
Rękopis *Theatrum virtutum...* Tomasza Tretera w świetle zagadnień technologicznych

DOI: 10.36155/NK.23.00008

Maciej Wieczorek

m.wieczorek@bn.org.pl

ORCID: 0000-0002-8630-785X

notes ^{23_2021}
konserwatorski

Summary: Maciej Wieczorek, *The manuscript of Theatrum virtutum... by Tomasz Treter: technological issues*

The collection of the National Library of Poland holds a manuscript by Tomasz Treter, containing drawings for a series of emblems dedicated to Bishop Stanislaus Hosius (Stanisław Hozjusz). In the literature to date, this collection of drawings has been discussed mainly in terms of iconography. The analysis of technological issues proposed by the author of the present article puts the discussed manuscript in a slightly different light. The examination of its aspects, such as the construction of the block of the book or the type of paper used to form the sections, allows to obtain information about the artist's techniques, and the original function and form of the manuscript. The research methods included are based mainly on simple visual inspection of the elements of the volume's structure. In the longer term, it may be interesting to analyze Treter's drawings using multispectral photography.

Postać Tomasza Tretera (1547–1610) – rytownika-samouka i duchownego zaangażowanego w działalność kontrreformacyjną – została już wyczerpująco opisana w literaturze z zakresu historii sztuki¹. Jednakże, mimo obszernych opracowań obejmujących całość twórczości tego artysty, nadal nierozwikłane pozostają pewne kwestie dotyczące niektórych jego prac.

Jednym z ważniejszych dzieł Tretera jest bez wątpienia zbiór emblematów zatytułowany *Theatrum virtutum D. Stanislai Hosii*. Ów liczący sto rycin cykl graficzny artysta dedykował swojemu zmarłemu opiekunowi, biskupowi warmińskiemu Stanisławowi Hozjuszowi (1504–1579). Tak jak większość dorobku Tretera, również emblematyczny cykl *Theatrum virtutum...* powstał w trakcie jego pobytu w Rzymie. Artysta przebywał w Wiecznym Mieście w latach 1569–1593, z krótką przerwą na podróż do Polski między lipcem 1584 a marcem 1586 roku. Według opinii badaczy prace nad omawianym dziełem rozpoczął już w 1579 roku, zaraz po śmierci Hozjusza². W pierwotnym zamierzeniu każdej rycinie z serii miał towarzyszyć utwór poetycki objaśniający kompozycję graficzną³. Jednakże pierwsza wersja, wydana w 1588 roku w Rzymie, składała się jedynie ze stu rycin wykonanych w technice akwaforty, które poprzedzał frontysepis oraz portret Hozjusza⁴.

1 Wśród publikacji omawiających całość twórczości Tomasza Tretera należy wymienić następujące pozycje: J. Umiński, *Zapominany rysownik i rytownik polski XVI w., ks. Tomasz Treter i jego Theatrum virtutum D. Stanislai Hosii*, „Collectanea Theologica” 1932, t. 13, s. 13–59; T. Chrzanowski, *Działalność artystyczna Tomasza Tretera*, PWN, Warszawa 1984; G. Jurkowlaniec, *Sprawczość rycin. Rzymska twórczość graficzna Tomasza Tretera i jej europejskie oddziaływanie*, Universitas, Kraków 2017.

2 T. Chrzanowski, *Działalność artystyczna...*, wyd. cyt., s. 97; G. Jurkowlaniec, *Sprawczość rycin...*, wyd. cyt., s. 247–248.

3 Emblemat składał się z trzech podstawowych elementów – ikonu (alegorycznej kompozycji), inskrypcji (krótkiej sentencji, stanowiącej jednocześnie tytuł emblematu) oraz subskrypcji (utworu poetyckiego objaśniającego ikon); zob. P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczących XVI–XVIII wieku. Bibliografia*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1981, s. 8.

4 Grażyna Jurkowlaniec zidentyfikowała dwa kompletne egzemplarze graficznej wersji *Theatrum virtutum...* oraz trzy, w których można odnotować braki poszczególnych rycin; G. Jurkowlaniec, *Sprawczość rycin...*, wyd. cyt., s. 254–256.

