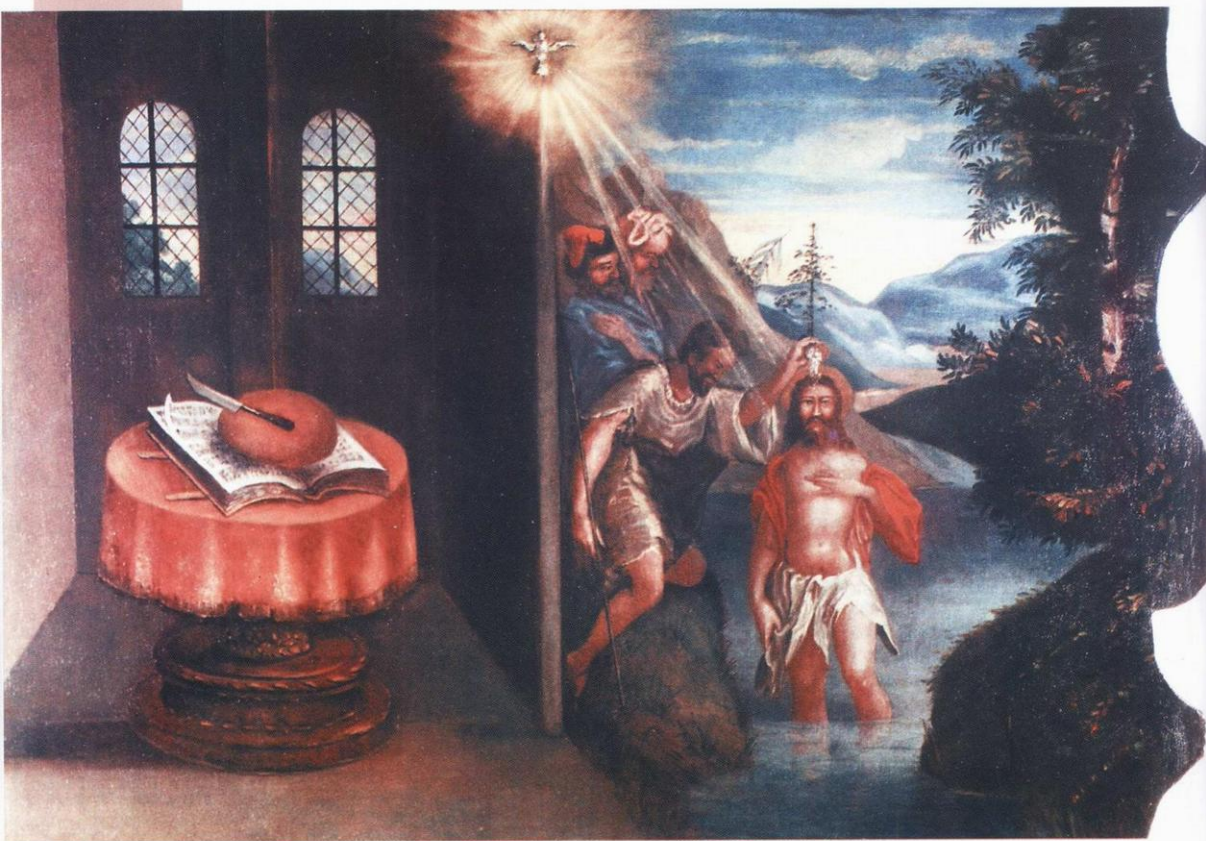


Dwa barokowe obrazy „Chrzest Jezusa w Jordanie” oraz „Zmartwychwstanie” z empyry organowej kościoła w Rogowie

DAMIAN LIZUN



Malowidła, przedstawiające *Chrzest Jezusa w Jordanie* i *Zmartwychwstanie* wchodzą w skład sześciobrazowego cyklu dekorującego balustradę empyry organowej w gotyckim kościele p.w. Podniesienia Krzyża Świętego w Rogowie. W latach 2001-2003 ze względu na bardzo zły stan zachowania oba obrazy poddane zostały kompleksowemu zabiegom kon-

serwatorskim¹, dającą asumpt do przeanalizowania ich historii, zagadnień stylistycznych oraz techniczno-technologicznych.

Historia obrazów

Na cykl składają się malowidła przedstawiające sceny staro- i nowotestamentowe. Patrząc od stro-

ny lewej są to: *Chrzest Jezusa w Jordanie*, *Ostatnia Wieczerza*, *Potop*, *Cbrystus ratujący św. Piotra*, *Jonasz wychodzący z paszczy wieloryba*, *Zmartwychwstanie*. Dotychczas nie przeprowadzono żadnych analiz zmierzających do ustalenia genezy artystycznej obrazów. Również o ich historii dostępna mi literatura niewiele wspomina. Na podstawie sygnatury umieszczonej na obrazie



Widok na balustradę empyry organowej kościoła w Rogowie. Dwie skrajne i załamane wnęki są miejscem ekspozycji obrazów „Chrzest Jezusa w Jordanie” oraz „Zmartwychwstanie”.
Fot. Damian Lizun.

