

## GOBELINOWY PORTRECIK JANA III SOBIESKIEGO

- konserwacja i nowe sugestie dotyczące jego powstania.

Wśród wielu obiektów eksponowanych na wystawie jubileuszowej z okazji 300-lecia bitwy pod Wiedniem, urządzanej w pałacu wilanowskim w 1983 r., znalazł się mały gobelinowy portrecik Jana III Sobieskiego. Reprodukowany w kolorze i uwzględniony w obszernym katalogu wystawy, został tam omówiony w sposób syntetyczny, ze względu na charakter tego wydawnictwa <sup>1/</sup>.

Wysokie walory artystyczne, a przede wszystkim unikalność tego rodzaju dzieł, nie tylko w zbiorach polskich, zachęciły nas do zwrócenia raz jeszcze uwagi na ten ciekawy obiekt i poddania go bardziej wnikliwym badaniom.

Po raz pierwszy portret ten uwzględnił w swej rozprawie o gobelinach polskich Julian Pagaczewski, wiążąc go z warsztatem François Glaize'a, działającego w Polsce w XVIII wieku <sup>2/</sup>. Informacje zawarte w pracy Pagaczewskiego powtórzył Tadeusz Mańkowski <sup>3/</sup> w swojej publikacji o polskich tkaninach i haftach.

---

1/ Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze XVII-XX w. Katalog wystawy. Warszawa 1983, s.275, poz. kat. 333, tabl.XII.

2/ J. P a g a c z e w s k i, Gobeliny polskie, Kraków MCMXXIX, s.50, il.na s.51.

3/ T. M a ń k o w s k i, Polskie tkaniny i hafty od XVI-XVIII wieku, Wrocław 1954, s.47.

Od tego czasu portret nie wzbudził zainteresowania żadnego z badaczy tkanin artystycznych, toteż następne informacje na jego temat znalazły się dopiero w 1983 r. w katalogu wspomnianej wystawy jubileuszowej.

Portret /il.1/ o wymiarach 30 x 24,5 cm przedstawia na gładkim tle w kolorze ciemno-grochowym <sup>4/</sup> popiersie króla Jana III, zwrócone 3/4 w prawo. Król ma na sobie stalową ozdobną zbroję i purpurową delię, obszytą brązowym futrem i spiętą pod szyją srebrną dekoracyjną zaponą. Spod delii widoczna jest błękitna wstęga orderu Św. Ducha, przewieszona przez prawe ramię i piersi. Włosy lekko pofalowane, zaczesane po bokach do góry, są w kolorze blond, podobnie jak i sumiaste wąsy.

Wykonany techniką gobelinową portrecik tkany jest bardzo cienką, delikatną wełną i posiada na 1 cm<sup>2</sup> 11 nitok osnowy i ok. 50-60 nitok wątku. Głównym tworzywem tkackim służącym do wykonania dzieła była wełna, ale dla wydobycia efektów malarskich do niektórych jego partii użyto nici jedwabnych, a w częściach przedstawiających zbroję i srebrną zaponę, zastosowano nici lniane z opłotem metalowym. Dzięki takiemu zróżnicowaniu tworzywa tkackiego uzyskano efekty prawie malarskich blików i połysku w sporych partiach włosów, karnacji twarzy, blasku oczu, a przede wszystkim srebrzystości i połyskliwości zbroi i spinającej delię zapony. Wszystkie te, podnoszące wartość artystyczną dzieła, efekty uwidoczniły się szczególnie wyraźnie po przeprowadzonych w latach 1978-1979 gruntownych zabiegach konserwatorskich <sup>5/</sup>.

4/ Takiego określenia zielonego koloru używa w swym opisie portretu Pagaczewski podkreślając, że występuje on, często w ornatach gobelinowych wykonanych przez Glai-ze a. J. P a g a c z e w s k i, o.c., s.50.

5/ Omówione w niniejszym artykule prace przy konserwacji portretu przeprowadziła Ewa Kujawa-Szczęśna na po-

Przed ich rozpoczęciem portrecik naklejony był całą spodnią stroną na deseczkę, co miało zabezpieczyć całość, a zwłaszcza mocno postrzępione brzegi, przed zniszczeniem. Ponieważ stwierdzono, że brzegi zostały obcięte już znacznie wcześniej, nasunęło to przypuszczenie, że wizerunek króla został wycięty z jakiejś większej całości. Gdyby portret powstał jako samodzielne dzieło sztuki, jego brzegi winny być dokładnie zabezpieczone i utkane w taki sposób, by portret mógł być naciągnięty i przytworzony do blejtramu <sup>6/</sup>.

Zauważył to już Pagaczewski stwierdzając, że "dziś już nie podobna dojść, czy portret miał od początku kształt owalny czy też był prostokątny <sup>7/</sup>. Autor w dalszej części pracy pisze też m.in.: "W inwentarzu urządzenia będącego własnością Stanisława Augusta na Zamku Warszawskim, spisany w marcu 1795 roku wymieniony jest gobelinowy portret króla Jana Sobieskiego z dodatkiem 'stary' <sup>8/</sup>. Bardzo być może omówiony przed chwilą portret Jana III jest identyczny z portretem wymienionym w inwentarzu. Dodatek stary, może tłumaczyć się tym, że

---

lecenie Kierownictwa Działu Tkanin MN w Warszawie.