Utwory poetyckie opublikowano osobno prawie sto lat później, bo dopiero w 1685 roku, w krakowskiej oficynie Franciszka Cezarego⁵.

W zbiorach Biblioteki Narodowej przechowywany jest rękopis autorstwa Tomasza Tretera, zawierający rysunkowe projekty do wspomnianego wyżej graficznego cyklu⁶. Manuskrypt o wymiarach 21×25,5 cm posiada formę woluminu oprawionego w marmoryzowaną skórę koloru brązowego. Blok liczy 120 kart posiadających foliację + wyklejki z przodu i z tyłu. Na przedniej wyklejce znajduje się dedykowany Stanisławowi Hozjuszowi wpis autorstwa Jana Filipona Dambrowskiego⁷, który niejako otwiera całą serię ilustracji. Cykl rysunków poprzedza frontysepis w postaci ozdobnego kartusza⁸. Na kolejnych kartach autor umieścił spis wszystkich 105 emblematów⁹. Następujące po nim rysunki – portret Hozjusza i emblematy – wykonane zostały na stronach verso kart bloku¹⁰. Kompozycjom, opatrzonym numerami od 1 do 10, towarzyszą utwory poetyckie (fot. 1).

Po stronie recto kart 116 i 117 znajdują się akwarelowe przedstawienia studiów ubioru szlachty polskiej, które pozostają bez związku z emblematycznym cyklem (fot. 2 i 3)¹¹.

Należy również wspomnieć o dwóch ekslibrisach znajdujących się w woluminie – Stanisława Kostki Zamoyskiego z 1804 roku oraz Biblioteki Ordynacji Zamoyskiej z 1815 roku (fot. 4)¹².

5 T. Treter, *Theatrum virtutum D. Stanislai Hosii*, Cracoviae 1685.

6 Warszawa, Biblioteka Narodowa (dalej BN), Rps BOZ 130; w całości zeskanowany rękopis dostępny na platformie polona.pl, <https://polona.pl/item/theatrum-virtutum-ac-meritorium-d-stanislai-hosii-s-r-e-presb-card-maioris,Mjg1Nzcz/3/#info:metadata> [dostęp: 18.10.2020].

7 Tamże, k. 1 recto.

8 Tamże, k. 2 recto.

9 Tamże, k. 3, 4 recto.

10 Tamże, k. 5, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 16–113.

11 Tamże, k. 116 recto i 117 recto.

12 Tamże, wewnętrzna strona przedniej okładki, strona verso przedniej wyklejki.



Fot. 3.
Tomasz Treter, *Nobilis Polonus*, Biblioteka
Narodowa, Rps BOZ 130, k. 117 recto.
Fot. polona.pl



Fot 4.
Wewnętrzna strona przedniej okładki
z ekslibrisem Biblioteki Ordynacji Zamojskiej,
Biblioteka Narodowa, Rps BOZ 130.
Fot. polona.pl

Mimo swojej unikatowości, przechowywany w Bibliotece Narodowej rękopis jak dotąd nie doczekał się wyczerpującego opracowania w literaturze¹⁴. W powstałych dotychczas publikacjach, poruszających wątki emblematycznego cyklu

¹⁴ Wśród publikacji poruszających wątek rękopiśmiennej wersji *Theatrum virtutum...*, należy wymienić następujące: K. Bayer, *Rysunki oryginalne Tomasza Tretera kanonika warmińskiego z drugiej połowy XVI wieku*, „Biblioteka Warszawska” 1868, 4, nadbitka, Warszawa 1868; J. Umiński, *Zapominany rysownik i rytownik polski XVI w., ks. Tomasz Treter i jego Theatrum virtutum...*, wyd. cyt., s. 44–58; T. Chrzanowski, *Działalność artystyczna...*, wyd. cyt., s. 91–108; M. Górską, *Polonia – Respublica – Patria. Personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005, s. 178–180; J. Talbierska, *Grafika XVII wieku w Polsce. Funkcje, ośrodki, artyści, dzieła*, Neriton, Warszawa 2011, s. 107–108; G. Jurkowlaniec, *Sprawczość rycin...*, wyd. cyt., s. 242–254; M. Wieczorek, *Tomasz Treter wobec rytowniczej twórczości Cornelisa Corta*, „Polish Emblems / Emblematy Polskie” 2017, nr 2,

