führte man ein Fensterchen aus, das unter der Jagellonischen, sehr weissen Leinwand, einen kleinen Fetzen grau-bräunlichen Linnens vom ursprünglichen Gemälde zum Vorschein brachte. Der Farbunterschied und Zustand beider erhaltener Leinwandstücke war mehr als beredt. In den Fasern des Leinwandfetzens fand man keine Spur irgendeines weissen Malgrundes, der für die Temperatechnik unbedingt notwendig wäre — dagegen fand man eine braune Leimappretur. Dies zeugt davon, dass die Maltechnik des ursprünglichen Gemäldes Enkaustik war.

Im Lichte dieser Entdeckungen wurden die alten Überlieferungen wieder verständlich, denn so schreibt Długosz in seinem „Liber beneficiorum“: „Die Mönche zeigen in der Kapelle der Nordseite ein Bild der Maria [...] das in einer wunderlichen und seltenen Art gemalt ist“. Im XV Jh. malte man ausnahmslos in Tempera, also konnte es keine wunderliche Technik sein. Dagegen konnte es nur die bereits vergessene und nicht mehr praktizierte Enkaustik sein. Eine zweite Bestätigung finden wir in der Publikation des Pauliners Piotr Rysiński in seiner „Historia pulchra et stupendis miraculis referta imaginis Mariae“ aus dem Jahre 1523. Indem er die auf Geheiss Jagiellos in Krakau durchgeführte Restaurierung beschreibt, berichtet er, dass der König ruthenische Maler berief und ihnen befahl das Bild instandzusetzen. Die Maler bemühten sich mehrere Male die Beschädigungen auszubessern, doch ihre aufgesetzte Farbe floss ständig herab. Jagiello befahl diese als unfähig zu verabschieden und Maler aus dem Westen mit Empfehlungs-

schreiben des Kaisers zu berufen. Diese gingen schnell ans Werk, füllten die Beschädigungen aus und begaben sich in die Herberge um sich zu erquicken, dabei der ruthenischen Maler spottend. Aber wie gross war ihr Erstaunen, als auch ihre Farbe herabfloss. Eine kurze Überlieferung berichtet noch, dass man nach einer gänzlichen Erneuerung des Bildes, dieses auf den „Hellen Berg“ zurückbrachte.

Die Narben auf dem Antlitz der Mutter Gottes erachtete man bisher als retuschierte Schnittwunden eines Schwertes. Diese Meinung hielt sich noch sogar nach der in den Jahren 1925—26 durchgeführten Restaurierung aufrecht, da das Bild damals nicht gründlich untersucht wurde; die Röntgendurchstrahlung erbrachte jedoch den Erweis, dass die Narben in die Farbfläche des Antlitzes mit dem Griffel eingeritzt sind. Mit ähnlichem Griffel hatte der Maler aus dem Westen, vor der Ausführung der Vergoldungen und vor der Auflegung der Temperafarbe, auf dem Malgrund die Umrisse der Borten und des Gewandes eingraviert. Die Ritzspuren auf dem Antlitz und dem Hals der Mutter Gottes, wie auch auf dem Händchen des Jesuskindes weisen auf viele Stellen hin, wo wahrscheinlich Beschädigungen auftraten. Die Ritze auf dem Antlitz der Mutter Gottes hat man mit Zinnober von blutfarbiger Tönung bemalt.

Die technologische Erklärung dieser Erscheinungen lautet wie folgt: Retuschen in wasserlöslicher Temperafarbe ausgeführt, sind auf Enkaustik schwer anzubringen. Temperafarbe auf fettem Wachgrund wird weniger herabfliessen und eher zusammenschrumpfen, weshalb die Restaurierung nicht gelingen konnte. Da die Ausbesserung nicht gelungen ist, nahm man samt der an das Brett anhaftenden Leinwand auch die alte Malerei ab. Jetzt wurde es möglich die drei losen Bretter gut zusammenzufügen und die ganze Holztafel auszubessern und auf solide Art, im Rahmen gotischer Kanons, ein neues Bild zu malen auf welchem man mit malerischen Mitteln die eigentümlichen „Wunden“, die es nicht gelang auszubessern, zu verewigen.

Sobald man dank den technologischen Untersuchungen genau feststellen konnte wann das gegenwärtige Gemälde entstanden ist, also nach 1439, so ist die Entstehungszeit des ursprünglichen Bildes nicht leicht und exakt zu definieren, da dieses Bild nicht mehr besteht. Die frühesten Nimbusse auf Darstellungen der Maria sind seit der Mitte des VI Jh. bekannt. Es ist anzunehmen, dass auf Holztafel-Ikonen, von denen sehr wenige erhalten sind, Nimbusse etwas später in Anwendung kamen, also gegen das Ende des VI Jh. bzw. am Anfang des VII Jh. Dies könnte die früheste Entstehungszeit dieses Gemäldes sein. Die Anwendung der altertümlichen Enkaustiktechnik, ebenfalls bei altchristlichen und frühbyzantinischen Bildern angewandt, konnte bis ins frühe Mittelalter reichen. Es ist möglich, dass das IX Jh. der späteste Zeitabschnitt der Entstehung der ursprünglichen Malerei sein kann.