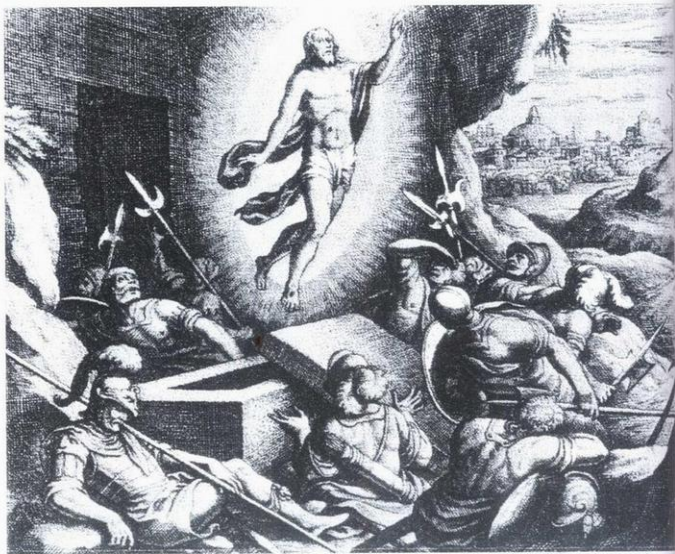


David Heideman, „Zmartwychwstanie”, ok. 1700 r., Rogowo, kościół p.w. Podniesienia Krzyża Św.
Fot. Damian Lizun.

strona obok: David Heideman, „Chrzest Jezusa w Jordanie”, ok. 1700 r., Rogowo, kościół p.w. Podniesienia Krzyża Św. Fot. Damian Lizun.



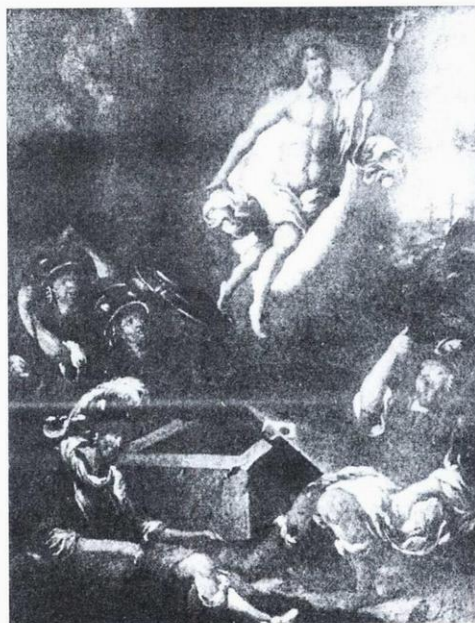
Warsztat z Vilminitz, „Chrystus Jezus”, kwatery korpusu ambony, 1605 r., Gryfin, kościół p.w. Narodzenia NMP, wg M. Glińska, *Niderlandyzm w sztuce Pomorza Zachodniego w czasach nowożytnych*, [w:] *Niderlandyzm w sztuce polskiej*, red. T. Hrankowska, PWN, Warszawa 1995, s. 167, il. 4.



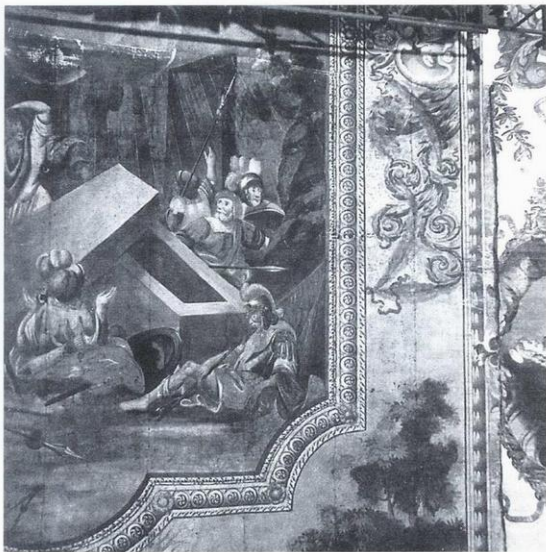
M. Merian, „Zmartwychwstanie”, miedzioryt, 1627 r., wg K. Cieślak, *Gdańskie epitafia obrazowe w Gdańsku (XV-XVII w.)*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław 1993, il. 28 b.