6/ W pracy M. F e n a i l l e, *Etat general des tapisseries de la Manufacture des Gobelins, Paris 1903-1923*, t.IV, s.310 cytowany jest archiwalny rachunek, w którym wymienione są też poszczególne czynności, związane z oprawą gobelinowych portretów. Autor przytaczając ceny podaje jednocześnie prawidłowy sposób oprawy portretów wykonanych przez tkacza tej manufaktury Cozette'a. Portrety po zdjęciu z krosna naciągane były na drewniane ramy. Przy oprawie portretów w kształcie kwadratu lub prostokąta na narożach pod gobelin podkładano kawałki skóry. Spodnią stroną zabezpieczano przed molami i kurzem tekturą, wierzchnią przykrywano szybą.

7/ J. P a g a c z e w s k i, o.c., s.50.

8/ *Inventaire Général des Meubles et Effets mobilier, qui sont dans le Chateau de Varsovie. Fait en Mars 1795*, s.52. Zapis inwentarzowy brzmi: "Un portrait de Roi Jean Sobieski fait en haute lice vieux".

spisujący inwentarz wziął ten portrecik za współczesny Janowi III. Gdzie i kiedy tkiał Glaize portrecik Jana III, nie można powiedzieć, bodaj jednak czy nie dla Stanisława Augusta, a więc już po 1764 r. Wiadomo, że król ten miłował dzieje ojczyste i że zbierał portrety królów polskich i zasłużonych dla kraju osobistości" 9/.

W zacytowanym dosłownie fragmencie publikacji Pagaczewski wyraził wątpliwości dotyczące zarówno wzmiankowanego zapisu inwentarzowego, czy odnosi się on do opisanego i reprodukowanego przez niego portretu Jana III /il.2/ jak i co do datowania obiektu. O ile niemal pewne wydaje się, że notatka w inwentarzu dotyczy interesującego nas portretu, to trudno przyjąć hipotezę Pagaczewskiego co do czasu powstania dzieła oraz powiązania go ze Stanisławem Augustem.

W krótkim lakonicznym zapisie inwentarzowym słowo "stary" świadczyć może istotnie o wcześniejszym powstaniu portretu lub większej kompozycji gobelinowej, ale nie w czasach Stanisława Augusta. Jeżeli nawet portrecik byłby zamówiony niedługo po koronacji, a więc po 1764, to jako otaczana szczególną troską pamiątka królowa, dotrwałyby do 1795 r. w zupełnie niezłym stanie, zwłaszcza że i realizacja zamówienia zajęłaby artyście trochę czasu. Wątpliwości nasuwają się też z powodu zbyt małego formatu portretu jak na dzieło z kolekcji królewskiej. Wykonane tą techniką portrety były prawie zawsze wiernymi powtórzeniami malowanych wizerunków, przeważnie w o wiele większych wymiarach. Jeżeli zaś przyjmiemy, że jego niewielkie wymiary tłumaczyłoby prywatne zamówienie króla, to z kolei obiekt taki łatwiejszy do zabezpieczenia i przechowywania nie stałby



I. Gobelinowy portret Jana III, po konserwacji.  
Fot. B. Seredyńska.



3. Pieter Stevens (Stephani) mł.  
Portret Jana III. Miedzioryt.  
Fot. B. Seredyńska.



2. Gobelinowy portret Jana III  
(wg Pągaczewskiego, Gobeliny polskie).  
Repr. W. Gotlewski.

się w krótkim czasie "stary", a więc i zapewne trochę zniszczony.

Biorąc powyższe dane pod uwagę warto się chyba zastanowić czy nie mamy tu do czynienia z dziełem znacznie wcześniejszym. Trzeba by również ustalić czy był to portret samodzielny, czy też część większej nie zachowanej kompozycji gobelinowej, sławiącej króla - zwycięzcę.

Wątpliwości budzi również informacja Pagaczewskiego, że omawiany tu portrecik króla "zgadza się dokładnie z ryciną P. Stephaniego, wykonaną podług nieoznaczonego na niej portretu" <sup>10/</sup>. Jedyna rycina Stephaniego /il.3 / przedstawiająca Jana III, wydana przez Nicolai Visschera, nie wykazuje naszym zdaniem tak dużego podobieństwa i nie wydaje się by mogła być jedynym i bezpośrednim wzorem dla naszego portretu <sup>11/</sup>.

Jeżeli przyjmiemy, że portret powstał o wiele wcześniej i na podstawie innych wzorów, to należy również, przynajmniej w formie hipotezy, ustalić dla kogo mógł być wykonany. Interesująca tu będzie zarówno osoba jego twórcy, jak i protektora.

Życiorys tapisiera François Glaize'a jest mało znany, brak nawet dokładnych dat jego życia, co bardzo by ułatwiło sprawę bliższego datowania portretu. Prawdopodobnie przybył do Warszawy z Drezna 1743 r. Jest to najwcześniejsza data uwidoczniiona na jednym z ornatów, wykonanym dla katedry płockiej. Ten utalentowany Francuz, bezpo-

10/ J. P a g a c z e w s k i, o.c., s.50.

