

ABSTRAKT: Do grupy portretów królewskich należy obraz datowany na przełom XVII i XVIII w., zakupiony do zbiorów muzeum pod koniec 2021 r. w Londynie. Podczas analizy zauważono zaskakujące podobieństwo szczegółów portretu londyńskiego do znajdującego się w zbiorach wilanowskich *Portretu Jana III na tle bitwy* (Wil.1961). Powtarzalność elementów może świadczyć o wykonaniu obydwu obrazów przez ten sam warsztat w zbliżonym czasie. Oba dzieła mogą być też powiązane ze sobą osobami zleceńdawców lub twórców. W 2022 r. obydwa portrety zostały poddane badaniom konserwatorskim oraz fizykochemicznym w ramach projektu badawczego prowadzonego przez konsorcjum E-RIHS. Rozpoczęto też badania ikonograficzne i archiwalne obydwu płócien. Wytypowano grupę obrazów i rycin o zbliżonej do portretu londyńskiego kompozycji. Ustalono, że portret londyński należy do typu, który rozprzecznił się na Wyspach Brytyjskich i posiadał status wiarygodnej podobizny króla. *Portret Jana III na tle bitwy*, nabyty do zbiorów wilanowskich w 1967 r., wcześniej również znajdował się w Londynie i należał do znanego kolekcjonera Antoniego Maryanowskiego. Tekst prezentuje wyniki przeprowadzonych badań i analizę wykrytych podobieństw.

SŁOWA KLUCZOWE: *sobieszciana*, Jan III, portret, badania instrumentalne, malarstwo barokowe

ORYGINAŁ, REPLIKA CZY KOPIA – BADANIA PORÓWNAWCZE WARSZTATU MALARSKIEGO I PROWENIENCJI DWÓCH PORTRETÓW KRÓLA JANA III ZE ZBIORÓW MUZEUM PAŁACU W WILANOWIE

DOI: 10.5604/01.3001.0054.8660

*Marta Gołąbek, Agnieszka Pawlak,
Michał Witkowski*
*Muzeum Pałacu Króla Jana III
w Wilanowie*

Studia Wilanowskie
t. XXX, 2023, s. 169–246
Rocznik, E-ISSN: 2720-0116

ABSTRACT: The group of royal portraits includes a painting dating to the late seventeenth or early eighteenth century, acquired for the museum's collection in late 2021 in London. A surprising similarity of the details of the London portrait to the *Portrait of John III on the Background of a Battle* (Wil.1961) held in the Wilanów collection was noted during its analysis. The repetition of some elements may indicate that both paintings were executed by the same workshop at approximately the same time. The two works may also be linked by the persons of the patrons or creators. In 2022, both portraits were subjected to conservation as well as physical and chemical analyses as part of a research project led by the E-RIHS consortium. Iconographic and archival research of both canvases was also initiated. A group of paintings and engravings with a composition similar to the London portrait was selected. It was established that the London portrait belongs to a type that was widespread in the British Isles and had the status of a credible likeness of the king. As determined by archival research, *Portrait of John III on the Background of a Battle* had also been located in London after the Second World War and belonged to the well-known collector Antoni Maryanowski; it was bought for the Wilanów collection in 1967. The article presents the outcome of the conducted research.

KEYWORDS: the *Sobieszciana*, John III, portrait, instrumental studies, Baroque painting

Sprawując opiekę nad dawną rezydencją monarszą, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie jest jednocześnie depozytariuszem pamięci o triumfatorze spod Wiednia. Zachowane świadectwa tej pamięci: materialne i niematerialne, powstałe w XVII wieku i później, są przedmiotem poszukiwań i badań systematycznie prowadzonych przez zespół muzeum¹. Podejmowane są kwerendy, w Polsce i za granicą, w zbiorach muzealnych, archiwalnych, bibliotecznych, kościelnych i prywatnych, co zwiększa wiedzę o historii i ikonografii Sobieskich². Równoległe prowadzone są badania materiałowe oraz prace konserwatorskie nad wybranymi dziełami malarskimi ze zbiorów muzeum i w najstarszych pomieszczeniach pałacu – Apartamentach Królewskich³.

- 1 Literatura na temat pamiątek związanych z rodziną Sobieskich (znanych jako *sobiesciana*), gromadzonych przez właścicieli pałacu wilanowskiego, jest bardzo obszerna. Zob. m.in. W. Fijałkowski, *Wilanów – laudis et gloriae Joannis III monumentum*, w: *Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze XVII–XX w. Katalog wystawy jubileuszowej z okazji trzechsetlecia odsieczy wiedeńskiej wrzesień–grudzień 1983*, red. W. Fijałkowski, J. Mielecško, Warszawa 1983, s. 41; *Tron pamiątek ku czci „Najjaśniejszego, Niezwyciężonego Jana Sobieskiego Króla Polskiego” w trzechsetlecie śmierci 1696–1996*, Warszawa 1996, wybrane noty katalogowe, m.in.: *Portret króla Jana III Sobieskiego z synem Jakubem* (nr kat. 4), *Portret królowej Marii Kazimiery Sobieskiej z córką Teresą Kunegundą* (nr kat. 5), oprac. B. Kamińska; *Taca ze sceną triumfalnego wjazdu Jana III i Marii Kazimiery do Krakowa* (nr kat. 108), oprac. M. Żukowska; *Zespół sześciu butli puzdrowych w kufierku* (nr kat. 124), oprac. B. Szelegejd; A. Kwiatkowska, *Toaletka królowej Marii Kazimiery*, Warszawa 2008, s. 38–43; *Ku czci króla Jana III*, wstęp i opracowanie M. Gołąbek, Warszawa 2008.
- 2 M. Gołąbek, M. Kunicki-Goldfinger, *Sobieskiego kręgi pamięci. Dzieła sztuki, miejsca i zwykłe pamiątki jako ślady legendy Sobieskiego – rekonosans włoski*, w: *Primus inter pares. Pierwszy wśród równych, czyli opowieść o królu Janie III*, Warszawa 2013, s. 218–227; Z. Flisowska, *Dzieła sztuki i pamiątki związane z rodziną Sobieskich – kwerenda włoska*, „Studia Wilanowskie”, t. 25, 2018, s. 117–122. Obszerną kwerendę w ramach projektu zatytułowanego „Wota Sobieskich” realizował w latach 2012–2018 Jerzy Żmudziński. Efekty jego poszukiwań oraz ustaleń udostępnione zostały w roku 2022 na stronie internetowej muzeum, w Pasażu Wiedzy: wilanow-palac.pl/wota_sobieskich.html.
- 3 E. Modzelewska, A. Pawlak, A. Selerowicz, W. Skrzeczanowski, J. Marczak, *Use of the LIBS method in oil paintings examination based on examples of analyses conducted at the Wilanow Palace Museum*, „Proceedings of SPIE – The International Society for Optical Engineering”, t. 8790, 2013; D. Walawender-Musz, A. Pawlak, *Wszystkie oblicza władcy. Przedsmak syntezy w spojrzeniu wielorakim*, „Studia Wilanowskie”, t. 21, 2014, s. 133–152; M. Gołąbek, *Sur deux portraits de Jean III préservés au Château de Versailles. Les chemins de la gloire et de l’iconographie royale*, „Annales des Académie Polonaise des Sciences”, t. 16, Paris–Varsovie 2014, s. 29–47; A. Pawlak, *La lumière révélatrice. Qu’avons-nous appris sur les portraits du roi Jean III Sobieski grâce aux analyses utilisant le rayonnement optique?*, „Annales des Académie Polonaise des Sciences”, t. 16, Paris–Varsovie, 2014 s. 48–62; E. Modzelewska, A. Pawlak, W. Skrzeczanowski, *Badanie obrazów sztalugowych metodą LIBS z wykorzystaniem analizy statystycznej*, „Prace Instytutu Elektrotechniki”, t. Z.266, 2014, s. 63–86; A. Rafalska-Łasocha, W. Łasocha, E. Modzelewska, A. Pawlak, K. Łuberda-Durnaś, *Badania zapraw i bieli w warstwach malarskich w dziełach artystów dworskich króla Jana III Sobieskiego za pomocą rentgenowskiej dyfraktometrii proszkowej (XRDP)*, „Opuscula Muscalia”, t. 23, 2015, s. 9–20; A. Rafalska-Łasocha, W. Łasocha, A. Pawlak, S. Svorová-Pawelkiewicz, J. Dranka, M. Grzesiak-Nowak, *Badania μ -XRPD i SEM-EDS pigmentów i zapraw w trzech obrazach z kolekcji Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie*, „Opuscula

W ramach realizowanej polityki zakupów kategorią szczególnie poszukiwanych obiektów są *sobiesciana* malarskie, graficzne oraz z zakresu rzemiosła artystycznego. Wśród nich istotne znaczenie mają portrety króla, których liczba i różnorodność, a także geograficzny zasięg wymownie pokazują, jak duże i wszechstronne było niegdyś zapotrzebowanie na wizerunki zwycięzcy spod Wiednia. Do grupy dzieł, które materializują zżęcznie prowadzoną przez samego Sobieskiego politykę propagandowo-wizerunkową należy portret zakupiony do zbiorów Muzeum pod koniec 2021 roku, który z uwagi na miejsce wcześniejszego przechowywania nazwany został roboczo londyńskim.