Tretera, największy nacisk kładziono na analizę ikonografii wybranych kompozycji emblematycznych. Niestety zupełnie niezauważone pozostawały kwestie dotyczące technologii wykonania dzieła. W wypadku tak wyjątkowego obiektu warto jest zwrócić uwagę na zagadnienia tego typu. Niekiedy bowiem analiza sposobu wykonania może dostarczyć dodatkowych informacji, ułatwiających właściwą interpretację dzieła.

W niniejszym artykule chciałbym pochylić się nad kwestiami dotyczącymi technologicznej strony rękopisu Tretera. W tym celu zamierzam przeanalizować konstrukcję woluminu oraz technikę wykonania rysunków. Ze względu na cel badań, jakim jest dokładniejsze poznanie warsztatu artysty, głównym ich obiektem będą warstwy i elementy pierwotne. Analiza warstw i elementów wtórnych zostanie uwzględniona w rozważaniach, o ile będzie ona pomocna w interpretacji pierwotnej konstrukcji obiektu.

Theatrum virtutum... w świetle dotychczasowych badań

Przechowywana w Bibliotece Narodowej rękopiśmienna wersja dzieła powstała między 1580 rokiem a końcem lipca 1584 roku, kiedy to artysta wyruszył w podróż do ojczyzny. Dolna data wyznaczonych ram czasowych wynika z analizy rycin, na których Treter wzorował swoje rysunki¹⁵. Górna natomiast związana jest z wpisem Jana Filipona Dambrowskiego, z którym Treter mógł mieć kontakt w Ołomuńcu jesienią 1584 roku, w trakcie drogi z Włoch do Polski¹⁶. Dotychczas w literaturze rękopis Tretera był określany jako notes, brudnopis czy też brulion, na kartach którego artysta wykonywał kompozycje

<http://polishemblems.uw.edu.pl/index.php/pl/news/65-tomasz-treter-wobec-rytowniczej-tworzosci-corlnelisa-corta-2> [dostęp: 19.10.2020].

¹⁵ „Najmłodsza” rycina, którą Treter posłużył się jako wzorem do jednego z emblematów, została wydana w 1580 roku; zob. M. Wieczorek, *Tomasz Treter wobec rytowniczej twórczości...*, wyd. cyt.

¹⁶ G. Jurkowlaniec, *Sprawczość rycin...*, wyd. cyt., s. 246-247.

poszczególnych emblematów¹⁷. Zdaniem badaczy, mimo umieszczonego na początku woluminu spisu treści, rysunkowe kompozycje wcale nie musiały powstawać po kolei. Co do utworów poetyckich, które towarzyszą pierwszym dziesięciu projektom emblematów, zamiar ich dalszego wpisywania miał zostać zarzucony przez artystę ze względu na atrament, który przebijał na drugą stronę karty i szpecił kompozycję¹⁸. Badacze wspominali również o wykonanych ołówkiem poprawkach, widocznych na niektórych rysunkach¹⁹. Jeśli chodzi o dwie akwarele przedstawiające ubiory sarmatów, zdaniem badaczy miały one powstać w trakcie pobytu Tretera w Rzeczypospolitej w latach 1584–1586²⁰. Oprawę woluminu określono jako wtórną²¹, natomiast widoczne na wewnętrznej stronie okładki i wyklejce nalepki proveniencyjne były zaledwie wspomniane²².

Analiza techniki wykonania rękopisu

Wolumin posiada formę bloku oprawionego w tekturowe okładki obciążone marmoryzowaną skórą w kolorze brązowym. W narożnikach okładek umieszczono drobne okucia w postaci półkuliście zakończonych ćwieków. Na grzbiecie znajdują się złożone tłoczenia oraz dwa niewielkie skórzane szyldy z inskrypcjami. Zgodnie z dotychczasowymi opiniami badaczy oprawę należy uznać jako wtórną. Trudno jest też określić, czy zostały w niej wykorzystane elementy oprawy pierwotnej.