Zmartwychwstanie sędzić można, iż autorem tego jak i pięciu pozostałych malowideł jest David Heideman. Wiadomo także, iż barokowa, drewniana i polichromowana empora organowa ufundowana została w 1700 roku przez Natana Gosse². Wskazuje to malowana inskrypcja na belce podniebia o treści *Anno 1700*; data 1700 na piątej płycinie balustrady (licząc od strony lewej); inskrypcja na obrazie *Chrystus ratujący św. Piotra* o treści: *Nataniel Gosse batt Gott suchen Dir Kobr baugen und mahlen Lassen AD 1700*. Na podstawie powyższych faktów całkiem prawdopodobne jest przypuszczenie, iż cykl sześciu malowideł powstał w tym samym czasie co empora organowa, czyli w roku 1700. Dla pełnej jasności wspomnieć należy, iż w wyniku rozwoju reformacji kościoł w Rogowie od roku 1565 aż do 1945 był własnością luteran³.

Obrazy pierwotnie znajdowały się w dwóch skrajnych (przyokiennych) wnękach balustrady. Ekspozowane były tam bez pośrednictwa krosien. Zamocowano je przez przyklejenie klejem glutynowym do płycin balustrady⁴ oraz wbijając gwoździe od strony lica. Malowidła funkcjonowały we wnękach prawdopodobnie nieprzerwanie aż do 1970 roku⁵. Trudno dokładnie określić, kiedy przeprowadzono przy nich pierwsze czynności restauratorskie. Na podstawie relacji parafian wiadomo, że mogły one mieć miejsce między rokiem 1970 a 1980. Stan



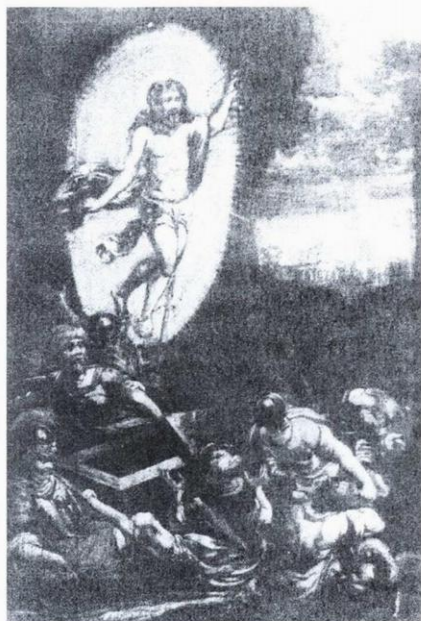
Zmartwychwstanie z epitafium Engel Strensske-Brandt, 1680 r., zaginione, dawniej w kościele św. Katarzyny w Gdańsku, wg K. Cieślak, *Pierwowzory graficzne epitafiów obrazowych w Gdańsku a problemy ich ikonografii*, B.H.S., nr 3, 1988, il. 9.



R. Schneider, „Zmartwychwstanie”, fragment malowidła stropowego, 1688 r., Stegna Gdańska, kościół p.w. Najświętszego Serca Pana Jezusa, wg Konserwacja i restauracja dzieł sztuki, Katalog dokumentacji prac Ewy i Jerzego Wolskich wykonanych w latach 1948-1999, cz. III, Malarstwo ścienne, Wydawnictwo Konserwatorów Dzieł Sztuki, Łódź 2000, il. 178.



R. Schneider, „Zmartwychwstanie”, fragment malowidła stropowego, 1688 r., Stegna Gdańska, kościół p.w. Najświętszego Serca Pana Jezusa, wg Konserwacja i restauracja dzieł sztuki, Katalog dokumentacji prac Ewy i Jerzego Wolskich wykonanych w latach 1948-1999, cz. III, Malarstwo ścienne, Wydawnictwo Konserwatorów Dzieł Sztuki, Łódź 2000, il. 190.



„Zmartwychwstanie”, 2 poł. XVII w., Pruszcz Gdański, stalle w kościele p.w. Podwyższenia Krzyża Świętego, wg K. Cieślak, Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 2000, il. 97.



„Zmartwychwstanie”, obraz epitafijny, Muzeum Narodowe w Szczecinie, wg M. Glińska, Niderlandyzm w sztuce Pomorza Zachodniego w czasach nowożytnych, [w:] Niderlandyzm w sztuce polskiej, red. T. Hrankowska, PWN, Warszawa 1995, s. 180, il. 14.