Jest to portret Jana III określany jako dzieło naśladowcy Jana Trycjusza, datowany na przełom XVII i XVIII wieku. Obraz należał wcześniej do osoby prywatnej zamieszkałej w Londynie, a instytucją pośredniczącą w komunikacji z muzeum w sprawie jego nabycia była Ambasada RP w Wielkiej Brytanii⁴. W trakcie wymiany korespondencji z pracowniczką ambasady zebrane zostały podstawowe dane na temat portretu, jego poprzedniego właściciela, a także okoliczności, w jakich zakupił on obraz. Portret od 2002 roku należał do Wołodymyra Luciwa (1929–2019), śpiewaka i bandurzysty ukraińskiego pochodzenia, osiadłego od roku 1948 w Wielkiej Brytanii⁵. Z inicjatywą sprzedaży dzieła muzeum

Musealia”, t. 23, 2015, s. 33–43; J. Dranka, *Wykorzystanie mikrodyfrakcji rentgenowskiej w badaniach obiektów dziedzictwa kulturowego*, praca licencjacka, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015; A. Pawlak, W. Skrzeczanowski, K. Czyż, *LIBS, optical and multivariate analyses of selected 17th-century oil paintings from the Museum of King Jan III's Palace at Wilanów*, „Lasers in the Conservation of Artworks XI”, red. P. Targowski *et al.*, Proceedings of LACONA XI, 2017, s. 191–204. W 2022 roku podjęto prace konserwatorsko-restauratorskie przy malowidłach na płótnie z plafonu i fryzu Biblioteki Króla. Prace te są kontynuacją kompleksowych restauracji apartamentów królewskich w korpusie głównym pałacu. Dzięki badaniom udało się dokładnie rozpoznać budowę technologiczną tond „Alegoria Teologii” oraz „Alegoria Filozofii” przypisywanych Claude’owi Callotowi, oraz mniejszych medalionów z portretami uczonych i artystów. Prace i ich wyniki zostaną omówione w publikacji przygotowywanej przez Muzeum. Prowadzono też badania nad warsztatem innych malarzy związanych z dworem Jana III, Jana Reisnera i Martina Altomontego, zob. E. Modzelewska, K. Pyzel, *Jan Reisner i jego „Kazanie Jana Chrzciciela” z kościoła wizytek w Krakowie*, „Studia Wilanowskie”, t. 25, 2018, s. 177–201; E. Modzelewska, „Św. Roch odwiedzający chorych” – tajemnice warsztatu malarzkiego Martina Altomontego. *Badania, technika, analiza porównawcza i konserwacja obrazu*, „Studia Wilanowskie”, t. 27, 2020, s. 35–59; K. Górecka, J. Szpor, M. Kozarzewski, *To reach the original: technique and materials of the late 17th-century Italian painter of large-scale battle scenes, Martino Altomonte*, w: *Ground Layers in European Painting, 1550–1750*, London 2021, s. 55–63. W ten sposób gromadzony jest bogaty materiał porównawczy, pomocny przy rozpoznawaniu obrazów nieustalonego autorstwa, powstałych w kręgu dworu króla Jana III.

- 4 Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie składa podziękowania Ambasadzie RP w Londynie, szczególnie pani Clarindzie Calmie za pomoc w kontakcie z właścicielką portretu oraz za wsparcie prac związanych z transportem obrazu do Polski.
- 5 Wołodmyr Luciw (1929–2019) urodził się w Nadwórnej (obecnie w obwodzie iwanofrankowskim w Ukrainie). Ojczyznę opuścił w trakcie II wojny światowej. Wkrótce zainteresował się grą na bandurze i dołączył do zespołu bandurzystów Mykoli Leontowycza.



il. 1

Autor nieznany, *Portret Jana III*, Wil.6312; Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie



il. 2

Autor nieznany, *Portret Jana III na tle bitwy*, Wil.1961; Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

wyszła wdowa po artyście, Helen Luciw. Według uzyskanych od niej informacji, Volodymyr Luciw kultywował pamięć o swojej ojczyźnie, interesował się wspólną historią Polski i Ukrainy, gromadził w swym londyńskim domu pamiątki, również polonika, wśród których znalazł się omawiany portret króla Jana III. Obraz zakupiony został przez Luciwą na aukcji w londyńskim domu aukcyjnym Sotheby's. Wśród przesłanych muzeum wraz z obrazem materiałów znajduje się katalog domu aukcyjnego, w którym zamieszczona jest fotografia omawianego portretu, opatrzona podstawowymi danymi i krótkim opisem: „Follower of Jan Tricius; PORTRAIT OF JOHN SOBIESKI OF POLAND (1629–1696); oil on canvas, in a feigned stone niche [...]”⁶.

Śpiewu uczył się już w Londynie i Rzymie – w Trinity College of Music oraz w konserwatorium św. Cecylii. Karierę międzynarodową rozpoczął w latach sześćdziesiątych XX wieku, występował pod pseudonimem artystycznym Tino Valdi. W trakcie wieloletniej kariery był ambasadorem kultury ukraińskiej, popularyzując na świecie dziedzictwo muzyczne swojej ojczyzny. W biografii artysty znajdującym się na płycie „The Winding Path” (2015) można przeczytać, że Luciw interesował się sztuką i był kolekcjonerem.

6 Sotheby's, *Old master and early British paintings*, Olympia London, 16 IV 2022, s. 41, nr kat. 245. Dostępna jest archiwalna strona z ofertą portretu Jana III: <http://www>.

W grupie 18 portretów królewskich znajdujących się w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, zarówno pochodzących z kolekcji historycznej, jak i późniejszych nabytków, nie ma obrazu o ikonografii zbliżonej do portretu londyńskiego. Podczas analizy oferowanego do zakupu dzieła zauważono zaskakujące podobieństwo portretu londyńskiego do znajdującego się w zbiorach wilanowskich tzw. portretu na tle bitwy (Wil.1961). Pomimo znaczących różnic kompozycyjnych i wymowy, twarz króla na obu przedstawieniach jest prawie identyczna: sposób ujęcia, wiek portretowanego, ekspresja spojrzenia, ułożenie włosów i wąsów, rysunek ucha i ust zdradzają wspólne źródło inspiracji. W tym kontekście obraz z Londynu jest nie tylko kolejnym interesującym przykładem szerokiego rozprzestrzenia się ikonografii Jana III w Europie, ale także źródłem pytań o pochodzenie tego uderzającego podobieństwa.

Wyjątkową zbieżność szczegółów fizjonomii można uznać za wskazówkę przy badaniu sposobu pracy dawnych warsztatów wyspecjalizowanych w malarstwie portretowym. Powtarzalność tych elementów w pewnej grupie dzieł może również przemawiać za ich wykonaniem przez ten sam lub współpracujący warsztat w zbliżonym czasie. W takim przypadku portret byłby wynikiem podzielonej na etapy pracy kilku artystów, jeden artysta odpowiadałby za opracowanie fizjonomii, pozostali wykonywaliby inne fragmenty dzieła, a całość stanowiłaby pochodną kompetencji warsztatu i oczekiwań odbiorcy. Podstawowym pytaniem pozostaje, czy obydwa dzieła są powiązane ze sobą osobami zlecającymi lub twórcami, czy też powstały niezależnie od siebie.

Wobec trudności z atrybucją, datowaniem i często nieznanym pochodzeniem wielu zachowanych do dziś wizerunków królewskich⁷, porównanie dwóch portretów władcy o odrębnych kompozycjach, ale bardzo podobnych fizjonomiach może być istotnym przyczynkiem do badań nad ikonografią króla Jana III. Zakupiony do kolekcji muzeum londyński portret uwzględniono w planie badań materiałowych, ikonograficznych i historycznych⁸. Obraz trafił do muzeum pod koniec 2021 roku i został wpisany

sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2002/old-master-paintings-and-early-british-paintings-w02803/lot.245.html (dostęp: 21 IV 2023).

7 Na problem braku gruntownych współczesnych badań nad twórczością malarzy pracujących dla Jana III i jego dworu zwrócił uwagę Przemysław Mrozowski, kwestionując zasadność intuicyjnych atrybucji typu, np. „malarz francuski z XVII w.”. Por. P. Mrozowski, *Ikonografia królowej Marii Kazimierzy – wstępny zarys problematyki*, w: *Maria Kazimiera Sobieska (1641–1716). W kręgu rodziny, polityki i kultury*, red. A. Kalinowska, P. Tyska, Warszawa 2016, s. 250, przyp. 7.

8 Rozpatrywanie oferty przypadło na czas pandemii COVID-19. Poprzedzające zakup działania okazały się skomplikowane i czasochłonne, a oględziny *in situ* – niemożliwe. W tej sytuacji zdecydowano się na podjęcie współpracy z pracującym w Londynie konserwatorem malarstwa, Radosławem Chochą. Przeprowadzona na miejscu ocena portretu i konsultacje z pracownikami muzeum na wszystkich etapach analizy oferty stały się podstawą do podjęcia decyzji o zakupie obrazu.

do inwentarza muzealnego pod numerem Wil.6312⁹. W 2022 roku został poddany badaniom konserwatorskim i fizykochemicznym, którymi objęte były już inne wizerunki króla i członków jego rodziny¹⁰. Równocześnie rozpoczęto badania ikonograficzne i archiwalne obydwu płócien.

Zakupiony portret ukazuje popiersie króla, ujęte owalną, rzeźbioną ramą.

Twarz portretowanego przedstawiona została *en face*, z nieznacznym zwrotem ku lewej stronie, i wzrokiem skierowanym na wprost. Król ubrany jest w karacenowy pancerz z chroniącym szyję obojczykiem i naramiennikami, na który narzucony jest podszyty ciemnym futrem czerwony płaszcz (*delia*), spięty podłużną zaponą wysadzaną drogimi kamieniami. Płaszcz ułożony asymetrycznie odsłania lewe ramię portretowanego, okryte naramiennikiem w formie stylizowanej lwiej maski z widocznymi fragmentarycznie paskami skóry, *pteryges*. Obok naramiennika na pancerzu zamontowany jest pionowo skórzany pas ze sprzączką, łączący napierśnik z naplecznikiem. Król przedstawiony jest jako mężczyzna w sile wieku, o wysokim czole i krótko obciętych włosach, nieco dłuższych z tyłu, z przedziałkiem po prawej stronie. Poza karacena, atrybutem sarmackiego wojownika, na obrazie nie występują żadne insygnia władzy, które umożliwiłyby identyfikację portretowanego jako króla lub sugerujące wymowę portretu. Widoczne elementy ikonografii, zbroja karacenowa, płaszcz, bogata zapona, naramiennik i paski *pteryges* odnajdujemy w wielu malarskich i graficznych portretach Jana III. W klasyfikacji portretów króla autorstwa Janiny Ruszczyćówny omówione wyżej komponenty odnajdujemy w pierwszej grupie wskazanej i opisanej przez badaczkę¹¹:

- 9 *Portret Jana III*, nr inw. Wil.6312, portret, olej na płótnie, 75 x 61,1 x 1,6 cm (obraz); 105,1 x 89,1 x 9,7 cm (obraz w ramie). Utrzymana została dotychczas atrybucja, która określa obraz jako dzieło naśladowcy Trycjusza, w związku z tym również datowanie wskazujące czas powstania dzieła na przełom XVII i XVIII wieku. Jednym z celów trwającego programu badań malarskich wizerunków królewskich w kolekcji wilanowskiej jest weryfikacja podstawowych danych portretu.
- 10 Badania fizykochemiczne i konserwatorskie prowadzone są od roku 2011. Do 2023 roku objęto nimi 17 następujących wizerunków, króla i osób z jego rodziny: *Portret Marii Kazimiery z córką Teresą Kunegundą*, nr inw. Wil.1152; *Portret Jana III z synem Jakubem*, nr inw. Wil.1154; *Portret Jana III* (replika obrazu Wil.1348), nr inw. Wil.1197; *Portret Teresy Kunegundy Sobieskiej*, nr inw. Wil.1200; *Portret Jana III* (tzw. w wieńcu laurowym), nr inw. Wil.1348; *Portret Jana III na koniu*, nr inw. Wil.1685; *Portret Marii Kazimiery na koniu*, nr inw. Wil.1686; *Portret Marii Kazimiery z dziećmi*, nr inw. Wil.1950; *Portret Jana III*, przypisywany Janowi Trycjuszowi, nr inw. Wil.1953; *Portret Konstantego Władysława Sobieskiego*, nr inw. Wil.1959; *Portret Jana III na tle bitwy*, nr inw. Wil.1961; *Portret Jana III w skórze lamparciej*, nr inw. Wil.6024; *Portret Jana III*, nr inw. Wil.6025; *Portret Kara Mustafy*, nr inw. Wil.6026; *Portret Henri Alberta La Grange d'Arquien*, przypisywany Alexandre-François Desportesowi, nr inw. Wil.6184; *Portret Jana III*, nr inw. Wil.6312; tzw. *Prywatny portret Jana III*, kon. XVII w.(?), właściciel prywatny.
- 11 Wysiłek klasyfikacji portretów króla podjęła na początku lat osiemdziesiątych XX wieku Janina Ruszczyćówna, zob. J. Ruszczyćówna, *Ikonografia Jana III Sobieskiego. Wybrane zagadnienia*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. 26, 1982, s. 209–307.

Król, a uprzednio hetman, jako bohater antyczny, w karacenie, naramiennikach z maszkaronem oraz innymi oznakami uzbrojenia późnorzymskiego wodza i towarzyszących im elementach stroju i obyczaju polskiego takich, jak delia, buława, krótka szabla. Jest to typ najbardziej rozpowszechniony i dostępny w przykładach od 1673 roku do końca życia, a także pośmiertnie. W ramach tej grupy należałoby umieścić przedstawienie króla w popiersiu, w całej i ¾ postaci oraz portrety konne o przeważających cechach bohatera rzymskiego¹².

Warto podkreślić, że autorka identyfikuje typ wizerunków posługujących się opisaną ikonografią, do którego zaliczymy również portret londyński, jako najwcześniejszy, o genezie sięgającej okresu sprzed koronacji¹³. Jako wzorcowy wizerunek w wymienionej serii Ruszczyćówna wskazuje portret Jana III zachowany w zbiorach Bayerische Staatsgemäldesammlungen w Monachium¹⁴ – jedno z artystycznie najlepszych przedstawień króla, emanujące siłą i witalnością modelu. Ślady tej ekspresji dostrzegamy w portrecie londyńskim oraz innych, bliskich mu przedstawieniach, o których dalej.

W toku badań nad ikonografią zakupionego portretu udało się wytypować grupę obiektów o bardzo zbliżonej kompozycji i podobnie potraktowanych szczegółach. W pierwszej kolejności należy wskazać rycinę autorstwa Roberta White'a odbitą w roku 1684 w jego własnym zakładzie rytowniczym działającym w Londynie¹⁵. Rycina, podobnie jak portret malarski, ukazuje króla w popiersiu zamkniętym owalną ramą. Na odbitce graficznej jest ona udekorowana precyzyjnie oddaną plecionką z liści laurowych, przewiazaną wstążką, na portrecie dostrzec można znaczące uproszczenie tego motywu. U dołu poniżej ramy znajdują się dodatkowe elementy: umieszczona w niewielkim owalnym medalionie postać króla na koniu jako pogromcy Turków oraz podpis (w języku angielskim) identyfikujący osobę Sobieskiego i kamienny cokół

Systematyka wzorów graficznych została przeprowadzona przez Hannę Widacką, *Jan III Sobieski w grafice XVII i XVIII w.*, Warszawa 1987; *eadem, Lew Lechistanu*, Warszawa 2010. O portretach króla, szczególnie przy okazji kolejnych rocznic wiedeńskich i wydawanych podówczas opracowań i katalogów wystaw, pisali m.in.: M. Karpowicz, M. Morka, J.T. Petrus, T. Pocheć-Perkowska i I. Voisé. Bibliografia przedmiotu jest niezwykle bogata, a wizerunków króla na przestrzeni wieków powstało bardzo wiele. Por. m.in.: M. Karpowicz, rozdziały *Mitologiczne kostiumy Marysienki i Portrety dzieci*, w: *idem, Sekretne treści warszawskich zabytków*, Warszawa 1976, s. 88–98; *idem, Jerzy Eleuter Siemiginowski, malarz polskiego baroku*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974; T. Pocheć-Perkowska, *Portrety Jana III Sobieskiego i jego rodziny. Katalog wystawy z okazji 300-lecia Wilanowa*, Warszawa 1983; J.T. Petrus, *Nad „Portretami Sobieskich” w związku z katalogiem wilanowskiej wystawy*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 46, 1984, nr 2–3, s. 297–310; *idem, O prywatnych portretach Jana III*, „Folia Historiae Artium”, t. 21 1985, s. 135–143; M. Morka, *Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966.

12 J. Ruszczyćówna, *Ikongrafia Jana III...*, s. 212.

13 *Ibidem*, s. 233–236.

14 *Ibidem*, s. 236.

15 H. Widacka, *Lew Lechistanu...*, poz. 32, s. 96–97.

z umieszczoną na nim gałązką z liści i kwiatów. Ujęcie króla wewnątrz ramy jest w zasadzie analogiczne do malarskiego portretu, poza oczywistymi różnicami wynikającymi z odmiennej techniki wykonania. Kompozycja ryciny nie jest odwrócona wobec obrazu, co jednak nie rozstrzyga kolejności powstania obu dzieł. Co więcej, w innych zachowanych rysunkach i rycinach White'a przedstawiających tych samych modeli kompozycja jest ta sama, bez lustrzanego odbicia¹⁶. Szczególnie interesująca jest informacja podana w podpisie umieszczonym pod graficznym portretem Jana III, po fragmencie identyfikującym postać „The most Heroic and Victorious / JOHN the IIIrd KING of POLAND / [...]” wskazano na źródło pierwowzoru: „**taken from the Originall** [podkreślenie autorów] & Sold by R. White in Bloomsbury Market 1684”. Hanna Widacka w nocie poświęconej rycinie wyjaśnia, że nie wiadomo z jakiego malarskiego oryginału korzystał White, ale jako doświadczony portrecista opierał się najczęściej na własnych rysunkach sporządzanych *ad vivum*¹⁷. Przegląd licznych dzieł Roberta White'a udostępnionych w katalogu internetowym British Museum pozwala stwierdzić, że informacja mówiąca o rytowaniu na podstawie oryginału nie była standardowo stosowaną przez artystę formułą¹⁸. Niektóre ryciny jego autorstwa posiadają jednak adnotację wprost – *ad vivum*¹⁹, co sugeruje inne okoliczności pozyskania wizerunku oryginalnego niż sformułowanie „taken from the Originall”. Niemniej wiarygodność wykonywanych przez niego rytowanych portretów była uznana²⁰. Można przypuszczać,

16 Np. portrety Johna Edwardsa (rys. nr inw. Gg,1.487, ryc. nr inw. P,7.221 oraz 1853,0112.2078) oraz Kennetha Mackenzie (rys. nr inw. Gg,1.480, ryc. nr inw. P,7.41). Wszystkie obiekty dostępne są w katalogu internetowym British Museum: <https://www.britishmuseum.org/collection> (dostęp: 20 II 2023 r.).

17 Omówienie autorka podsumowuje słowami: „Czy tak było i w tym przypadku, trudno powiedzieć”; zob. H. Widacka, *Lew Lechistanu...*, s. 96.

18 Pojawia się m.in. na rycinach portretowych Paula Chamberlina („from an Original Drawing”, nr inw. 1872,1012.4387) czy Titusa Oatesa („This is the true Originall taken from the Life done for HEN: BROME and RIC: CHISWELL. All others are Counterfeit”, nr inw. P,5.206). Obie ze wskazanych grafik odbite zostały w innych zakładach rytowniczych, nie przez White'a. Obiekty dostępne są w katalogu internetowym British Museum: <https://www.britishmuseum.org/collection> (dostęp: 20 II 2023 r.).

19 Na rycinach pojawia się wariantywnie: „R. White ad vivum delin. et sculp.” lub „R. White ad vivum sculp.” bądź „R. White ad vivum” (przegląd na podstawie rycin dostępnych na stronie British Museum: <https://www.britishmuseum.org/collection> (dostęp: 20 II 2023 r.).