¹⁷ Tamże, s. 245, 248 i 254.

¹⁸ T. Chrzanowski, *Działalność artystyczna...*, wyd. cyt., s. 92; G. Jurkowlaniec, *Sprawczość rycin...*, wyd. cyt., s. 245.

¹⁹ K. Bayer, *Rysunki oryginalne...*, wyd. cyt., s. 2; J. Umiński, *Zapominany rysownik...*, wyd. cyt., s. 57; T. Chrzanowski, *Działalność artystyczna...*, wyd. cyt., s. 91–93; G. Jurkowlaniec, *Sprawczość rycin...*, wyd. cyt., s. 245.

²⁰ T. Chrzanowski, *Działalność artystyczna...*, wyd. cyt., s. 96.

²¹ Tamże, s. 92.

²² Tamże.



Fot. 5.

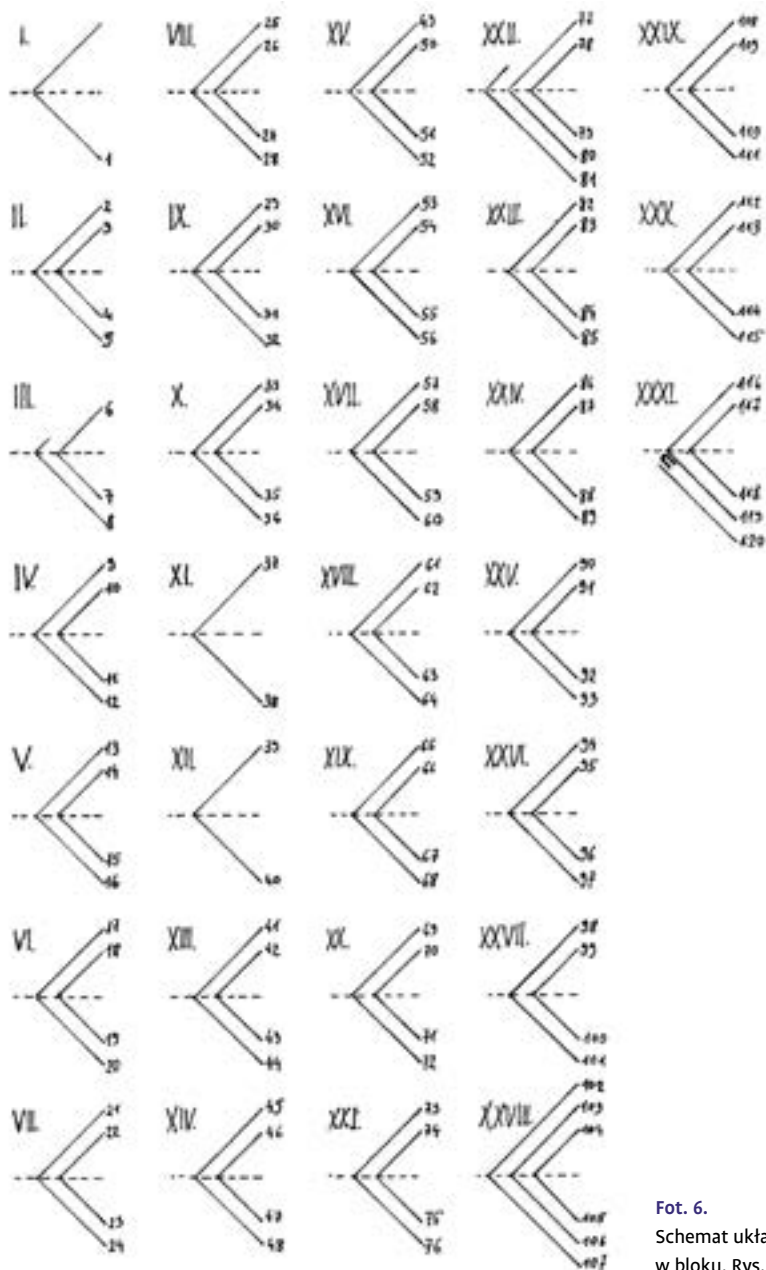
Ślady łączenia nici, Biblioteka Narodowa, Rps BOZ 130, k. 104 verso i 105 recto. Fot. polona.pl