11/ Dokładne porównanie ryciny Stephaniego z portretem reprodukowanym przez Pagaczewskiego wykazuje jedynie pewne ogólne podobieństwo. Należy tu również zasygnalizować pewne drobne różnice między reprodukcją portretu z pracy Pagaczewskiego, a portretem po ostatniej konserwacji. Powstały one na skutek pewnych uzupełnień konserwatorskich, a przede wszystkim prania obiektu i nieco innego naciągnięcia go na blejtram.

rednio przed przyjazdem do Polski był przypuszczalnie gobelinnikiem królewskiej manufaktury działającej w Dreźnie, początkowo pod kierunkiem J. Merciera z Aubisson, a następnie J. Naermona. Data przybycia Glaize'a do Warszawy - rok 1743 zbiega się z upadkiem rękodzielni gobelinów w Dreźnie. Jak pisze Pagaczewski, przestała ona działać w tym okresie głównie z dwóch powodów: braku zamówień ze strony dworu królewskiego, oraz t.zw. drugiej wojny śląskiej, zakończonej następnie pokojem drezdeńskim w 1745 r.<sup>12/</sup> Więcej informacji o tej manufakturze znaleźć można w pracy Heinricha Gßbla<sup>13/</sup>.

Kontakt Glaize'a z Warszawą nawiązany został zapewne dzięki bliskim stosunkom artystycznym, jakie łączyły Drezno z Warszawą czasów saskich. Będąc jeszcze w Dreźnie, lub już w Warszawie, musiał Glaize zetknąć się z Andrzejem Stanisławem Kostką Załuskim, ówczesnym biskupem chełmińskim, który na wiele następnych lat stał się jego głównym protektorem.

W 1735 r. August II powierzył Załuskiemu funkcję Kanclerza Wielkiego Koronnego, z której on jednak zrezygnował w 1747 obejmując biskupstwo krakowskie i od tego momentu poświęcił się wyłącznie sprawom kościoła. Największym przedsięwzięciem biskupa była przebudowa i wyposażenie dziełami sztuki polskiego kościoła San Stanislao dei Polacchi w Rzymie. Dążeniem jego było wyposażenie kościoła obiektami wykonanymi w Polsce i o ile to możliwe przez polskich artystów. Wprawdzie antepedia do pięciu ołtarzy zamówił Załuski u Glaize'a, który był

12/ J. P a g a c z e w s k i, o.c., s.47-48.

13/ H. G ß b e l, Wandteppiche, Teil III, Die Germanischen und Slawischen Länder, Leipzig 1934, s.60-65.



Francuzem, ale Glaize wykonał je w Krakowie i według kartonów Polaka, Tadeusza Kuntze-Konicza, artysty wykształconego w Rzymie na koszt biskupa Załuskiego. Nie było bowiem, jak pisze Pagaczewski, "tak dobrego gobelinnika narodowości polskiej, który mógłby zadowolić wymagania tego wybrednego znawcy sztuki".

W osobie Załuskiego znalazł Glaize najwspanialszego opiekuna i protektora. Na jego zlecenie wykonał niemal wszystkie znane do dziś gobeliny. Antepedia ze scenami z życia św. Stanisława oraz ornaty wykonane przez Glaize'a dla katedry w Płocku i w Krakowie szerzej omawia Pagaczewski <sup>14/</sup>.

Kilka cennych informacji na temat działalności artysty w Polsce znajdujemy również w Zarysie włókiennictwa na ziemiach polskich do końca XVIII wieku <sup>15/</sup>. Podkreślono tam, że wykonane przez Glaize'a gobelinowe ornaty należą w skali światowej do rzadkości, pojawiły się one tylko w XVIII wieku w Polsce, gdzie indziej bowiem taki typ tkaniny nie był używany na szaty liturgiczne.

Po śmierci Andrzeja Załuskiego w 1758 r. o losach Glaize'a niewiele już można powiedzieć. Pagaczewski podaje, że po stracie swego możnego protektora, Glaize przyjechał z Krakowa prawdopodobnie do Warszawy, gdzie spodziewał się, w pobliżu dworu królewskiego, znaleźć większe możliwości zarobku. Jednakże poza jedynym gobelinem wykonanym dla Kajetana Sołtyka, następcy Załuskiego na biskupstwie krakowskim, o innych pracach Glaize'a nie mamy żadnych wiadomości. Wydaje się więc, że

<sup>14/</sup> J. P a g a c z e w s k i, o.c., s.34-52.

<sup>15/</sup> Zarys historii włókiennictwa na ziemiach polskich do końca XVIII wieku, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966, s.419-422.

działalność artystyczna tego utalentowanego artysty, który przez długie lata pozostawał w Polsce, ograniczyła się głównie do realizowania zamówień jedynego stałego protektora, jakim był dla niego Andrzej Załuski.

Analizując zrealizowane w Polsce prace Glaize'a wy-daje się bardzo prawdopodobne, że omawiany tu portrecik również mógł być wykonany na zamówienie Załuskiego. Czy był on jednak samodzielnym dziełem, czy też fragmentem większej kompozycji, zdobiącym jego prywatne apartamenty lub wewnątrz jakiegoś kościoła, dziś trudno przesądzić. Wizerunek zwycięzcy spod Wiednia, czy też większa kompozycja alegoryczna sławiąca czyny obrońcy chrześcijaństwa, pasowały zarówno do prywatnego mieszkania biskupiego, jak i do dekoracji polskiej świątyni w Rzymie lub w kraju.