Was die Autoren des Gemäldes aus dem XV Jh. betrifft, so sind es weder ruthenische noch polnische, jedoch irgendwelche aus dem Westen hergereiste Maler. Komplizierte ikonographische Merkmale, die auf verschiedene Einflüsse hinweisen, erschweren die Analyse vom künstlerisch-formalen Standpunkt aus. Die einzige nicht besonders genaue Analogie in bezug auf die Malart mittels einer hellen Umrisszeichnung des Mundes und sehr dünn aufgesetzter Lichter im Augapfel finden wir auf dem Veraikon aus dem Anfang des XV Jh. aus der Kirche des Hl. Veit in Prag. Vielleicht war es einer jener Maler. Gewisse italienische wie auch byzantinische Züge, die in manchen mittelalterlichen, böhmischen Bildern auftreten, kann man auch auf dem Gemälde von Czestochowa bemerken,

und hiermit auch der oben erwähnten Suggestion nicht widersprechen. Was diese charakteristischen ägyptisch-hellenistischen Reminiszenzen, die auf dem Antlitz der Madonna auftreten, wie es bereits der Verfasser in einem Referat erörterte, das er in der Akademie der Wissenschaften am 13 Juni 1952 vorgetragen hat, so leiten sich diese aus alten Vorbildern ab, die die Inspirationsquelle der altchristlichen wie auch frühbyzantinischen Malerei waren. Eine ziemlich bedeutende Anzahl von Mumienporträts aus dem I, II. u. III. Jh. weist diese eigentümlich symmetrische Belichtung der Augen auf, die nicht mit der etwas seitlichen Beleuchtung des ganzen Antlitzes übereinstimmt. Dieses gab den Mumien einen spezifisch, suggestiv lebendigen Ausdruck der Augen, die direkt auf den Beschauer gerichtet waren. Auf byzantinischen Ikonen mit Darstellungen von Heiligen wie auch Madonnenbildnissen vom Hodegetria Typus aus dem VI—VII Jh. zeichnen sich auf verschiedene Weise die Reminiszenzen der vergangenen, illusionistischen Kunst ab. Bemerkenswert ist, dass mittelalterliche byzantinische wie auch italienische Bilder diese charakteristischen Merkmale nicht mehr aufweisen. Die Blicklichter auf beiden Augen sind auf derselben Seite aufgesetzt und die Augen selbst sind fast immer, besonders auf mittelalterlich byzantinischen Bildern seitwärts und nicht direkt auf den Beschauer gerichtet.

Das ursprüngliche Bild der Madonna von Częstochowa (vom Hodegetria Typus, wovon die Situierung des plastischen Nimbus spricht), von näher nicht präzisierendem, frühbyzantinischem, bezw. spätaltchristlichem Charakter, musste ähnliche Merkmale aufgewiesen haben. Sogar Długosz gibt folgende Beschreibung des Antlitzes der Madonna: „Es zeugt von überaus delikatem Gesichtsausdruck von welcher Seite man es auch anschauen würde“ und weiter zitiert er: „Den Beschauer durchdringt das Gefühl besonderer Frömmigkeit als wenn man auf eine Lebende schauen würde“. Gewiss, wenn es eine byzantinische, mittelalterliche Ikone wäre, dann könnte der zur Seite gerichtete Blick den Beschauer nicht durchdringen. Die ausgezeichneten und einfühlsamen Maler aus dem XV Jh., indem sie dieses Bild ganz von neuem malten, wiederholten, wie wir ersehen können, dessen ganzen Scharm wie auch dessen faszinierende Augen. Die Temperamalweise gestattete nicht eine treue Wiederholung der für die Enkaustik typischen breit aufgetragenen Augenlichter, da man mit einem gotischen scharfgespitzten Pinselchen nur dünne, hoch scharf abzeichnende kleine gebogene Striche malen konnte. Deshalb verstärkte man die Augenlichter durch den Auftrag doppelter Striche. In jener Zeit existierte nicht das Problem einer genauen Kopie, und trotz der Übertragung dieses Bildes in eine andere Technik, dank dem grossen Einfühlungsvermögen dieser Maler, bleibt uns dieser einzige, bescheidene Bericht über die Beschaffenheit des ursprünglichen Bildes erhalten.

Die gegenwärtige Malerei zeigt ausser der eigenen Invention der Künstler des XV Jh., ebenfalls einige bereits erwähnte maltechnische Merkmale, wobei es nicht ausgeschlossen scheint, dass diese Ornamente auf den Gewändern der Figuren vor der Beschädigung des Bildes im XIV Jh. übermalt worden sein konnten, und später wiederholt wurden. Dieses wundersame Bild ist nicht typisch für das XV Jh., und das war auch der Grund zahlreicher, irrtümlicher Zuschreibungen vom Standpunkt der Kunstgeschichte. Eine weitere Irreführung der Wissenschaftler war eine Veröffentlichung aus dem Jahre 1927 von St. Turczyński und J. Rutkowski, in Verbindung mit der Restaurierung dieses Bildes, in der Informationen enthalten sind, die mit dem Tatsachenbestand nicht übereinstimmen.

*Übersetzt von Franciszek Buhl*