Blok został uszyty na cztery zwięzy. Warto zaznaczyć, że w kilku miejscach wzdłuż zgięcia papieru kart widoczne są odcisnięte ślady łączenia nici, które nie pokrywają się z obecnym szyciem (fot. 5). Obserwacja ta wskazuje na to, że rękopis przynajmniej w pewnej części został uszyty na nowo.

W bloku kart odnotowano 31 składek (fot. 6)²³, z czego skłádka I pełni funkcje wyklejki. Większość z nich zawiera po cztery karty. Prawdopodobnie zostały one sformowane z pojedynczego arkusza papieru czerpanego, poprzez podwójne złożenie na pół i obcięcie jednego krótszego boku. Wskazuje na to układ filigranu widoczny na zgięciu między kartami²⁴. Jeśli chodzi o wyklejki,

²³ Do składek zaliczyłem wszystkie, które zawierają w sobie karty oznaczone foliacją konserwatorską.

²⁴ Układ filigranu w znaku wodnym papieru czerpanego opisują Józef Dąbrowski i Jadwiga Siniarska-Czaplicka; zob. J. Dąbrowski, J. Siniarska-Czaplicka, *Rękodzieło papiernicze*, Wydawnictwo Czasopism i Książek Technicznych „Sigma” NOT Sp. z o.o., Warszawa 1991, s. 151.



Fot. 6.
 Schemat układu kart
 w bloku. Rys. autor

niewykluczone, że pierwotnie również posiadały one formę poczwórnych składek ochronnych. Zaliczyć można do nich obecne karty 1 i 120. Wśród składek formujących blok należy wskazać pięć, które wyróżniają się spośród reszty pod względem liczby kart. Są to składki: III (3 karty), XI (2 karty), XII (2 karty), XXII (5 kart) i XXVIII (6 kart).

W znaku wodnym papieru kart bloku zaobserwowano dwa rodzaje filigranów. Niemal we wszystkich składkach odnaleziono ten sam – jak na razie niezidentyfikowany – wzór, przedstawiający tarczę z inicjałem „M” i umieszczoną nad nim gwiazdę²⁵ (fot. 7). Natomiast drugi filigran występuje tylko w składce XXXI, między kartami 117 i 118. Posiada on formę koła z wpisanym weń kartuszem z infułą biskupią i nieczytelnym herbem (Abdank?) w polu (fot. 8). Prawdopodobnie jest to znak cysterskiej czerpalni w Mniszku z lat 1571–1585²⁶.

Jeśli chodzi o treść rękopisu, zarówno teksty poetyckie, jak i rysunki zostały wykonane piórkem za pomocą atramentu żelazowo-galusowego. O zastosowaniu tego materiału świadczą charakterystyczne brązowe ściemnienia, będące efektem korozji jonów żelaza²⁷. Ilustracje na początku zostały naszkicowane grafitem lub czarną kredką, a następnie kompozycja została podkreślona piórkem i atramentem. Na koniec artysta lawował partie cieni farbą wodną w kolorze szarości, nanoszoną pędzelkiem²⁸.

²⁵ BN, Rps BOZ 130, przednia wyklejka i k. 1, k. 2 i 5, k. 6 i 7, k. 10 i 11, k. 14 i 15, k. 18 i 19, k. 22 i 23, k. 15 i 28, k. 29 i 32, k. 34 i 35, k. 39 i 40, k. 42 i 43, k. 45 i 48, k. 50 i 51, k. 53 i 56, k. 57 i 60, k. 61 i 64, k. 66 i 67, k. 70 i 71, k. 74 i 75, k. 78 i 79, k. 81, k. 82 i 85, k. 86 i 89, k. 91 i 92, k. 95 i 96, k. 99 i 100, k. 102 i 107, k. 103 i 106, k. 108 i 111, k. 113 i 114, karty tylnej wyklejki.