Jeżeli przyjmiemy, że portrecik wykonany został jako samodzielne dzieło sztuki, trzeba zaliczyć go do grupy wcześniej powstałych portretów gobelinowych, które coraz częściej pojawiały się w 1 połowie XVIII w., jako dzieła mistrzów francuskich poza Francją. W samej Francji moda na portrety gobelinowe rozpowszechniła się szerzej dopiero w 2 połowie XVIII w. G8bel w swej obszernej pracy uwzględnił kilka portretów gobelinowych, z których najwcześniejszy pochodzi już z połowy XVI w., a najpóźniejszy z końca wieku XVIII <sup>16/</sup>.

Jak wiadomo w XVIII wieku nastąpił bujny rozkwit sztuki tapiserskiej w całej Europie. W 1 ćw. XVIII w. założona została przez Piotra Wielkiego manufaktura w Petersburgu, gdzie działali mistrzowie sprowadzeni przez

16/ H. G 8 b e l, o.c. Zob. ilustracje: 33a, 33b, 48, 60, 135b, 168b, 190, 191a, 191b, 191c, 196a, 196b, 197a wraz z objaśnieniami kogo portret przedstawia i w jakich zbiorach się obecnie znajduje.

niego z Królewskiej Manufaktury Gobelinów. Wykonywano tam m.in. dzieła portretowe <sup>17/</sup>. Z papieskiej manufaktury San Michele w Rzymie, założonej w 1710 r., pochodzi portret papieża Klemensa XI, eksponowany w Muzeum Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu <sup>18/</sup>. Ok.1741 r. utkany został we Francji portret Wielkiego Księcia Toskańskiego Franciszka Stefana. Tapisier Jean Dechazaux w Erlangen wykonał w 1754 r. portret tajnego radcy Superville'a <sup>19/</sup>. Thomson pisze o portretach gobelinowych wykonywanych w XVIII w. w manufakturze londyńskiej <sup>20/</sup>.

W 1763 r. w Salonach malarstwa w Paryżu obok dzieł najwybitniejszych artystów malarzy pokazano po raz pierwszy również dzieła słynnego tkacza z manufaktury gobelinów, Pierre François Cozetta. Naśladował on w technice gobelinowej dzieła portretowe najwybitniejszych malarzy, zarówno żyjących wcześniej jak i współczesnych. W Salonie wystawiony był m.in. jego gobelinowy wizerunek Ludwika XV wykonany według portretu malowanego przez M.Van Loo. W 1769 r. Cozette pokazał gobelinowe portrety: Ludwika XV również według Van Loo oraz Marii Leszczyńskiej według Natiera. W latach siedemdziesiątych P.F.Cozette wykonał portrety gobelinowe Marii Antoniny i Ludwika XVI.

---

17/ "Staryje Gody", lipiec-wrzesień 1907, s.298-303; M. J a r r y, La Tapisserie des orgines à nos jour, Libraire Hachette 1968, s.284 /gobelinowy portret Piotra Wielkiego wykonany w atelier de Saint Petersburg, ok.1720/; Ruskije Szpalery XVIII-naczeka XX wieka, Leningrad 1975, Katalog wystawki - tu wymienione i reproduktowane portrety gobelinowe wykonane w manufakturze założonej przez Piotra Wielkiego.

18/ Informację tę zawdzięczam pani mgr I.Malinowskiej.

19/ J. P a g a c z e w s k i, o.c., s.52.

20/ W.G. T h o m s o n, Tapestry Weaving in England from the Earliest Times to the End of the XVIII th. century, London 1914, s.144-147.

Wiadomo, że w zbiorach cesarskich w Wiedniu znajdowały się wykonane techniką gobelinową portrety Marii Teresy i Józefa II, a ich zmienione nieco repliki były także w Wersalu. Na ogół jednak portrety te należały do rzadkości, chociaż stały się bardzo modne i poszukiwane. Duże zainteresowanie tymi dziełami sprawiło, że piękne gobelinowe portrety naśladowali czasami hafciarze, wykonujący swe prace techniką haftu krzyżkowego. Dla przeciętnego odbiorcy dzieła te były bardzo do siebie podobne i zdarzało się, że portrety wykonane tą techniką uznawano mylnie za dzieła gobelinowe <sup>21/</sup>.

Jak słusznie pisze w swej rozprawie Pagaczewski, kopiowanie portretów w technice gobelinowej dochodzi do najwyższego rozkwitu w okresie, w którym zaczyna się już upadek nie tylko świetności manufaktury w Gobelin, ale i sztuki tapisierskiej <sup>22/</sup>. Jak dalece próbowano w tym okresie podporządkować prace gobelinników malarzom, świadczyć może słynny spór malarza J.B.Oudry - dyrektora manufaktury królewskiej w Beauvais z tkaczami <sup>23/</sup>.

---

21/ St.Kostka Potocki w 1787 zakupił w Paryżu dwa portrety, przedstawiające Marię Leszczyńską i Ludwika XV wykonane haftem krzyżkowym wg obrazów Van Loo. Przesyłając je za pośrednictwem żony swojej ciotce Katarzynie Kossakowskiej, napisał, że przesyła jej dwa portrety w "gobelinie". Por. M. Ż u k o w s k a, Dwa portrety ze zbiorów wilanowskich zwane "gobelinowymi", "Studia Muzealne", Poznań 1974, z.10, s.43-56; M. Ż u k o w s k a, Deux portraits "peints à l'aiguille" de Louis XV et Marie Leszczyńska, "Bulletin du Musée National de Varsovie", XXIV, 1983, No 1, s.15-21.