20 Już w roku śmierci artysty bardzo pochlebna opinię o jego umiejętnościach w tym względzie wyraził rytownik i antykwareusz George Vertue: “He ought to be remembered as a singular artist in his way, having so vast a genius in drawing and engraving a face, and make the picture so like the original”, zob. A. Griffiths, *The Print in Stuart Britain 1603–1689*, exhibition catalogue, London, British Museum, 8 June – 20 September 1998, London 1998, s. 203. Pozytywna ocena wiarygodności rytowanych przez White'a portretów została utrzymana również później: „[...] his success in taking likenesses procured him great reputation, indeed his drawings were much superior to any done at

że obecność drugiej sceny na dole ryciny ukazującej Sobieskiego na koniu ma podkreślić autentyczność i aktualność wizerunku monarchy, którego imię stało się głośnie po zwycięstwie wiedeńskim 1683 roku. W obszernej produkcji graficznej, powstałej na fali wiktorii, również jako odpowiedź na zainteresowanie jednym z jej głównych bohaterów, wiele wizerunków Jana III posiadało znaczny stopień umowności i nadinterpretacji. Rycina White'a wyróżnia się na tym tle zgodnością zarówno rysów twarzy (charakterystyczne wąsy i fryzura), jak i stroju, który koresponduje z przyjętą przez króla konwencją jego oficjalnych i rozpowszechnionych (na co wskazuje Ruszczyówna) portretów. Bez odpowiedzi pozostaje pytanie dotyczące oryginału wspomnianego w podpisie pod portretem graficznym. Najbardziej prawdopodobne wydaje się wykonanie ryciny na podstawie wizerunku malarskiego mającego status wiernego portretu króla, który trafił do Londynu na drodze wymiany dyplomatycznej²¹. Nie bez znaczenia dla rozpatrywania źródeł ikonograficznych omawianych obiektów może być fakt, że rytowany portret następcy Jana III, Augusta II – wykonany przez White'a na podstawie tej samej płyty – nie ma adnotacji mówiącej o korzystaniu z oryginalnego wizerunku²². Przyjmujemy więc jako hipotezę, że zakupiony przez muzeum portret należy do typu wizerunku królewskiego, który pojawił się na Wyspach Brytyjskich na drodze oficjalnej wymiany pomiędzy dworami w Warszawie i Londynie, oraz, że miał status wiarygodnej podobizny króla. Jeśli dodatkowo weźmiemy pod uwagę zainteresowanie postacią Jana Sobieskiego na Wyspach Brytyjskich, czego świadectwa zachowały się nie tylko w londyńskiej prasie, lecz również w korespondencji prywatnej i utworach literackich, możemy uznać nasz londyński portret za szczególnie interesujący obiekt badawczy²³.

this time”, Robert White, w: *Calcographia: the Printsellers chronicle and collectors guide to the knowledge and value of engraved British portraits by James Caulfield*, London 1814, s. 62; „A large proportion of them [plates] were executed ad vivum, the rest from pictures by Lely, Kneller, Riley, Beale, and others, and they have always been greatly valued for their accuracy and likeness”. *Dictionary of National Biography*, red. Sidney Lee, t. 61: Whichcord-Williams, London 1900, s. 73, za: <https://archive.org/details/dictionaryofnati61stepuoft/page/72/mode/2up> (dostęp: 20 luty 2023 r.).

- 21 Dwory europejskie wymieniały między sobą podarunki w postaci portretów osób koronowanych. Wiadomo, że wizerunki Jana III dotarły w drodze oficjalnej wymiany m.in. do Florencji. Zob. M. Gołąbek, M. Kunicki-Goldfinger, *Sobieskiego kręgi pamięci...*, s. 223-224.
- 22 E. Łomnicka-Żakowska, *Graficzne portrety Augusta II i Augusta III Wettynów w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 1997, poz. 19, s. 72-73.
- 23 Por. M. Mirecka, ““Monarchy as it should be”? British perceptions of Poland-Lithuania in the long seventeenth century”, rozprawa doktorska, University of St Andrews, St Andrews 2014, s. 218-219, za: <https://research-repository.standrews.ac.uk/bitstream/handle/10023/6044/MartynaMireckaPhDThesis.pdf?sequence=3&isAllowed=y> (dostęp: 20 II 2023); A. Kalinowska, M. Mirecka, *Bohater czy malkontent? Odbiór Jana Sobieskiego w Wielkiej Brytanii w świetle „London Gazette”, 1665-1674*, w: *Marszałek i hetman koronny Jan Sobieski*, red. D. Milewski, Warszawa 2014, s. 295-315;



il. 3

Robert White, *Jan III*, 1684; Muzeum Narodowe w Krakowie, Oddział Muzeum Czartoryskich, Gabinet Rycin



il. 4

Paul van Somer (Someren), *Jan III*, ok. 1684; British Museum

Dzieło White'a wyróżnia medalion znajdujący się poniżej ramy portretu, przedstawiający króla na tle bitwy jako pogromcę Turków, nieobecny w innych angielskich pracach graficznych. Jeśli przyjąć, że samo ujęcie portretowe czerpie z ikonografii uznawanej przez Ruszczycównę za wczesną, to medalion ten mógłby być motywem aktualizacyjnym, a zważywszy na rok wydania ryciny – 1684 – ukazana bitwa odnosiłaby się zapewne do odsieczy Wiednia.

Wspomnieć należy o innych powstających w środowisku londyńskich rytownikach, czerpiących z tego samego źródła co White graficznych podobiznach Jana III, które pod pewnymi względami różnią się od omówionego wyżej druku. Do zespołu należą cztery portrety graficzne Jana III, z których pierwsze dwa wykazują największe podobieństwa. Są to: rycina znajdująca się przy stronie tytułowej dzieła wydanego w Londynie w roku 1684, pt. *Scanderbeg redivivus. An historical account of*

H. Osiecka-Samsonowicz, O pierwszym pomniku hetmana Jana Sobieskiego, w: Jan III Sobieski. Historia, dziedzictwo, pamięć, red. B. Dybaś, A. Ziemlewska, Warszawa 2022, s. 181–200.

the life & actions of the most victorious prince John III K. of Poland, containing an exact and succinct series of affairs from his cradle, to the present day. Autorem podobizny polskiego króla jest Frederick Hendrik van Hove, który odbił swą płytę w zakładzie rytowniczym Thomasa Malthusa w Londynie, wydawcy wspomnianego tytułu²⁴. Tak samo jak w rycinie White'a, portret ujęty jest dekorowaną owalną ramą, jednak ornament roślinny potraktowany został znacznie oszczędniej. Schematycznie oddane liście oplatające ramę u góry i u dołu podobne są za to do tych, które dostrzegamy na malarskim portrecie. Drugi wizerunek, rytowany prawdopodobnie około 1684 roku w zakładzie Paula van Somera (Someren) II (?–1694), również w owalu, pozbawiony jest dekoracyjnej ramy oraz dodatkowych elementów, jak konny wizerunek króla w medalionie i cokół, opatrzony jest jedynie tekstem identyfikującym portretowanego²⁵. Kolejne dwa przykłady pozostają w bliskiej relacji z dziełem White'a, odróżnia je jednak wprowadzenie do przedstawienia króla nakrycia głowy. Odbitki wykonane zostały przez anonimowego rytownika w londyńskich zakładach rytowniczych działającego w latach 1682–1725 Edwarda Coopera (ok. 1680?) oraz żyjącego w latach 1643–1728 François Place'a (po 1683, kompozycja odwrócona względem pozostałych ujęć). Obydwie grafiki opatrzone zostały krótkimi komentarzami dotyczącymi wzorów, według których zostały wykonane. Na rycinie Coopera: „Taken from the Originall sent to y^e Duchess of Mazareene / Sold by E. Cooper at y^e 3 Pidgeons in / Bedford Street”²⁶; na odbitce Place'a: „After the latest originall”²⁷. W kontekście podejmowanych rozważań wokół pierwowzoru dla londyńskiego portretu interesująca jest adnotacja figurująca przy pierwszej z rycin. Wspomniana „Duchess of Mazareene” jest z pewnością Hortensja Mancini, siostrzenica kardynała Jules'a Mazarina, która przybyła do Londynu w roku 1675, a wkrótce została metresą króla Karola II Stuarta²⁸. Wymienione

24 *Rzeczpospolita w dobie Jana III*. Katalog wystawy Zamku Królewskiego, Archiwum Głównego Akt Dawnych i Biblioteki Narodowej, wrzesień–październik 1983, Warszawa 1983, poz. kat. 549, s. 207, il. 118; H. Widacka, *Lew Lechistanu...*, poz. 29, s. 90–91. Na cokole pod wizerunkiem odbity z płyty tekst: „The most Heroick and Victorious / IOHN the III.^d KING of POLAND etc. / London printed for T. Malthus at y^e sun. In y^e. poul. / F.H. van Hove sculp.”.

25 H. Widacka, *Jan III Sobieski w grafice ...*s. 119, poz. 112, il. Na s. 98. Informacje na temat artysty zob. A. Griffiths, *The Print in Stuart Britain...*, s. 231. Pod wizerunkiem odbity z płyty tekst: „Joannes III King of Poland, Great / Duke of Lithuania, Ukraina etc. / P.V. Somer. Sc.”.

26 H. Widacka, *Lew Lechistanu...*, poz. 11, s. 54–55. Por. A. Griffiths, *The Print in Stuart Britain...*, s. 277–278.

27 H. Widacka, *Lew Lechistanu...*, poz. 23, s. 78–79. Mirecka uważa tę odbitkę za dzieło Johna Smitha (1652–1743), zob. M. Mirecka, ““Monarchy as it should be”?...”, s. 220, il. 4.3. Na temat Smitha zob. A. Griffiths, *The Print in Stuart Britain...*, s. 239.

28 W tym miejscu warto wspomnieć, że król Anglii, długoletni wielbiciel Hortensji Mancini, był ojcem chrzestnym Teresy Kunegundy Sobieskiej. Podczas chrzcina 19 lipca 1676 roku

grafiki to nie wszystkie podobizny króla Jana III, które wyszły spod pras drukarskich w stolicy Anglii. Powyższą grupę uzupełniają jeszcze dwa, opublikowane przez Hannę Widacką wizerunki, które pod względem ujęcia króla czerpią z innych pierwowzorów. Jest to przedstawienie Jana III figurujące na *tableau* z portretami obrońców Wiednia oraz portret króla autorstwa Richarda Thomsona drukowany we własnym zakładzie rytowniczym w Londynie²⁹.