„Zmartwychwstanie”, ok. 1700 r., Górsk, balustrada empyry organowej w kościele p.w. Św. Jana Chrzciciela. Fot. Damian Lizun.

zachowania omawianych dwóch obrazów był prawdopodobnie już wówczas katastrofalny. Decydujący wpływ na to miała niekorzystna ekspozycja oraz mikroklimat wnętrza świątyni skutkujące skomplikowanym procesem degradacji malowideł. Prawdopodobnie najgorszy okres obrazy przeszły tuż po II wojnie światowej, kiedy to kościół wraz z wyposażeniem był zdewastowany⁶. Przeprowadzone restauratorskie zabiegi obejmowały dublaż na masę woskowo-żywiczną, lokalne uzupełnienia ubytków zapraw, retusze, ponowne zawerniksowanie oraz nabicie na drewniane, prostokątne krosna. W efekcie przeprowadzonych prac restauratorskich oba obrazy zmieniły miejsce ekspozycji. Z wnek balustrady zostały przeniesione do pomieszczeń plebanii, gdzie przebywały do czasu rozpoczęcia konserwacji (2001).

Opis ikonograficzny i analiza stylistyczna obrazów

Scena *Chrztu Jezusa w Jordanie*, zakomponowana jest na planie prostokąta w układzie horyzontalnym. Kompozycja obrazu z pionowym podziałem na dwie strefy – symboliczną i narracyjną – porusza teologiczne dogmaty wiary protestanckiej. Strefę lewą obrazu stanowi fragment wnętrza domu. Uwagę w pomieszczeniu skupia okrągły i masywny stół, na którym spoczywa rozłożona Biblia i chleb z nożem. Strefa prawa przedstawia

scenę z życia Chrystusa, ukazuje moment chrztu w rzece Jordan. Centrum kompozycji zajmuje stojąca w nurcie rzeki, ukazana w lekkim kontrapoście postać Jezusa, w otoczeniu Jana Chrzciciela i dwóch nieokreślonych osób. Dwie opisane strefy łączą symbol Ducha Świętego przedstawiony pod postacią gołębic. Ptak namalowany jest na tle jasnego obłoku i rozświetla licznymi promieniami leżące poniżej strefy. Dwa najdłuższe promienie światła symetrycznie opadają na Biblię z chlebem z lewej strony i Jezusa z prawej.

Drugi obraz ze sceną *Zmartwychwstania* charakteryzuje się sporą dozą dynamiki. Dokładnie przemyślana kompozycja obrazu skupia uwagę widza przede wszystkim na tytułowym, pierwszoplanowym wydarzeniu przy grobie Chrystusa. U dołu artysta ukazał opustoszały grób Chrystusowy z odwaloną na bok pokrywą. Na ścianie grobu Pańskiego znajduje się malowana czarną farbą sygnatura o treści: *David Heideman*.

Studia nad dwoma obrazami oparto na kilku analogiach z terenu Pomorza oraz Ziemi Chełmińskiej⁷. Badane malowidła podobnie jak cały zespół wyrażają określony program teologiczno-moralizatorski typowy dla sztuki protestanckiej. Zaakcentowana jest tu tematyka śmierci i zmartwychwstania do życia wiecznego oraz teza o zbawiennych skutkach wiary.

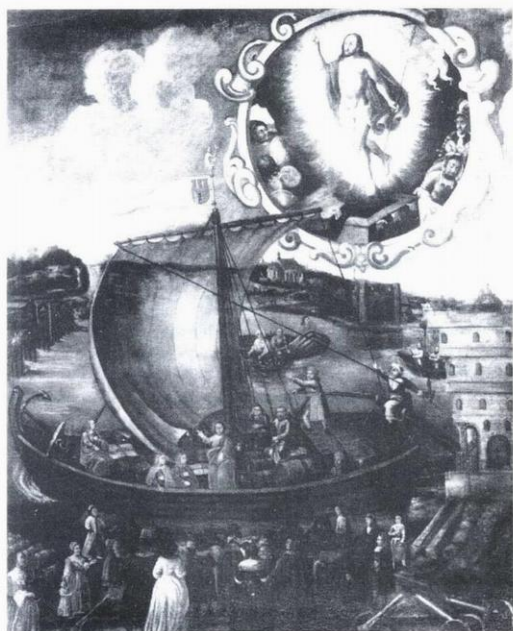
Dla sceny *Chrztu w Jordanie* nie znaleziono żadnego bezpośredniego pierwowzoru. Ustalono jednak podobną kompozycję z kwatry dekorującej korpus ambony w kościele w Gryfnie. Kamienna

ambona z 1605 roku dekorowana jest na korpusie scenami z Nowego Testamentu, a na balustradzie scenami ze Starego Testamentu. Maria Glińska wykazała, iż wykonawcy ambony posłużyli się sztychami Hendricka Goltziusa⁸. Porównując oba przedstawienia, można dojść do wniosku, iż postacie Jezusa, św. Jana oraz dwie z drugiego planu wiodą się ze wspólnego pierwowzoru.