22/ J. P a g a c z e w s k i, o.c., s.52.

23/ J.B.Oudry zarzucał tkaczom zbyt małą wierność w stosunku do kopiowanych przez nich dzieł malarskich, w wiernym naśladowaniu obrazów widział bowiem całą tajemnicę piękności gobelinów. Tkacze, dobrze znający swoje rzemiosło, bronili swego stanowiska, przedstawiając trudności techniczne, tkwiące w odmienności obu technik, stwierdzając niemożliwość osiągnięcia wszystkich niuansów i subtelności malarskich w swoich dziełach. Powoływali się na

Wszystkie jednak dzieła wskazują na to, że sztuka tapiserii we Francji osiągnęła swój punkt szczytowy pokonując najbardziej wyrafinowane trudności w odtwarzaniu projektów malarskich, przygotowanych przez najwybitniejszych malarzy tego okresu.

Z takiego właśnie kręgu wywodził się François Glaize, który swoimi dziełami zaprezentował w Polsce najwspanialsze osiągnięcia francuskiej sztuki tapisierskiej.

Podważenie ustalonego przez wybitnego znawcę zagadnienia, datowania, pierwowzoru i osoby zamawiającego, interesującego nas portretu było możliwe tylko dzięki wyjątkowo sprzyjającym okolicznościom, jakimi były trzy ogromne ekspozycje, zorganizowane w Warszawie i Krakowie z okazji 300-lecia zwycięskiej bitwy pod Wiedniem. Ukazały one na niespotykaną dotąd skalę znakomity materiał naukowy i poznawczy, związany z wieloma dziedzinami życia i sztuki tego okresu; żadnej z uroczystości obchodzonych poprzednio rocznic tego wydarzenia, nie towarzyszyło takie bogactwo wystawionych eksponatów. Pozwoliło to na wnikliwsze zapoznanie się z obiektami niejednokrotnie pokazanymi po raz pierwszy, na ustalenie wzajemnych powiązań, zależności i naśladownictw w sztuce od 2 poł. XVII w. aż po wiek XX włącznie.

Wśród wielu obiektów eksponowanych na tych wystawach, w Muzeum w Wilanowie znalazła się m.in. wykonana po raz pierwszy pełnoplastyczna rekonstrukcja w małej

---

fakt, że malarstwo 2 poł. XVIII w. operujące ogromnym bogactwem odcieni nawet na najmniejszej powierzchni malarskiej, jest niemożliwe do powtórzenia w technice gobelinowej. Dowodzili, że kopiowanie wcześniejszych tapiserii, z czasów wspaniałego rozkwitu francuskiej sztuki gobelinowej z okresu sławnego Le Bruna, byłoby łatwiejsze ze względu na fakt operowania w tych dziełach barwami żywszymi, bardziej nasyconymi, wypełniającymi jednym kolorem większe płaszczyzny obrazu.

skali pomnika Pierre Vaneau, który po zwycięstwie wiedeńskim miał gloryfikować w katedrze w Le Puy polskiego monarchę. Pomnik ten ostatecznie nie został nigdy zrealizowany w całości, a tylko poszczególne jego elementy rzeźbiarskie, posągi i płyciny, które z czasem zostały rozproszone w kilku miejscach we Francji i Włoszech <sup>24/</sup>. Szczególnie jedna z płycin /il.6/, znajdująca się obecnie w Zamku w Montresor, wykonana techniką niskiego reliefu, w oparciu o grafikę R.de Hooghe'a, zwróciła naszą uwagę w związku z opracowaniem omawianego tu portreciku króla. Przedstawia ona gloryfikację Jana III po zwycięskiej bitwie pod Wiedniem. W tym bogatym alegorycznym przedstawieniu umieszczony jest owalny medalion portretowy z wizerunkiem Jana III /il.7/, unoszony przez Fama i Victorię, poniżej którego drugi medalion z wizerunkiem Karola Lotaryńskiego, podtrzymywany przez Herkulesa i Chronosa. Rzeźbiarski portret Jana III z tej płyciny wykazuje tak duże podobieństwo z omawianym portretem gobelinowym, że wydaje się bardzo prawdopodobne, że Glaize mógł znać nie tylko rzeźbioną płycinę, ale sporządzony do niej projekt rysunkowy, czy graficzny.

Do podjęcia takiej hipotezy zachęciła nas jeszcze jedna sprawa. Rzeźbiarska płycina posiada wymiary 105 x 140 cm, a portrecik gobelinowy o wysokości 30 cm mieści się akurat w wymiarach medalionu portretowego płyciny. Glaize, który wykonał antepedia do kościoła Św.Stanisława w Rzymie, mógł również utkać gobelinową kopię graficznego projektu, sporządzonego do tej płyciny. Nie odbiega ona tak bardzo swoją wielkością od wykonanych

---

24/ Obszerniejsze informacje o tym pomniku znajdują się w pracy A. R y s z k i e w i c z a, Polonica na zamku w Montresor, Poznań 1975, s.72-73 oraz katalogu "Chwała i sława", o.c., s.200-201 /tam bibliografia/.