Spośród malarskich przykładów zbliżonych pod względem ujęcia do portretu londyńskiego udało się do dziś pozyskać szerszą wiedzę o czterech obrazach. Są to dwa wizerunki znajdujące się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie³⁰, portret w posiadaniu osoby prywatnej i obraz należący do Muzeum Narodowego w Krakowie (dzieło późniejsze, powstałe w XIX w.)³¹. Pierwszy z portretów należących do Muzeum Narodowego w Warszawie (nr inw. MP 4996 MNW) powtarza wiernie kompozycję obrazu londyńskiego, cechuje się jednak słabszą klasą malarską. Elementy budujące wizerunek malowane są mocnymi i płaskimi plamami barw, kształty są mało przestrzenne i oddane schematycznie. Szczególnie razi sposób namalowania twarzy, a zwłaszcza głęboko i konturowo oddane rysy. Drugi z portretów (nr inw. MP 4990 MNW³²) wydaje się jeszcze słabszy pod względem artystycznym, jest to być może skutek późniejszych, nie zawsze udanych ingerencji i rozległych uszkodzeń pierwotnej warstwy malarskiej. Dostrzec w nim można pewne odstępstwa od „kanonicznej” wersji wizerunków londyńskich, do których zaliczyć można portret kupiony przez Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, grafikę White’a oraz obraz z Muzeum Narodowego w Warszawie (nr inw. MP 4996 MNW). Różnice te dotyczą m.in. kształtu broszy spinającej delię, ułożenia wierzchniej szaty, nieco odmiennego potraktowania fryzury i rysów twarzy. Z pewnością jednak oparty jest na tym samym wzorze, co pozostałe omawiane obiekty. Oba

reprezentował go wojewoda ruski Stanisław Jabłonowski, zob. A. Skrzypietz, *Królewscy synowie – Jakub, Aleksander i Konstanty Sobiescy*, Katowice 2011, s. 41. Wzorem dla ryciny mógł być zatem obraz przesłany jako prezent dyplomatyczny.

- 29 Zob. H. Widacka, *Lew Lechistanu...*, poz. kat. 144, s. 332–333 oraz poz. kat. 89, s. 212–213.
- 30 Nr inw. MP 4996 MNW, *Portret Jana III, króla Polski*, malarz nieznany, kopia, Polska XVIII w., 75 x 65 cm; nr inw. MP 4990 MNW, *Portret Jana III, króla Polski*, malarz polski, kopia, po 1675, 79 x 65 cm.
- 31 *Portret króla Jana III*, 75 x 61 cm, technika olejna, Kraków 1834–1839 (?). Autorem obrazu jest Rafał Hadziewicz (1803–1886). Portret jest własnością Muzeum Narodowego w Krakowie i przechowywany jest jako depozyt w Muzeum Narodowym w Kielcach. Na stronie muzeum Narodowego w Krakowie, w nocie poświęconej obrazowi, znajduje się informacja, że pochodzi on z kolekcji Stanisława Ursyna Rusieckiego: <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/342278> (dostęp: 20 II 2023 r.).
- 32 Portret jest depozytem MNW w Zamku Królewskim w Warszawie. Znajduje się na ekspozycji w Pokojach Królewiczowskich, w grupie portretów rodziny Sobieskich.



il. 5

Autor nieznany, *Portret Jana III, króla Polski*, XVIII w., MP 4996 MNW; Muzeum Narodowe w Warszawie.



il. 6

Autor nieznany, *Portret Jana III*, ok. 1710; Fundacja Pinińskich Liechtenstein

portrety pojawiają się w opracowaniu Janiny Ruszczycówny na temat ikonografii Jana III. O jednym z nich autorka wspomina jedynie w kontekście porównania podobieństwa rysów króla do innego portretu ze zbiorów MNW (nr inw. MP 130 766 MNW). Przytacza również informację, że zanim obraz trafił do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, został przez poprzedniego właściciela zakupiony w Szwecji³³. Drugi z portretów pojawia się jedynie w materiale ilustracyjnym artykułu.

Trzecim poznanym do tej pory³⁴ malarskim wizerunkiem królewskim w typie portretu londyńskiego jest obraz z kolekcji prywatnej, zakupiony na aukcji w Irlandii. Jest to dzieło pod względem kompozycji bardzo zbliżone do nabytego przez Muzeum Pałacu w Wilanowie, analogie dostrzec można zwłaszcza w ujęciu portretowanego, szczególnie w obrębie twarzy. Inaczej potraktowana została delia, część dolna

33 J. Ruszczycówna, *Ikonografia Jana III...*, s. 264. Warto podkreślić, że autorka opisuje portret nr inw. MNW 735 531 (obecnie nr inw. MP 4996 MNW), a na zdjęciu, które odpowiada opisowi obrazu, znalazł się inny portret, nr inw. MP 4990 MNW. Według aktualnych danych uzyskanych w Muzeum Narodowym w Warszawie, obrazem, który według relacji dawnego właściciela został zakupiony w Szwecji, jest ten o nr. inw. MP 4996 MNW, pierwszy z opisanych wyżej.

34 Dalsze kwerendy są w toku. Terenem naszych poszukiwań są m.in. kolekcje w Wielkiej Brytanii.

zewnątrznej szaty, która nie jest podbita futrem, ale ukazana niczym wywinęta poła płaszcza. Odmienne oddana została również brosza, która w portrecie z kolekcji prywatnej otrzymała formę podłużnego, wąskiego pasa wysadzanego kamieniami, sięgającego aż do szyi. Sposób malowania jest jednak inny. Czwarły z obrazów również został namalowany według wspólnego wzoru, ale znacznie później przez Rafała Hadziewicza³⁵. Traktować go więc należy jako interesujące dopowiedzenie do pozostałych trzech obrazów powstałych prawdopodobnie w epoce Jana III lub wkrótce potem (do poł. XVIII w.). Spośród nich dwa przynajmniej czasowo znajdowały się za granicą, w Szwecji i Irlandii, co warto zestawzić z faktem, że zakupiony portret pochodzi z Londynu, gdzie w wieku XVII powstała seria rycin o zbliżonej formule ikonograficznej.

Również w Londynie pozyskany został wspomniany już wcześniej *Portret Jana III na tle bitwy* (Wil.1961), nabyty do zbiorów wilanowskich w roku 1967 od osoby prywatnej³⁶. Portret ukazuje króla do kolan, zwróconego $\frac{3}{4}$ w lewo, z głową skierowaną nieznacznie w prawo. Sylwetka króla jest manierystycznie wygięta w kształt litery S. Władca ubrany jest w strój polski – złoty, wzorzysty żupan zapinany rzędem podwójnych guzów. Na ramionach zarzuconą ma czerwoną delię z futrzanym czarnym kołnierzem spiętym bogatą zaponą o podłużnym kształcie. Wokół szyi widoczna jest górna część obojczyka zbroi, podobnie jak na wizerunku króla z portretu londyńskiego. W prawej dłoni trzyma regiment oparty o biodro. Lewą dłoń, wspartą na boku, podtrzymuje poły obficie udrapowanej delii. Głowa króla na obu portretach ma identyczny układ, co może wskazywać, że twórcy obu wizerunków korzystali z tego samego wzoru lub obydwa portrety są dziełem tego samego warsztatu. Można również porównać analogiczny kształt poszczególnych części twarzy, w tym ust i wąsów, uczesania, świateł w źrenicach oczu. Obydwa obrazy różnią się natomiast ubiorem portretowanego oraz kontekstem. W tle wizerunku znajdującego się w wilanowskim muzeum od 1967 roku z obu stron ukazane zostały sceny toczącej się bitwy. Z lewej strony starcie jazdy, po prawej szanice i wieże kościołów obleganego miasta. Tło jest szarobłękitne, nad głową króla zachmurzone. Podobnie jak w portrecie londyńskim, i tu brakuje insygniów królewskich, jedynymi elementami określającymi postać są regiment – oznaka dowódcy wojskowego

35 Nota obiektu dostępna jest w katalogu cyfrowym zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/342278> (dostęp: 20 II 2023). Kompozycja nie zamyka się w owalu, ale wypełnia całą przestrzeń płótna, wobec czego pojawiają się tu elementy, których brakuje na innych obrazach (dolne, zaplecione części pasków *pteryges*).

36 Portret był publikowany, m.in. w katalogach wystawy: T. Pocheć-Perkowska, *Portrety Jana III Sobieskiego i jego rodziny...*, poz. kat. 5, s. 32; *Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze...*, poz. kat. 3, s. 129–130; *Dary i zakupy Muzeum w Wilanowie 1962–1992*, Warszawa 1992, cz. pt. *Malarstwo, Portrety Jana III i jego rodziny*, poz. 2.

oraz bitwa, odnoszące się do funkcji i czynów portretowanej postaci. Badaczy zajmujących się dziełem skłaniało to do przypuszczeń, że portret mógł powstać jeszcze przed elekcją Jana Sobieskiego. Do tej pory nie odnaleziono żadnego wzoru graficznego, który powtarzałby opisaną wyżej kompozycję, a jedynie pewne motywy, które mogą być wskazywane jako możliwe inspiracje.

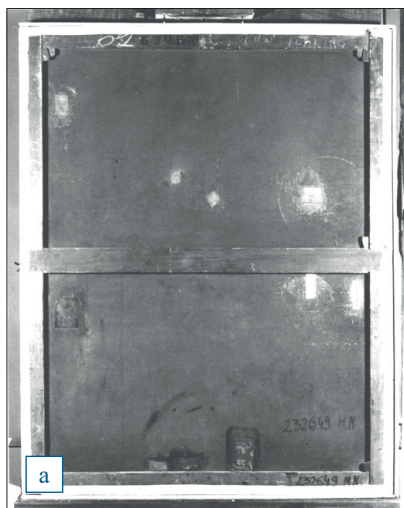
Obraz został zakupiony do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie na początku maja 1967 roku z przeznaczeniem dla pałacu w Wilanowie, wówczas oddziału Muzeum Narodowego³⁷. Po rozdzieleniu się instytucji w roku 1995 *Portret Jana III na tle bitwy* pozostał w kolekcji wilanowskiej. W toku kwerendy ustalono, że obraz do zbiorów MNW zakupiono od znanego pisarza i antykwariusza Aleksandra Janty Połczyńskiego (1908–1974), po II wojnie światowej przebywającego na emigracji, a negocjacje w tej sprawie były prowadzone od 1966 roku³⁸. W protokole muzealnej komisji zakupów płótno opisano następująco: „portret nieokreślonego malarza, zapewne powstał w XVII wieku, układ dotąd niespotykany i nieznan w grafice. W tle widoki walk pod nieokreślonym bliżej miastem. Obraz konserwowany, widać przemalowania zwłaszcza w partii stroju, ogólny stan dobry”³⁹. Po zakupie obraz trafił do pracowni konserwatorskiej Muzeum w Wilanowie, oddziału Muzeum Narodowego w Warszawie⁴⁰. Sporządzony przed pracami konserwatorskimi opis stanu zachowania nie zawiera informacji, czy w chwili nabycia obraz był dublowany, czyli wzmocniony od tyłu nowym płótnem. Zapisano jedynie że: „Wszystkie krawędzie obrazu zaklejone papierem [...]. Na odwrociu liczne łaty naklejone na wosk, a niektóre prawdopodobnie na kłajster”. Na czarnobiałej fotografii ukazującej odwrocie obrazu naciągniętego na krosno widoczne są krawędzie oklejone papierem i łatki zabezpieczające uszkodzenia płótna. Ponadto, na płótnie u dołu z prawej strony znajduje się numer inwentarzowy MNW232649 MN. Ten sam numer znajduje się na dolnej listwie krosna, na górnej zaś widnieje numer 630KN. Z opisu wynika, że obraz zanim znalazł się w wilanowskiej pracowni, był już wcześniej poddawany zabiegom konserwatorskim.