²⁶ Jadwiga Siniarska-Czaplicka podaje informacje, że tego typu filigrany produkowane były przez papiernię w Mniszku w czasach, gdy opatem był Stanisław Białobrzezski (J. Siniarska-Czaplicka, *Katalog filigranów papierni polskich*, Łódź 1983, s. 9). Ten zaś pełnił funkcję opata jędrzejowskiego od roku 1571 do śmierci w dniu 7 października 1585 roku (K. Piwarski, *Marcin Białobrzezski*, hasło w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. II, Kraków 1936, s. 14–15).

²⁷ Proces korozji atramentu żelazowo-galusowego opisuje Władysław Sobucki; zob. W. Sobucki, *Konserwacja papieru. Zagadnienia chemiczne*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2013, s. 81–85.

²⁸ Lawowania nie otrzymały jedynie rysunki opatrzone numerami 62 i 77; BN, Rps BOZ 130, k. 70 verso i 85 verso.



Fot. 7.
Przerys filigranu odnotowanego w prześwicie
papieru kart bloku. Rys. autor



Fot. 8.
Przerys filigranu odnotowanego w prześwicie
papieru kart 117 i 118. Rys. autor

Na niektórych rysunkach widoczne są również szkicowe poprawki. Jak zauważyli badacze, część z nich znajduje swoje odbicie w ostatecznym kształcie kompozycji graficznych (por. fot. 9 i 10). Świadczy to o tym, że musiały one być nanoszone wtórnie przez autora emblematycznego cyklu. Dokładna analiza leży w gestii badań nad ikonografią. Jednakże ze względu na technikę ich wykonania wydaje się zasadne ujęcie ich w niniejszych rozważaniach. Pełna liczba rysunków, na których zaobserwowano wtórne autorskie poprawki, wynosi 18. Można podzielić je na dwie grupy: 15 wykonanych grafitem (bądź czarną kredką)²⁹ oraz 3 za pomocą czerwonej kredki³⁰.

²⁹ BN, Rps BOZ 130, k. 38 verso, k. 43 verso, k. 44 verso, k. 45 verso, k. 50 verso, k. 51 verso, k. 75 verso, k. 77 verso, k. 79 verso, k. 81 verso, k. 82 verso, k. 83 verso, k. 84 verso, k. 88 verso, k. 109 verso.

³⁰ Tamże, k. 93 verso, k. 95 verso, k. 96 verso.



Fot. 9.
Tomasz Treter, *Humanitas* (rysunek),
ilustracja rękopiśmiennej wersji
Theatrum virtutum..., 1580–1584, Biblioteka
Narodowa, Rps BOZ 130, k. 109 verso.
Fot. polona.pl



Fot. 10.
Tomasz Treter, *Humanitas* (miedzioryt),
ilustracja graficznej wersji *Theatrum virtutum...*,
1588, wg: Tomasz Treter, *Rewia cnót Stanisława
Hozjusza*, tłum. Wiktor Steffen, red. Tadeusz
Batóg, Poznań 2004. Fot. polona.pl

Konkluzje

Mimo że niniejsze rozważania mają dotyczyć warsztatu Tretera, uważam, że na wstępie należy podkreślić spostrzeżenia dotyczące elementów wtórnych. Mają one bowiem duży wpływ na dalszą analizę technologii omawianego rękopisu. Niezmiernie ważny jest fakt dużej ingerencji „konserwatorskiej”, jakiej został poddanych wolumin. Sam fakt wykonania nowej oprawy może świadczyć zarówno o zniszczeniu elementów oprawy pierwotnej, jak również o zupełnym jej braku. Obiekt mógł bowiem funkcjonować przez lata jako poszyt kart. Co więcej, blok przynajmniej w pewnej części został uszyty na nowo, a to z kolei mogło skutkować usunięciem elementów trwale z nim związanych lub dodaniem

nowych. Niewykluczone, że dwa wymienione zabiegi wykonano po włączeniu rękopisu do zbiorów Zamoyskich i miało to na celu zapobiec rozproszeniu i niszczeniu rysunków.