Ikonograficzny program obrazu *Zmartwychwstanie* zawiera się w relacji między zmartwychwstałym Chrystusem a wzgórzem Gólgoty. Mowa więc jest tu o śmierci i zmartwychwstaniu.

Przeprowadzone badania stylistyczno-porównawcze wykazują, iż do namalowania obrazu rogowskiego artysta wykorzystał grafikę Mathänsa Meriana – rytownika niemieckiego – powstałą w 1627 roku⁹. Obraz powtarza poziomą kompozycję oraz większość jej elementów. Zmieniony został nieznacznie sztafaż – na ostatnim planie zamiast widoku Jerozolimy malarz przeprowadził kontynuację pagórkowatego pejzażu. Do najistotniejszych przekształceń należy zredukowanie postaci przy grobie o pięciu żołnierzy. Ponadto dokonano pewnych zmian w stosunku do pierwowzoru polegających na dodaniu lub pozbawieniu uczestników sceny charakterystycznych dla nich atrybutów. Rycina Meriana odznacza się dużą szczegółowością, a równocześnie swobodą ujęcia. Cechy te niejako automatycznie wpłynęły na jakość pracy malarza, który bez kłopotów zaadaptował tę skłonność do opisowości.

Zebrany materiał ikonograficzny jednoznacznie potwierdza dużą popularność tematu oraz wymie-



„Kazanie na łodzi”, 1671 r., Muzeum Okręgowe w Toruniu, wg K. Kluczwajd, *Skarby toruńskiej katedry*, Wydawnictwo Diecezji Toruńskiej, Toruń 2002, s. 97, il. 32.

nionego wzorca graficznego, który doczekał się wielu powtórzeń w malarstwie.

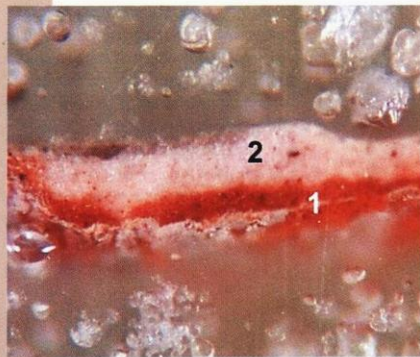
Grafiką Meriana dość wiernie posłużył się Reinhold Schneider z Gdańska, wykonując w 1688 roku malowidło stropowe w kościele p.w. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Stęgle Gdańskiej¹⁰. Centrum kompozycji na prostokątnym stropie zajmuje postać Zbawiciela. Zwraca jednak uwagę to, iż całość kompozycji jest odwróconym odbiciem pierwotnego wzoru. Trafnymi powtórzeniami grafiki są także obrazy z Gdańska (epitafium Engel Strensske-Brandt – 1680 rok, zaginione, dawniej w kościele św. Katarzyny w Gdańsku), z Pruszcza Gdańskiego (obraz ze stali – 2 poł. XVII wieku, z kościoła parafialnego p.w. Podwyższenia Krzyża Świętego) i z Trutnowa (obraz z górnej kondygnacji ołtarza głównego – XVII wiek). W wymienionych malowidłach interwencja malarzy ograniczała się do zmiany formatu oraz redukcji elementów kompozycji, bądź pewnych uproszczeń. W obrazie z Gdańska, przy przetransponowaniu kompozycji z formatu leżącego prostokąta na stojący zapożyczono z Meriana postać unoszącego się nad grobem Chrystusa, sam kształt grobu, pierwszoplanową figurę śpiącego żołnierza oraz motyw widocznych w oddali



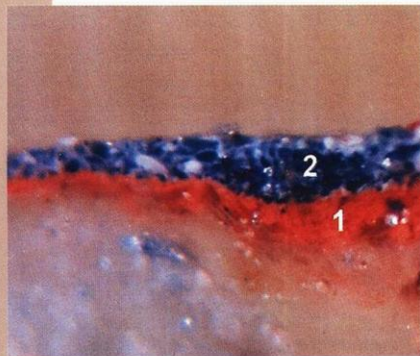
David Heideman, „Jonasz wychodzący z paszczy wieloryba”, ok. 1700 r., Rogowo, kościół p.w. Podniesienia Krzyża Św. Fot. Damian Lizun.



Zdjęcie mikroskopowe w świetle białym przekroju próbki pobranej z obrazu „Zmartwychwstanie” (czerwona szarfa Chrystusa):
1 – ciemnoczerwona warstwa zaprawy (spoiwo: białko i olej, pigmenty: czerwień żelazowa i czerń roślinna),
2 – czerwona warstwa malarska (spoiwo: białko i olej, pigmenty: minia i biel ołowiana). Fot. Damian Lizun.