37 Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie (dalej: Archiwum MNW), sygn. 1641, protokół Komisji Zakupów 1967. Za pomoc w przeprowadzeniu kwerendy archiwalnej autorzy składają podziękowania p. dr Monice Myszor-Cieciela, kierownik Archiwum MNW, i p. Michałowi Przygodzie, pełnomocnikowi dyrektora MNW ds. badań proweniencyjnych.

38 Biblioteka Narodowa (dalej: BN), Archiwum Aleksandra Janty Połczyńskiego (dalej: Archiwum AJP), sygn. BN Rps 12830 III, t. 2, k. 122, 124, 158, 197; sygn. BN Rps 12831 III, t. 1, k. 155.

39 Archiwum MNW, sygn. 1641, protokół Komisji Zakupów 1967..

40 Archiwum Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, sygn. 967/k, Dokumentacja konserwatorska, 1968.



il. 7a-b

Autor nieznany, *Portret Jana III na tle bitwy*, Wil.1961.

(a) odwrocie obrazu przed konserwacją w 1968 r.,

(b) lico obrazu przed konserwacją w 1968 r.; Archiwum Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

Wstępna kwerenda archiwalna ujawniła, że numer 630KN został nadany przez dom aukcyjny Christie's. Obraz wystawiono na aukcji w Londynie w 1954 roku jako *Portret Tamerlana Wielkiego*, ale nie został wówczas sprzedany, po czym zwrócono go właścicielowi⁴¹. Z uwagi na ochronę danych osobowych pozyskanie informacji o nazwisku sprzedającego nie jest obecnie możliwe. Nie dysponujemy też żadną fotografią z tego okresu. Z materiałów znajdujących się w archiwum Aleksandra Janty Połczyńskiego przekazanym do Biblioteki Narodowej wynika, że obraz co najmniej od roku 1956 należał do znanego przed wojną bronioznawcy i kolekcjonera Antoniego Maryanowskiego, który zdeponował wówczas portret wraz z innymi dziełami sztuki w Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku, a następnie sprzedał go Jancie w 1965 roku⁴². Obaj kolekcjonerzy po II wojnie mieszkali poza granicami Polski i byli zaangażowani w ochronę polskiego dziedzictwa i poszukiwania poloników⁴³. W 1962 roku Antoni Maryanowski zaproponował zakup portretu Jerzemu Szablowskiemu, dyrektorowi Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu⁴⁴. Do korespondencji dołączona została fotografia, która obecnie jest najstarszą znaną reprodukcją dzieła⁴⁵. Ten sam materiał fotograficzny został wykorzystany jako ilustracja w dziesiątym tomie serii *Elementa ad fontium editiones*, wydanym w Rzymie w 1964 roku i podpisany następująco: „Jan

41 Informacja uzyskana od pracownika archiwum domu aukcyjnego p. Dereka Järmai.

42 BN, Archiwum AJP, sygn. Rps BN 12830 III, k. 175, wykaz obrazów z 25 lipca 1956 roku, w poz. 22 wymieniono obraz „Jan III Sobieski”; k. 174 [b.d.] poz. 5 „Portret Jana III Sobieskiego” wymieniony jako depozyt w Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku; k. 173, wykaz obrazów z 30 lipca 1956 roku, w poz. 5 „Portret Jana III Sobieskiego, olejny, z końca 17 wieku”, wymieniony jako depozyt w Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku. Sprzedaż portretu Aleksandrowi Jancie Połczyńskiemu udokumentowana została pokwitowaniem wystawionym 17 listopada 1965 r., por. BN, Archiwum AJP, sygn. Rps BN 12830 III, k. 188.

43 Maryanowski i Janta zawarli znajomość na początku lat pięćdziesiątych XX wieku, por. BN, Archiwum AJP, sygn. Rps 12830 III, t. 2, k. 163, list Antoniego Maryanowskiego do Aleksandra Janty Połczyńskiego z 15 kwietnia 1953 roku.

44 Archiwum Zamku Królewskiego na Wawelu, sygn. AZK PZS-II-127/1, k. 4r-v. Za przeprowadzenie wstępnej kwerendy autorky dziękują p. Dianie Błońskiej, kierownik Archiwum.

45 *Ibidem*, il. po k. 4 z opisem na odwrociu: „Portret olejny / rozmiar: 125x100 centym. / z lewej strony bitwa pod Chocimiem, z prawej Wiedeń”.



il. 8

Autor nieznanym, *Portret Jana III na tle bitwy*, Wil.1961. Fotografia obrazu z korespondencji między J. Szablowskim a A. Maryanowskim, 1962 r.; Archiwum Zamku Królewskiego na Wawelu



il. 9

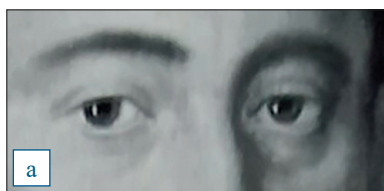
Autor nieznanym, *Portret Jana III na tle bitwy*, Wil.1961. Fotografia obrazu w trakcie konserwacji, z dokumentacji konserwatorskiej z 1968 r.; Archiwum Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

Sobieski (nieznanego autora). Własność Antoniego Maryanowskiego, Newark, USA²⁴⁶. Antoni Maryanowski w liście do Aleksandra Janty określił obraz jako: portret malowany z natury, „zapewne przez Jana Aleksandra Tricjusza”²⁴⁷.

W trakcie konserwacji przeprowadzonej w 1968 roku na skutek usuwania werniksów i przemalowań zmiana uległa kompozycja w tle z lewej strony, w partii roślinności, pomiędzy krawędzią obrazu a przedramieniem króla. Znajdujący się w tym miejscu liść został zastąpiony innymi motywami roślinnymi. Zmiany tej nie odnotowano w dokumentacji konserwatorskiej, można ją jednak dostrzec, porównując zdjęcia z roku 1962 i 1968 (sprzed konserwacji i z końcowej fazy prac) ze zdjęciem współczesnym. Inne szczegóły obrazu także uległy zmianie. Można zauważyć, że po konserwacji światła w oczach portretowanego (tzw. bliki) znalazły się w innym miejscu, odmienny jest też kształt prawego oka modela, inaczej układa się również światło w partii chmur nad głową, zatarty jest rysunek futra na kołnierzu.

46 Elementa ad fontium editiones, 10, *Repertorium rerum Polonicarum ex Archivo Orsini in Archivo Capitolino Romae III pars*, coll. W. Wyhowska de Andreis, Romae 1964, s. [343], Tab. I.

47 BN, Archiwum AJP, sygn. Rps 12830 III, t. I, k. 167, list Antoniego Maryanowskiego do Aleksandra Janty Polczyńskiego z 3 stycznia 1965 roku.



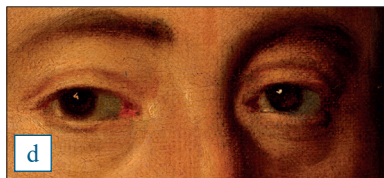
a



b



c



d

il. 10a-d

Autor nieznanym, *Portret Jana III na tle bitwy*, Wil. 1961.

(a) bliki w oczach na obrazie przed sprzedażą, fotografia archiwalna, fragment fotografii nr 8,
 (b) bliki w oczach obrazie przed konserwacją, fotografia z dokumentacji konserwatorskiej z 1968 r., fragment fotografii nr 7a,
 (c) bliki w oczach na obrazie po konserwacji, fotografia z dokumentacji konserwatorskiej z 1968 r., fragment fotografii nr 9,
 (d) bliki w oczach na obrazie, fot. 2021 r., fragment fotografii nr 2

W dokumentacji konserwatorskiej przebieg prac przedstawiono następująco:

„[...] usunięto pociemniały werniks, retusze/przemaalowania/ głównie w partii czerwonej szaty/usunięto spir[ytusem] neut[ralizowano] Terp[entyną]. Po zapunktowaniu i wyschnięciu obraz zawerniksowano ponownie werniksem mast[yskowym]. Ubytki zakitowano/obraz zawerniksowano/zapunktowano farbami olejnymi +werniks roz[cieńczony] terp[entyną]⁴⁸.

Pomimo braku wzmianki o usuwaniu przemaalowań w innych „partiach niż czerwona szata”, możemy przypuszczać, że w trakcie konserwacji w 1968 roku wraz z werniksem usunięto te fragmenty kompozycji w tle, które uznano za wtórne. Wtedy też, jak przypuszczamy, odsłonięte zostały oryginalne bliki w oczach. W tych samych miejscach obserwujemy je również w portrecie zakupionym w Londynie.