W wypadku analizy konstrukcji bloku, szczególną uwagę przyciągają odstępstwa od reguły w jego formowaniu. Wydaje się dziwne, że introligator umieścił w składkach III, XI, XII, XXII i XXVII inną niż w pozostałych liczbę kart, a do wykonania składki XXXI użył odmiennego rodzaju papieru.

Obserwacja dotycząca układu kart w składkach może świadczyć o tym, że Treter wykonał rysunki jeszcze przed uszyciem bloku woluminu. Przyjęcie przez artystę takiej strategii pracy wiązało się z koniecznością odpowiedniego rozplanowania ilustracji na arkuszu papieru, tak aby po złożeniu w składkę następowały po sobie kolejno odpowiednie kompozycje. Artysta jako syn introligatora musiał znać podstawy tego rzemiosła³¹. Dlatego ułożenie bloku woluminu nie stanowiło zapewne dla niego problemu. Pięć wspomnianych wyżej składek, których liczba kart różni się od pozostałych, są świadectwem poprawek, jakie Treter był zmuszony wprowadzić wskutek błędów popełnionych w trakcie rysowywania emblematów. Najprawdopodobniej przygotowując arkusze do składek XXII i XXVIII, w wyniku pomyłki w obliczeniach pominął kilka kompozycji, co zmusiło go do uzupełnienia braków poprzez dodanie poszczególnych kart. Nieco inna sytuacja miała miejsce przy sąsiadujących ze sobą składkach nr XI i XII. Pierwotnie pochodziły z tego samego arkusza. Jednakże ze względu na widoczną po złożeniu papieru pomyłkę, w wyniku której rysunki znajdowały się w nieprawidłowej konfiguracji względem siebie, autor zdecydował się na ich rozdzielenie – z jednej poczwórnej składki, na dwie folio.

Przygotowanie rękopiśmiennej wersji zbioru emblematów jeszcze przed uszyciem woluminu wiązało się z koniecznością całościowego rozplanowania dzieła. Jak wykazałem wyżej, wszelkie poprawki w układzie kompozycji cyklu były możliwe do wprowadzenia najpóźniej na etapie formowania bloku. Płynnie z tego wniosek, że przechowywany w Bibliotece Narodowej rękopis prezentuje

³¹ T. Chrzanowski, *Działalność artystyczna...*, wyd. cyt., s. 9.

pewien etap ukończenia emblematycznej serii. Na pewno nie może zostać określony jako szkicownik czy brulion. Prawdopodobnie wolumin pełnił funkcję demonstracyjnej wersji dzieła, które w przyszłości Treter zamierzał wydać drukiem. Można przypuszczać, że rękopis powstał krótko przed wyjazdem do Polski, w celu zaprezentowania znamienitszym osobistościom planowanego przedsięwzięcia³².

Mimo że rękopis pełnił zapewne funkcję demonstracyjną planowanego dzieła, w dalszym ciągu stanowił podstawę dla dalszych prac nad emblematycznym cyklem. Stąd też szkicowe poprawki widoczne na niektórych rysunkach. Sądząc po różnych rodzajach materiału kreślarskiego użytego do ich wykonania, artysta nanosił korekty w co najmniej dwóch oddzielnych etapach. Niestety, jak na razie nie jest możliwe dokładne określenie czasu ich powstania. Obie fazy wprowadzania poprawek należy datować na lata 1584–1588.

W kwestii towarzyszących rysunkowym kompozycjom utworów poetyckich, należy przyjąć, że w momencie powstawania rękopisu nie było ich więcej niż dziesięć. Wskazywany w literaturze powód, jakoby ich wpisywanie zostało zaniechane ze względu na przebijający atrament, nie wydaje się być przekonujący. Ściemnienia widoczne po drugiej stronie zapisanego papieru wynikają z procesu korozji atramentu żelazowo-galusowego, który postępował wraz z upływem czasu³³ (fot. 11). W momencie powstawania tekstu prawdopodobnie nie były jeszcze dostrzegalne. Czynnikiem, który mógł wpłynąć dodatkowo na powstanie zmian kolorystycznych papieru, było lawowanie rysunków farbą wodną. Woda wprowadzona w strukturę papieru przypuszczalnie wypłukała znajdujące się w atramencie jony żelaza i przyczyniła się do ich głębszego wnikięcia w podłoże.