4. Jerzy Eleuter Siemiginowski?  
Portret Jana III.  
Fot. T. Żółtowska.



5. Romeyn de Hooghe. Fragment ryciny  
'Jan III na tle bitwy chocimskiej'.  
Fot. B. Seredyńska.

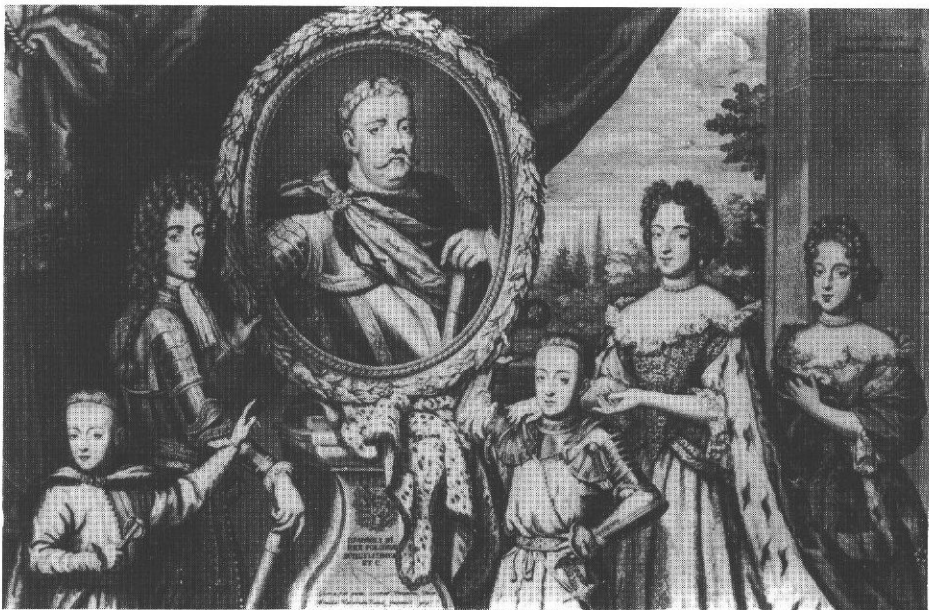


6. Pierre Vaneau. Płycina z cokołu pomnika Jana III. Relief w drewnie.  
Repr. T. Szymańska.



7. Fragment: portret Jana III.





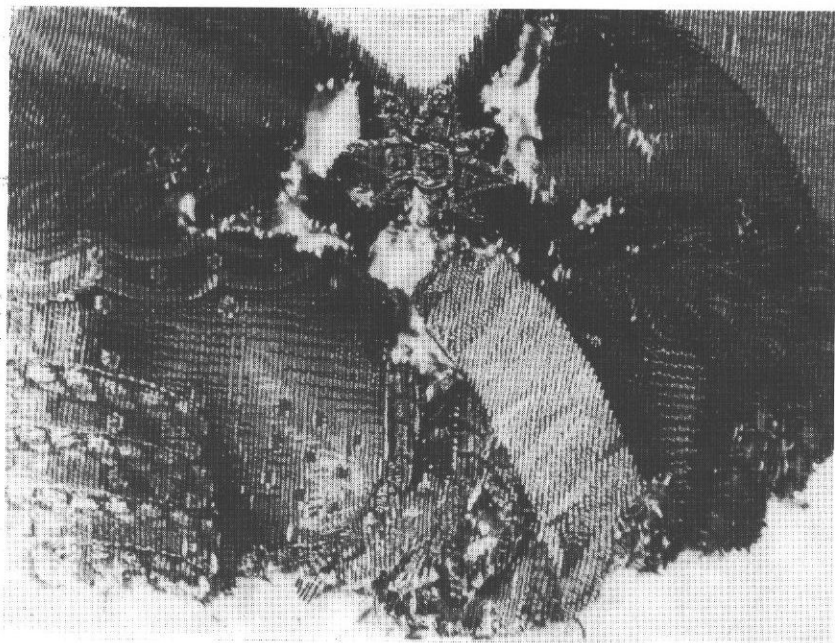
8. Benoit Fariat wg H. Gascara. Portret rodziny Sobieskich. Miedzioryt.  
Fot. B. Seredyńska.



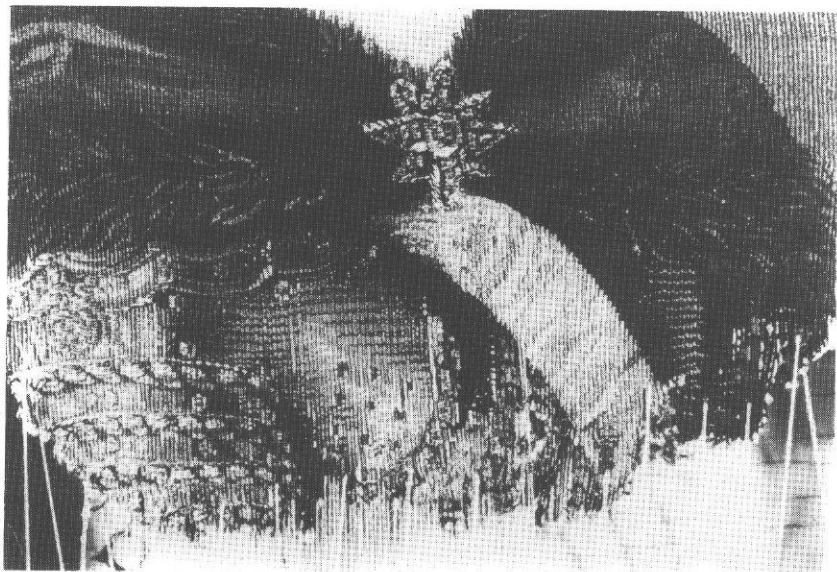
9. Fragment: portret Jana III.