Badania fizykochemiczne obrazu podjęto po raz pierwszy w roku 2011, kiedy z kilku miejsc pobrano mikropróbki do wstępnych analiz. Celem było ustalenie stratygrafii i dokonanie podstawowej identyfikacji składu zapraw i warstw malarskich⁴⁹. Do badań powrócono w listopadzie 2021 roku, kiedy muzeum zakupiło londyński portret króla. Z uwagi na niezwykle podobieństwo twarzy w obu portretach, podjęto

badania proveniencyjne i materiałowe obydwu obrazów. Przeprowadzone wówczas zostały nieniszczące badania polegające na obrazowaniu z wykorzystaniem promieniowania ultrafioletowego (UV)⁵⁰, podczerwonego (IR)⁵¹, rentgenowskiego (RTG)⁵² oraz światła widzialnego (VIS)⁵³.

48 Archiwum Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, sygn. 967/k, Dokumentacja konserwatorska, 1968., Rodzaj werniksu i farb olejnych został podany na s. 6–7.

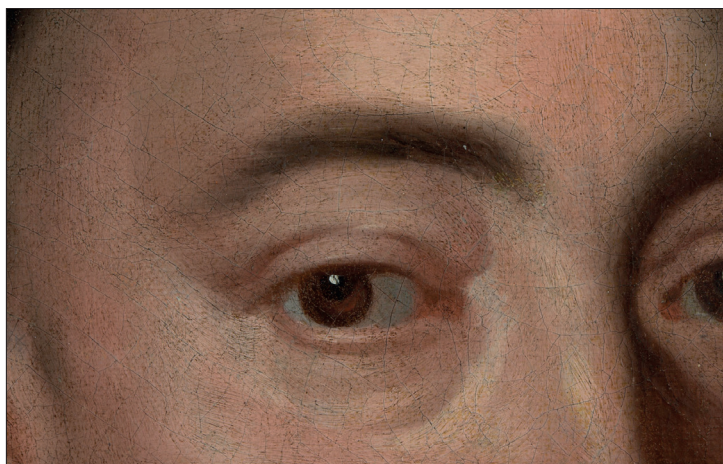
49 W 2011 roku badania zostały wykonane przez laboratorium EAZ – Sylwia Svorová-Pawelkiewicz, Artur Borkowski. Zastosowano następujące metody instrumentalne na pobranych mikroprobkach: obserwacje pod mikroskopem stereoskopowym oraz biologicznym do światła przechodzącego, światła spolaryzowanego i ciemnego pola; analizę spoiw w oparciu o reakcje charakterystyczne z NaOH oraz ninhydriną, wykonano szlify stratygraficzne. Badania pierwiastków wchodzących w skład pigmentów i wypełniaczy zapraw za pomocą skaningowego mikroskopu elektronowego sprzężonego z mikrosondą elektronową analizą EDS (SEM-EDS) przeprowadził Marek Wróbel na Wydziale Geologii UW, Laboratorium Zakładu Geologii Inżynierskiej.

50 Obserwowano i wykonano fotografie fluorescencji powierzchni obrazu, wzbudzonej promieniowaniem ultrafioletowym (Agnieszka Indyk).

51 Wykonano reflektografie w promieniach podczerwonych celem oceny warstw spodnich (Agnieszka Indyk).

52 Wykonano rentgenografie (Roman Stasiuk).

53 Autor fotografii: Agnieszka Indyk.



il. 11

Autor nieznanym, *Portret Jana III*, Wil.6312. Bliki w oczach króla na portrecie zakupionym z kolekcji Wołodymyra Luciwa, fot. 2022 r., fragment fotografii nr 2

Portret Jana III na tle bitwy uzyskał dodatkowo dokumentację fotograficzną w wysokiej rozdzielczości⁵⁴ oraz dokumentację w technice obrazowania z przekształceniem odbicia (RTI)⁵⁵.

Następnie oba obrazy zostały poddane analizom w ramach projektu badawczego prowadzonego przez konsorcjum E-RIHS: „Oryginał, replika czy kopia – badania porównawcze warsztatu malarskiego dwóch portretów króla Jana III Sobieskiego, jako przyczynek do rozpoznania losów polskiego dziedzictwa poza granicami kraju”⁵⁶.

W trakcie realizacji projektu powtórnie wykorzystano próbki pobrane w 2011 roku z *Portretu Jana III na tle bitwy*. Pobrano też dodatkowe mikrop próbki z obu wizerunków celem ustalenia układu warstw technologicznych (mikroskopia UV-VIS)⁵⁷. Wykonano analizy pierwiastków wchodzących w skład pigmentów użytych do sporządzenia

54 Chodzi o technikę gigapixelową, której efektem jest makrofotografia obejmująca całą powierzchnię obrazu, a nie tylko wybrany fragment.

55 Fotografie w wysokiej rozdzielczości oraz dokumentację z wykorzystaniem metody obrazowania z przekształceniem odbicia (ang. Reflectance Transformation Imaging, dalej: RTI) wykonali: Eryk Bunsch i Kamil Radomski (Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie). Metoda RTI pozwala na wnikliwe analizowanie powierzchni obrazu i jego faktury dzięki temu, że ukazuje, w jaki sposób powierzchnia obiektu reaguje na zmieniające się warunki oświetlenia.

56 Wyniki uzyskano w ramach konkursu na dostęp do infrastruktury badawczej MOLAB PL/FIXLAB PL i projektu polskiego konsorcjum E-RIHS.pl, współfinansowanego przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów. Koordynatorem i kierownikiem naukowym projektu z ramienia E-RIHS był prof. dr hab. Piotr Targowski, kierownikiem z ramienia Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie – Agnieszka Pawlak.

57 W ramach projektu badawczego prowadzonego przez konsorcjum E-RIHS wykorzystano mikroskopię VIS-UV, wykonano także i przeanalizowano szlify stratygraficzne oraz optyczną koherencyjną tomografię (ang. Optical Coherence Tomography, dalej: OCT) do analizy warstw przypowierzchniowych, głównie werniksów; pomiary przeprowadziła dr hab. Magdalena Iwanicka w Interdyscyplinarnym Centrum Nowoczesnych Technologii UMK oraz w Katedrze Konserwacji i Restauracji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej Wydziału Sztuk Pięknych UMK.

farb oraz wypełniaczy zapraw (SEM-EDS, LA-ICP-MS)⁵⁸. Ustalono rozkład pierwiastków w obu malowidłach (makro-XRF)⁵⁹. Na podstawie wyników badań wykonano analizy porównawcze obu wizerunków⁶⁰.

Portret Jana III na tle bitwy (Wil.1961) malowany jest w technice olejnej⁶¹. Na całej powierzchni widoczna jest siatka starych spękań charakterystycznych dla historycznego malarstwa olejnego, która miejscami zanika pod późniejszymi przemalowaniami. Obraz w partiach szat i tła malowany jest *alla prima*, zamasytym gestem, bez delikatnych przejść światłocieniowych. Ornament na żupanie potraktowany jest płasko, niemal szkicowo. Światła na fałdach czerwonej drapowanej delii nakładane są impastowo, w wielu miejscach „surową” bielą, dynamicznie, zdecydowanymi pociągnięciami pędzla. Twarz malowana jest laserunkowo, gładko, mniej zamasyżycie, choć w partiach światła dukt pędzla jest wyraźnie widoczny. W cieniach malarz posłużył się delikatnymi przejściami, stosując technikę nakładania farby: „mokre w mokre”.

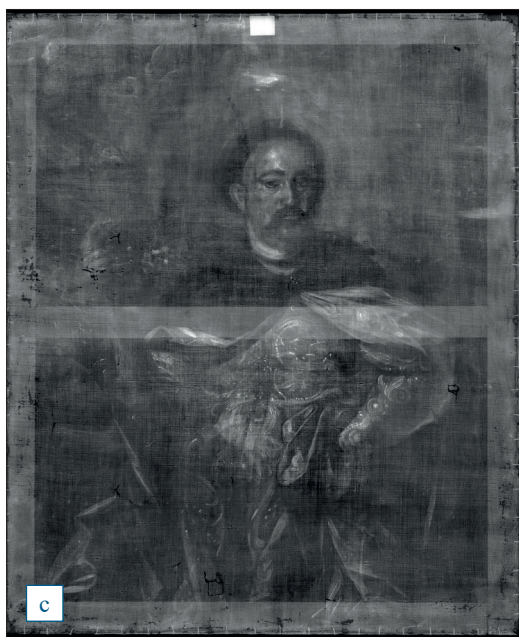
Oryginalnym podobrazem malowidła jest płótno wykonane z przędzy lnianej, o prostym splocie, prawdopodobnie tkane ręcznie. Z lewej strony zachowany jest bity brzeg tkacki. Obraz nie był przycinany, o czym świadczą zachowane oryginalne krajki i charakterystyczne deformacje tkaniny płóciennej wzdłuż krawędzi obrazu – tzw. girlanda

58 Do analizy pierwiastków w ramach konsorcjum E-RHIS wykorzystano też: a) metodę mikroskopii skaningowej z mikrofluorescencją rentgenowską SEM-EDS (ang. Scanning Electron Microscope i Energy Dispersive X-ray Spectroscopy; dalej: SEM-EDS); pomiary przeprowadzili dr Barbara Łydźba-Kopczyńska i dr Wojciech Gil na Wydziale Chemii UW, b) oraz metodę spektrometrii mas z jonizacją próbek w plazmie indukcyjnie sprzężonej po ablacji laserowej (ang. Laser Ablation Inductively Coupled Plasma Mass Spectrometry. Dalej: LA-ICP-MS); pomiary przeprowadziła: dr hab. Barbara Wagner, Wydział Chemii UW – Interdyscyplinarne Laboratorium Badań Archeometrycznych, Centrum Nauk Biologiczno-Chemicznych.

59 W ramach projektu badawczego prowadzonego przez konsorcjum E-RIHS wykonano również skanowanie całej powierzchni obrazów przy użyciu wielkoformatowego skanera fluorescencji rentgenowskiej M6 Jet Stream- macro-XRF (ang. X-ray fluorescence, dalej: makro-XRF); pomiary przeprowadził: prof. dr hab. Piotr Targowski w Interdyscyplinarnym Centrum Nowoczesnych Technologii UMK.