Zdjęcie mikroskopowe w świetle białym przekroju próbki pobranej z obrazu „Chrzest w Jordanie” (karnacja Chrystusa):
1 – ciemnoczerwona warstwa zaprawy (spoiwo: białko i olej, pigmenty: czerwień żelazowa i czerń roślinna),
2 – biała warstwa malarska (spoiwo: białko i olej, pigmenty: biel ołowiana). Fot. Damian Lizun.



Zdjęcie mikroskopowe w świetle białym przekroju próbki pobranej z obrazu „Chrzest w Jordanie” (niebo):
1 – ciemnoczerwona warstwa zaprawy (spoiwo: białko i olej, pigmenty: czerwień żelazowa i czerń roślinna),
2 – błękitna warstwa malarska (spoiwo: białko i olej, pigmenty: biel ołowiana, smalta). Fot. Damian Lizun.

krzyży. Jak utrzymuje Katarzyna Cieślak, postacie po obu dłuższych stronach sarkofagu są albo tworem anonimowego autora epitafium, albo pochodzą z nieokreślonego pierwowzoru graficznego¹¹. W obrazie z Pruszcza powtórzone prawie wszystkie postacie żołnierzy znajdujących się przy Grobie. W obrazie z Trutnowa artysta wykorzystał fragment grafiki Meriana w taki sposób, by postać Zmartwychwstałego usytuowana była centralnie. Zredukował również liczbę śpiących żołnierzy.

Pozostałe przykłady są dość swobodnymi zapożyczeniami wybranych elementów grafiki Meriana. Artyści czerpali z niej w sposób dowolny, wybierając najbardziej dla nich interesujące motywy. Nie posługiwali się pierwowzorem w sposób niewolniczy, lecz samodzielnie budowali kompozycję. Zmiany dotyczą usunięcia lub dodania drugoplanowych postaci bądź realiów. Obecność dodatkowych elementów wskazuje, że artyści dla wzbogacenia swych dzieł posługiwali się także innymi jeszcze rycinami. Dobrym przykładem jest tu obraz z empory organowej kościoła parafialnego p.w. Św. Jana Chrzyciela w Górsku. Główną linię kompozycyjną obrazu wyznacza postać Zmartwychwstałego.

Kolejny obraz, w tym przypadku epitafijny – znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie. Tu również posłużono się m.in. grafiką Meriana w ukazaniu Grobu Pańskiego ze śpiącymi przy nim rycerzami. Artysta w procesie tworczym wykorzystał także inne wzorce do ukazania Zmartwychwstałego Chrystusa, trzech Marii oraz Golgoty. Na planie pierwszym umieszczony został sportretowany mężczyzna z różą w ręku¹². Obraz z Muzeum Okręgowego w Toruniu *Kazanie na łodzi* (1671) charakteryzuje interesująca ikonografia – główne przedstawienie rozgrywa się na tle pejzażu Torunia¹³. Ponadto malowidło zawiera w swej kompozycji dość sporych rozmiarów kartusz ze sceną *Zmartwychwstania Chrystusa*¹⁴. Postać Chrystusa zaczerpnięta z grafiki Meriana została odwrócona względem pionowej osi symetrii. Jak podaje Janina Kruszelnicka obraz nosi cechy malarstwa prowincjonalnego, inspirowanego wpływami sztuki gdańskiej¹⁵.

Z przeprowadzonej analizy wynika, iż adaptacja graficznego pierwowzoru Matthäusa Meriana była różna i przebiegała od bliskiego powtórzenia całej kompozycji do przejścia z ryciny tylko pojedynczych grup bądź postaci. Przykładem prawie wiernego powtórzenia miedziorytu są bez wątpienia malowidła z Rogowa oraz Stegny Gdańskiej. Zachowują one kształt i układ kompozycji zgodny z grafiką, a także powtarzają przeważającą liczbę elementów. W pozostałych malowidłach ukazany został jedynie fragment rozbudowanej według zamysłu Meriana, sceny.

Technika i technologia wykonania malowideł¹⁶

Ustalenie budowy technicznej obrazów było niezwykle trudnym zadaniem, ze względu na ich bardzo zły stan zachowania. Złożyły się na to rozległe restauratorskie przemalowania, a także duża ilość ubytków oryginalnych warstw malarskich sięgająca około 60% w obu obrazach.