Jeśli chodzi o studia kostiumologiczne znajdujące się na ostatnich kartach woluminu, przyjmowane dotychczas twierdzenie o wykonaniu ich przez Tretera

32 Przypuszczenie takie było już wysunięte przez Chrzanowskiego; tamże, s. 96.

33 W. Sobucki, *Konserwacja papieru...*, wyd. cyt., s. 81–85. Co ciekawe, przypuszczenie jakoby ściemnienie atramentu następowało w czasie wysunął już Karol Bayer; zob. K. Bayer, *Rysunki oryginalne...*, wyd. cyt., s. 2.



Fot. 11.
Tomasz Treter, *Profectus in Literis*, ilustracja rękopiśmiennej wersji *Theatrum virtutum...*, 1580–1584, Biblioteka Narodowa, Rps BOZ 130, k. 13 verso. Fot. polona.pl

w trakcie pobytu w Polsce nie znajduje poparcia w powyższych konkluzjach. Omawiany wolumin służył bowiem artyście jako wersja demonstracyjna planowanego dzieła. Nawet jeśli wprowadzał w nim drobne poprawki, to miały one na celu kształtowanie ostatecznej wersji graficznej. Dlatego też umieszczanie na kartach rękopisu kompozycji niemających związku z osobą Stanisława Hozjusza nie wydaje się znacząco odbiegać od zamysłu artysty.

Interpretując te dwie akwarelowe kompozycje, należy uwzględnić fakt, że znajdują się one na kartach składki wykonanej z innego rodzaju papieru niż cała reszta kart w bloku. Zarówno ta obserwacja, jak i wspomniany wcześniej fakt ponownego uszycia części bloku, pozwalają przypuszczać, że składka XXXI

została dodana do rękopisu wtórnie. Trudno jest wskazać powód, dla którego umieszczono ją w manuskrypcie Tretera. Możliwe, że funkcjonowała w kolekcji Zamoyskich jako osobny obiekt, a włączono ją do oprawianego na nowo bloku tylko dlatego, że pasowała rozmiarem. Możliwe też, że akwarelowe przedstawienia sarmatów faktycznie w jakiś sposób wiązano z twórczością Tomasza Tretera. Bez względu na powód włączenia ich do rękopisu *Theatrum virtutum...*, w świetle wniosków płynących z analizy techniki wykonania obiektu, dwa studia kostiumologiczne nie mogą być dalej traktowane jako potwierdzone dzieła Tretera. Ich atrybucję powinny uwierzytelnić dodatkowe badania.

* * *

Przedstawione wyżej spostrzeżenia wskazują wyraźnie, jakie znaczenie dla badań nad działalnością artysty może mieć analiza techniki i technologii wykonania jego prac. W przypadku omawianego rękopisu uwzględnione przeze mnie metody badawcze skupiły się zaledwie na oględzinach konstrukcji i sposobu sformowania bloku woluminu. Jednak wnioski płynące z tych obserwacji zmieniają sposób patrzenia na rękopiśmienną wersję *Thatrum virtutum...* oraz zamysł twórcy. Zapewne innych ciekawych ustaleń mogłaby dostarczyć analiza rysunków, wykorzystująca możliwości fotografii multispektralnej³⁴. Uważam zatem, że kwestia dalszych badań nad omawianym obiektem pozostaje otwarta.

34 Jako przykład zastosowania fotografii multispektralnej mogą posłużyć badania rysunków Leonarda ze zbiorów British Museum; J. Bescoby, J. Rayner, *The visual and technical examination of Leonardo drawings in British Museum*, [w:] *Leonardo da Vinci's technical practice. Paintings, drawings and influence*, red. M. Menu, wyd. Hermann, Paris 2014.