10. Gobelinowy portret Jana III, przed konserwacją.  
Fot. J. Noyszewski.



11. Część dolna portretu przed konserwacją.  
Fot. J. Noyszewski.



12. Część dolna portretu w czasie konserwacji i po  
częściowej rekonstrukcji.  
Fot. J. Noyszewski.



13. Fragment portretu przed konserwacją.  
Fot. J. Noyszewski.



14. Fragment portretu po konserwacji.  
Fot. J. Noyszewski.

przez niego antepediów.

Oczywiście powiązanie naszego gobelinu bezpośrednio lub za pośrednictwem grafiki z dziełem Vaneau pozostaje w sferze domysłów. Sławę polskiego monarchy uwieczniało bowiem swymi dziełami wielu artystów. Dzieła najwybitniejsze powielane były w wielkich ilościach egzemplarzy przez grafików i każde z nich mogło posłużyć za wzór /il.4-5/. Równie dobrze mógłby to być np. jakiś zbiorowy portret rodziny Sobieskich. W latach osiemdziesiątych XVII w. szeroko znany był np. portret rodziny królewskiej, malowany przez Henri Gascara i spopularyzowany przez grafikę Fariata /il.8-9/. Podajemy tutaj tylko przykładowo kilka dzieł, które mogły posłużyć za wzór do gobelinu. Gdyby można było uznać za bezsporne, że portrecik jest częścią większej kompozycji, to pierwowzoru należałoby szukać chyba w podobnych dziełach. Na tym etapie badań trudno jeszcze ustalić coś pewnego, ale wszystko zdaje się przemawiać za tym, że portret Jana III mógł powstać nie jako samodzielne dzieło, ale część większej kompozycji, gloryfikującej naszego monarchę.

Do wyjaśnienia pozostała jeszcze jedna sprawa. Czy ewentualnie istniejąca większa kompozycja gobelinowa była w całości w Polsce, czy też w XVIII w. przywędrowała do nas z zagranicy jedynie wycięty z całości portrecik<sup>25/</sup>. Pewne jest jedynie to, że w chwili spisowania inwentarza zamkowego, a więc w marcu 1795 r. był to już tylko mały zniszczony owalny wizerunek Jana III, oprawiony w złoczoną ramę, ukrywającą jego obcięte brzegi.

---

25/ Nie jest wykluczone, że kompozycja gobelinowa mogła pochodzić z kolekcji tapiserii Augusta II, który zarówno w Polsce jak i w Dreźnie planował dekorację wewnątrz swoich rezydencji właśnie gobelinami.

Losy portretu w XIX w. nie są znane. Ze zbiorów Zamku Warszawskiego dostał się prawdopodobnie w ręce prywatne. Dopiero w roku 1925 nabył go z kolekcji Jakuba Judkiewicza dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki w Warszawie dr St. Turczyński, włączając go ponownie do zbiorów Zamku Królewskiego.<sup>26/</sup> Podobnie niejasne są losy portretu w czasie działań II wojny światowej. Uratowany wraz z innymi dziełami sztuki dotrwał szczęśliwie do naszych czasów. Był jednak w takim stanie, że tylko szybka i gruntowna interwencja konserwatorska mogła go uratować przed całkowitym zniszczeniem.

Większe uszkodzenia w postaci dziur, mocno postrzępionych brzegów ujawniły się już o wiele wcześniej. Jak stwierdzono ostatnio, widoczne były wyraźnie ślady nie fachowo przeprowadzonej konserwacji co najbardziej potwierdza fakt, że dla zachowania obiektu w całości naklejono go całą powierzchnią klejem stolarskim na deseczkę, o tym samym owalnym kształcie i oprawiono w ramę. Obecnie trudno ustalić kiedy dokonano tej pierwszej "konserwacji".

Gobelin był mocno zakurzony i brudny, a duże partie portretu były zniszczone przez mole /il.10/. Spowodowane przez nie ubytki w osnowie i wątku skoncentrowane były głównie w dolnej części obiektu, w okolicach zapy /il.11/ i na twarzy króla /il.13/, drobne ubytki w postaci małych dziurek rozsiane były na całym portrecie. Najbardziej zniszczona, dolna partia portreciku podkle-

---

Por. W. F i j a ł k o w s k i, Rezydencja Jana III w Wilanowie w świetle materiałów z czasów saskich, "Biuletyn Historii Sztuki", 1967, nr 3, s.366-367.

26/ Na odwrociu portretu znajdują się następujące napisy, świadczące o jego przynależności do tej kolekcji: "Zbiory Państwowe Rzeczypospolitej Polskiej, 883, żółta farba numer 928, przyklejony numer 4815".

jona została dla wzmocnienia sporymi kawałkami z innego bardzo cienkiego gobelinu i jedwabnego rypsu.