Wymiary obrazu *Chrzest Jezusa w Jordanie* wynoszą 76,5 x 119,5 cm, natomiast *Zmartwychwstania* 74 x 117,5 cm. Podobnie obu malowideł stanowi płótno lniane, tkane ręcznie o splocie prostym. Gęstość płócien wynosi 10₀/13_w. Malowidła wykonano zapewne na krosnach pomocniczych, z których po ukończeniu pracy zostały wycięte. Najczęściej postępowano tak, jeśli przedmiot zamówienia miał być eksponowany bez krosien, a tylko przez przyklejenie i przybicie do drewnianego podłoża – w tym przypadku – wnek balustrady. Płótna po naciągnięciu na krosna pomocnicze zostały przeklezione klejem glutynowym, a następnie zagruntowane czerwoną zaprawą, w której spoiwem jest białko z dodatkiem oleju, a wypełniaczem czerwien żelazowa i czern roślinna. Zaprawę naniesiono w jednej niezbyt grubej warstwie. Następnie artysta wykonał rysunki kompozycyjne. W warstwie malarskiej obu obrazów zidentyfikowano m.in.: biel ołowianą, minię, smaltę, czern roślinną. Przedstawienia wykonano w technice tłustej tempery. Zastosowanie tej techniki pozwoliło artyście na precyzyjne określenie formy malarskiej, wyrażającej się w drobniawości rysunku, opisowości oraz indywidualizmie malowanych twarzy. Obrazy namalowane są gładko, z niewielkimi impastami w światłach, a w cieniach z wykorzystaniem koloru ciemnej zaprawy. Kolorystyka obu obrazów utrzymana jest w tonacji ciepłych brązów, zieleni i czerwieni. Artysta nie stosował jasnego podmalowania. Bezpośrednio na czerwonym podłożu budował kompozycję malarską. W opracowaniu roślinności artysta wykazał się wysokim kunstem. Uwagę zwraca drobniawość opracowanie listowia na drzewach (w szczególności w obrazie *Chrzest Jezusa w Jordanie*). Powstało ono w wyniku pojedynczych wielokrotnie powtarzających się uderzeń pędzla. Malarz zachowuje jednak umiar, a środki wyrazu potrafi w pełni kontrolować. Po namalowaniu obrazy zostały pokryte warstwą werniksu końcowego oraz wycięte z krosien pomocniczych i zamontowane we wnękach balustrady przez przyklejenie klejem glutynowym oraz przybicie gwoźdźmi. Zwraca tu uwagę dość nietypowy kształt malowideł ściśle związany z przyporządkowanymi im wnękami balustrady, których tylko wewnętrzne boki ograniczone są tralkami.

Podsumowanie

Na podstawie przeprowadzonych analiz, należy spróbować odpowiedzieć na pytanie o proveniencję artystyczną dzieł (w konstruowaniu końcowych opinii niezbędne jest uwzględnienie pozostałych czterech malowideł cyklu). Zadanie to jest niezwykle skomplikowane, bowiem na podstawie uzyskanej wiedzy trudno o jednoznaczne wnioski.

Malarz obrazów rogowskich sprawnie i logicznie posługuje się światłem i cieniem, budując formę. Zdradza zacięcie do realizmu i opisowości budujące skojarzenia z malarstwem północnym. M. Glińska rozróżnia trzy formy ekspansji niderlandzmu: „import artystów, import gotowych dzieł i import wzorów”¹⁷. Jak wiadomo w Toruniu, jak i Gdańsku artyści osiedlali się chętnie. Krystyna Kalinowska podaje, iż w pierwszych latach istnienia toruńskiego cechu malarzy¹⁸ „napływali do Torunia uczniowie z różnych miast polskich, a także z zagranicy”. Ponadto wśród tych ostatnich bywali także synowie malarzy z Holandii¹⁹. Toruń jako centrum umysłowego życia protestanckiego nie był jednak ośrodkiem kultury artystycznej. Funkcję tę pełnił wówczas Gdańsk²⁰, który miał sprzyjające warunki społeczno-gospodarcze, umożliwiające recepcję wpływów. Jak podaje Anna Gosieniecka, największe nasilenie imigracji z Niderlandów w Gdańsku miało miejsce w latach 1560-1609²¹. W aktach miejskich figuruje szereg nazwisk artystów, którzy w dziejach miasta Gdańska mieli odegrać poważną rolę²². Chodzi tu o takie indywidualności jak: Hans Vredeman de Vries, Anton van Obbergen czy Wilhelm van der Meer. Wokół nich funkcjonowało środowisko wielu anonimowych artystów „zaopatrzonych w znaczne zasoby rycin, umożliwiających im zabyćnięcie na tle miejscowego malarstwa cechowego nowatorskimi naówczas osiągnięciami”²³. Jak wiadomo import wzorów graficznych był zjawiskiem powszechnym, a dla omawianych obrazów wykazano jednoznacznie ich zależność od obcych grafik.

Obecny stan badań pozwala jedynie wiązać zespół malowideł z autorstwem tzw. malarza-przybysza. Być może jego rodzinnymi stronami były Niderlandy, co sugerowałaby bandera jednego ze statków w obrazie *Jonasz wychodzący z paszczy wieloryba*.

Przypisy

1. Prace konserwatorskie wykonał zespół konserwatorski pod kierunkiem Zenona Lizuna, w składzie Zenon Lizun, Damian Lizun, Monika Nowocińska.
2. Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, T. 11, z. 16, woj. bydgoskie, pow. toruński, red. J. Z. Łoziński, Warszawa 1972, s. 63.
3. Diecezja toruńska, historia i teraźniejszość, red. S. Kardasz, t. 15/16/17, Wydawnictwo Diecezjalne w Toruniu, Toruń 1995, s. 236.

4. Wniosek ten skonstruowano na podstawie analizy sposobu zamocowania pozostałych czterech obrazów. Były one przytwierdzone do płycin właśnie za pomocą kleju glutynowego oraz gwoździ. Przypuszcza się, iż omawiane dwa obrazy były zamocowane w podobny sposób.

5. Katalog zabytków podaje, iż balustradę chóru dekorował kompletny cykl sześciu obrazów. Katalog zabytków sztuki w Polsce, op.cit., s. 63.

6. Pierwsze nabożeństwo w już katolickiej świątyni odbywano dopiero w 1951 r. Diecezja toruńska. Historia i teraźniejszość, op.cit., s. 236.

7. Znaczną się przy tym, iż nie wykorzystano w całości istniejącego materiału porównawczego z powodu niepojędzenia badań terenowych, jednakże zdaniem autora nie powinno to wpływać deformująco na wnioski natury ogólnej.

8. M. Glińska, Niderlandyzm w sztuce Pomorza Zachodniego w czasach nowożytnych, [w:] Niderlandyzm w sztuce polskiej, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1992, Warszawa 1995, s. 167, 168, 177.

9. Od 1630 r. ta, jak i inne grafiki Meriana ilustrowały Biblię literacką, tzw. Biblię Meriana. Pozycja ta cieszyła się ogromną popularnością jako skarbnica wzorów dla sztuki protestanckiej, ibidem, s. 204 i 207.

10. Konserwacja i restauracja dzieł sztuki, Katalog dokumentacji prac Ewy i Jerzego Wolskich wykonanych w latach 1948-1999, cz. III, Malarstwo ścienne, Wydawnictwo Konserwatorów Dzieł Sztuki, Łódź 2000.

11. K. Cieślak, Epitafia obrazowe w Gdańsku (XV-XVII wiek), Wrocław 1993, s. 206.

12. M. Glińska, op.cit., s. 180, 181.

13. Ars sacra. Dawna sztuka diecezji toruńskiej, kat. wystawy, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 1993, s. 73.

14. Obrazem zajął się Z. Kruszelnicki, Toruń na obrazie panoramycznym *Kazanie na łodzi* z 1671 r., Rocznik Toruński, R. 18, 1988, s. 159, 172. Autor obrazu jest nieznanym, choć przypuszcza się, iż mógł to być Samuel Hierperius – najznakomitszy w owym czasie malarz toruński.

15. J. Kruszelnicka, Portret na Ziemi Chełmińskiej, cz. 1, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 1982, s. 48.

16. Badania mikrochemiczne oraz interpretację wyników wykonała mgr Monika Nowocińska.

17. M. Glińska, op.cit., s. 162.

18. Cech powstał w 1621 r. S. Herbst, Toruńskie cechy rzemieślnicze, Toruń 1933, s. 191.

19. K. Kalinowska, Malowane stropy w kamienicach Torunia XVI-XVII w., Instytut Sztuki PAN, Toruń 1995, s. 27.

20. G. Chmarzyński, Sztuka w Toruniu. Zarys dziejów, [w:] Dzieje Torunia, red. K. Tymieniecki, Toruń 1933, s. 533.

21. A. Gosieniecka, Wzory graficzne w malarstwie pomorskim drugiej połowy XVI i początków XVII wieku, [w:] Ze studiów nad sztuką XVI wieku na Śląsku i w krajach sąsiednich, pod red. B. Steinborn, Muzeum Śląskie, Wrocław 1968, s. 119, 120.

22. Ibidem.

23. Ibidem. Patrz, również T. Grzybowska, Niderlandyzm w sztuce gdańskiej, [w:] Niderlandyzm w sztuce polskiej, red. T. Hrankowska, PWN, Warszawa 1995, s. 98, 99. □