W takim właśnie stanie przetrwał on do czasów poprzedzających ostatnie prace konserwatorskie, które wykonane zostały według ustaleń powołanej w tym celu, specjalnej komisji konserwatorskiej.

Przed przystąpieniem do właściwych zabiegów cały obiekt został dokładnie obejrzany pod lupą. Sprawdzono stan zachowania osnowy i wątku, stwierdzając duże uszkodzenia i ubytki. Wykonano niezbędne próby na określenie rodzaju włókna. Następnie przystąpiono do prób odporności barwników, użytych do przędzy wełnianej i jedwabnej, z których wykonano portret. Przeprowadzone badania wykazały całkowitą ich odporność na działanie wody i detergentu.

Właściwą konserwację rozpoczęto od mechanicznego oddzielenia gobelinu od podłoża; wykonano to bardzo delikatnie przy pomocy skalpela. Po zakończeniu tej żmudnej, długotrwałej czynności stwierdzono, że z lewej strony obiektu, między gobelinem a deseczką, znajdowało się wiele jajeczek moli oraz spore skrawki jedwabnego rypsu i innego cienkiego gobelinu, którymi portret był dodatkowo podklejony, dla zabezpieczenia osłabionej już wcześniej substancji tkackiej. Kawałki tych tkanin zostały całkowicie usunięte.

Następnie przystąpiono do właściwego oczyszczenia odwrocia portretu z drobniutkich kawałeczków pokruszonego kleju, co można było wykonać jedynie przy pomocy pensety. Dużą trudność sprawiło usunięcie tych drobinek kleju, które trzymały się mocno tkaniny. Jednocześnie cały czas czyszczono obiekt miękkimi pędzelkami oraz szczoteczkami. Na miejsca, gdzie pensetką nie można było w sposób mechaniczny zdjąć kleju, nałożono kom-

presy z ciepłej destylowanej wody dla rozmiękczenia kleju i łatwiejszego usunięcia go w taki sposób, by nie uszkodzić samego obiektu.

W celu przygotowania portreciku do prania, wszyto go między dwie warstwy siatki poliesterowej i przetampowano lekkim roztworem preteponu "G", a następnie starannie wielokrotnie płukano go w wodzie destylowanej. Po oczyszczeniu przeniesiono obiekt na suche podłoże: ligninę i bibułę filtracyjną, a po częściowym wyschnięciu usunięto zabezpieczenie z siatki i wilgotny jeszcze portrecik napięto do niemal całkowitego przeschnięcia, po czym uprasowano przez wilgotną flanelę, po lewej stronie tkaniny.

Potrzebne do uzupełnienia sporych braków nici wełniane i jedwabne dobarwiono barwnikami syntetycznymi - kwasowymi, firmy "Polfa". Oczyszczony, uprany portret został napięty na ramkę, a następnie przystąpiono do rekonstrukcji zniszczonych partii, stosując taką samą technikę wykonania jak w oryginale. Dobierając tworzywo konserwatorskie do rekonstrukcji, zastosowano przędzę wełnianą, jedwabną i nici metalowe jak najbardziej zbliżone szorstkością, połyskiem i skrętem do nici oryginalnych. We wszystkich miejscach ubytków wciągnięto wełnianą osnowę. Wątek uzupełniono techniką gobelinową, kierując się rysunkiem i kolorami fragmentów sąsiadujących z ubytkami /il.12, 14/.

Po zrekonstruowaniu wszystkich ubytków, obiekt został zdjęty z ramki, ponownie uprasowany i naciągnięty na deseczkę, zabezpieczającą spód gobelinu i utrzymującą go w odpowiednim napięciu <sup>27/</sup>.

---

27/ W celu zachowania portretu jak najdłużej w dobrym stanie należy przechowywać go w pomieszczeniu



Obecnie portret znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie <sup>28/</sup>. Nie jest wykluczone, że po ostatecznie zakończonych pracach konserwatorskich powróci do Zamku Warszawskiego, do apartamentów ostatniego króla polskiego, Stanisława Augusta, który miał dla Jana III tak wielki sentyment.

Portrecik znajdujący się obecnie w dobrym stanie, mimo uzupełnień konserwatorskich stanowi wartościowe dzieło znakomitego artysty-tkacza, skupiającego w swych umiejętnościach najwyższe walory francuskiej sztuki tapiseriejskiej <sup>29/</sup>.

---

gdzie jest ok. 65% wilgotności, przy temperaturze 18°. Pomieszczenie winno być często wietrzone. Obiekt nie powinien być umieszczany w miejscach nasłonecznionych i w bezpośrednim sąsiedztwie grzejników. Wskazane byłoby okresowe odkurzanie powierzchni obiektu miękką szczoteczką.

28/ Nr inw. 156150 MNW.

29/ Dobrą okazją do poszerzenia wiedzy na temat autora portretu, jego dzieł oraz jego protektora może się stać, projektowana przez Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, wystawa tapiserii Glaize'a. Pozwoli ona zapewne na bezpośrednie i dokładne porównanie pod względem technicznym i kolorystycznym portretu z innymi dziełami tego gobelinnika. Ujawnić się też mogą nowe problemy, dotyczące omawianego obiektu, które nie wypłynęły przy opracowywaniu tego artykułu.