60 Interpretacja wyników została przeprowadzona na podstawie dostarczonych raportów z badań przeprowadzonych w 2011 roku (Laboratorium EAZ) oraz w 2022 roku (E-RIHS) przez prof. dr hab. Piotra Targowskiego, dr hab. Magdalenę Iwanicką, dr Barbarę Łydźbę-Kopczyńską, dr hab. Barbarę Wagner, Sylwię Svorovą-Pawelkiewicz i Agnieszkę Pawlak. W tym miejscu autorzy artykułu pragną bardzo gorąco podziękować badaczom za wszelką pomoc i zaangażowanie.

61 Technikę olejną wstępnie potwierdzają badania przeprowadzone w 2011 roku przez Sylwię Svorovą-Pawelkiewicz. Wykonano wówczas analizę spoiw w oparciu o wrażliwość próbki na działanie 4M NaOH. W celu identyfikacji białek prowadzono reakcję z 1-procentowym alkoholowym roztworem ninhydryny. W próbce w warstwie malarskiej i zaprawie wykryto spoiwo olejne, woskowe albo żywiczne. Nie wykryto białka. Te badania powinny być jednak potwierdzone innymi metodami, czego w 2022 roku nie przeprowadzono.



il. 12a-d

Autor nieznan, *Portret Jana III na tle bitwy*, Wil.1961.
 (a) lico fluorescencji wzbudzonej promieniowaniem UV,

(b) lico w świetle IR,

(c) rentgenogram, widoczna prawdopodobnie autorska zmiana w układzie kołnierza z prawej strony obrazu,

(d) odwrocie obrazu

napięć. Powstaje ona dlatego, że w miejscach, gdzie tkanina była przymocowywana gwoździami do ramiaka włókna są mocniej wyciągnięte i napięte, a tam, gdzie nie ma naciągu, są luźniejsze, sprawia to, że równolegle do krawędzi płótno układa się w kształt litery „S”. Oryginalne krajki są zniszczone, poszarpane z widocznymi dziurami, śladami po przeniesieniu obrazu z innego krosna.

Płótno przed malowaniem zostało zapewne przeklejone klejem glutynowym, było to zwykłą praktyką malarzy. Warstwa izolacji (przeklejenia) widoczna jest na szlifach stratygraficznych. Na przeklejone płótno zaprawa nałożona jest w jednej warstwie. Zaprawa, prawdopodobnie olejna, jest barwna, jasna, w kolorze chłodnego beżu o fioletowo-różowym odcieniu. Na przekrojach stratygraficznych ujawnia się jako różowa. Obserwując powierzchnię malowidła, można stwierdzić, że wzdłuż krawędzi, na szerokości do ok. 1 cm zaprawa nie jest zakryta warstwą malarską, dzięki czemu można określić jej kolor. Potwierdza się obserwacja, że pierwotnie malowidło mogło być napięte na nieco mniejsze krosno, stąd niezamalowany margines zaprawy. Może to też świadczyć o tym, że malarz malował obraz na płótnie rozciągniętym na ramie pomocniczej, a na docelowe krosno napiął go po namalowaniu.

W trakcie konserwacji w 1968 roku, po zakupie do zbiorów muzealnych, płótno oryginalne zreperowano, usunięto dawne łąty i zdublowano na nowe płótno lniane⁶², obraz oczyszczono z pożółkłego werniksu oraz dawnych przemalowań i retuszy, napięto na nowe krosno. Poprzednie z numerem aukcyjnym naniesionym z szablonu na górną listwę niestety nie zostało zachowane. Ubytki uzupełniono, a do retuszu zastosowano farby olejno-żywiczne⁶³. Lico zabezpieczono werniksem na bazie żywicy mastyksowej. Do naszych czasów obraz zachował się w dość dobrym stanie, poza nierównomiernym połyskiem werniksu i zmatowieniem niektórych retuszy.

Zdjęcia RTG i reflektografie w IR ujawniają przemalowania w partii futrzanego kołnierza oraz nieba wokół głowy króla i u dołu w obszarze szat. Na dłoniach, twarzy, u dołu na drapowanym płaszczu oraz w tle widoczne są drobne retusze, pochodzące z czasu ostatniej konserwacji w 1968 roku. Zdjęcie w luminescencji wzbudzonej promieniowaniem UV nie ujawnia przemalowań w obszarach, które po ostatniej konserwacji uległy zmianie (partie roślinności z lewej strony i bliki w oczach). Obserwujemy retusze w partii źrenic, ale nie białych blików. Wydaje się prawdopodobne, że roślinność w tle i bliki w oczach widoczne na czarno-białych fotografiach archiwalnych były przemalowaniami. Dziwi, że nie wspomniano o ich usuwaniu w dokumentacji konserwatorskiej.

62 Spoiwem dublażowym była masa woskowo-żywiczna.

63 Winsor & Newton.

Zmiany w układzie kołnierza i fałdach płaszcza widoczne na zdjęciu rentgenowskim mogą mieć charakter autorskich przemalowań. Rozstrzygnięcie tych kwestii byłoby możliwe podczas ponownych prac konserwatorskich.

Z analizy pierwiastków wchodzących w skład warstw technologicznych malowidła wynika, że zaprawa składa się z mieszaniny bieli ołowiowej, węglań wapnia (prawdopodobnie kredy), umbry, ochry, glinokrzemianów i czerni kostnej. W niektórych próbkach zaprawy stwierdzono obecność błękitu pruskiego. W błękitnych partiach nieba zidentyfikowano oprócz bieli ołowiowej i węglań wapnia również umbrę, ochrę, czern kostną oraz błękit pruski. Badania ujawniły, że błękit pruski występuje we wszystkich warstwach technologicznych, a więc nie pochodzi z przemalowań⁶⁴. Jego obecność potwierdzają obserwacje mikroskopowe, w tym badania cząstek pigmentu w świetle przechodzącym⁶⁵. W niektórych partiach błękitnego nieba zidentyfikowano pigmenty miedziowe, co mogłoby świadczyć o zastosowaniu oprócz błękitu pruskiego również azurytu. Pigmenty miedziowe obecne są też w częściach tła malowanych brązami i zieleniami, m.in. w partiach roślinności. Występują tu w mieszaninach z umbrą i pigmentami żelazowymi⁶⁶. Czerwona delia malowana jest z użyciem pigmentów żelazowych (czerwonej ochry) zmieszanej z bielą ołowiową w partiach światła i, być może, minii. Dla złamania koloru w cieniach dodawano umbrę i czern kostną. Czerwona szata była zapewne laserowana czerwienią organiczną osadzoną na węglanie wapnia (prawdopodobnie kredzie). Wskazują na to obserwacje rozmieszczenia węglań wapnia na mapach makro-XRF. Karnację artysta malował, stosując mieszaninę bieli ołowiowej, czerwieni na bazie pigmentów żelazowych i, czego nie można wykluczyć, minii. Cynobru użył do namalowania ust i kąćków oczu oraz chorągwi w scenie bitwy z lewej strony obrazu i rozbłysków wystrzałów armatnich z prawej strony. Kolor złocistego żupana malarz osiągnął, mieszając biel ołowiową z ochrą (żółcienie żelazowe) i umbrą, ewentualnie dodając też minię. W badaniu metodą SEM-EDS zidentyfikowano również ziarna kwarcu (krzem). Ziarna piasku (kwarcu) są zwykle identyfikowane w czerwonych ochrach⁶⁷. Wykryty w próbce

64 B. Łydźba-Kopczyńska, „Raport. „Analiza wyników badań z zastosowaniem SEM-EDS”, Wrocław 2022 (mps), Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.

65 Laboratorium EAZ, Sylwia Svorová-Pawelkiewicz, „Raport. „Badanie pigmentów i stratygrafii obrazów z Wilanowa – Wil. 1961, Portret Króla Jana III Sobieskiego na tle bitwy, nieznanzy malarz polski, 2. połowa XVII w.”, Warszawa 2011, s. 49–56, (mps), Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.

66 Na tym etapie nie była możliwa identyfikacja pigmentów miedziowych. Mogą one pochodzić z warstw oryginalnych, ale mogły też zostać wprowadzone w wyniku przemalowań w XIX lub XX wieku.

67 K. Groen, *Paintings in the Laboratory: Scientific Examination for Art History and Conservation*, London 2014, s. 37. Dzięki szeroko zakrojonym badaniom nad dziełem Rembrandta, prowadzonym w ramach Rembrandt Research Project, naukowcy

czerwieni z płaszcza⁶⁸ cyrkon (Zr) potwierdza dodatek piasku w farbie. Identyfikację śladowych ilości cyrkonu we wszystkich czterech próbkach potwierdziły też badania LA-ICP-MS⁶⁹. Cyrkon jest składnikiem skał magmowych i metamorficznych, występujących w żwirach i piaskach.

Większość pigmentów zidentyfikowanych w warstwach oryginalnych, poza błękitem pruskim, nie ma charakteru datującego. Pigmenty żelazowe, glinokrzemiany, czerń roślinna i kostna oraz biel ołowiowa były stosowane przez malarzy od średniowiecza aż po wiek XX.

Zidentyfikowane pierwiastki, takie jak: bar, cynk, chrom, kobalt czy kadm, występujące w pigmentach otrzymywanych dopiero od końca XIX stulecia (biele cynkowa, czerwień kadmowa, żółcień chromowa), pokrywają się z miejscami, w których znajdują się retusze i przemalowania.

Błękit pruski natomiast występuje we wszystkich warstwach technologicznego obrazu. Świadczyłoby to o tym, że obraz powstał najwcześniej w pierwszym dziesięcioleciu XVIII wieku⁷⁰. W warstwie malarskiej, w badaniach metodami SEM-EDS i makro XRF nie zidentyfikowano charakterystycznych dla malarstwa XVII wieku takich pigmentów, jak: smalta, żółcień cynowo-ołowiowa czy żółcień antymonowa (neapolitańska)⁷¹. Jednak metoda LA-ICP-MS ujawnia we wszystkich próbkach – zarówno pobranych z czerwieni, jak i błękitów – obecność antymonu (Sb) skorelowanego z ołowiem (Pb). Zjawisko to można wyjaśnić zanieczyszczeniami rudy ołowiu, którą wykorzystano do produkcji farby. Złoża ołowiu występujące do dziś na Wyżynie Śląskiej i Wyżynie Krakowsko-Częstochowskiej zawierają, oprócz ołowiu (ok. 86,6%), domieszki srebra, cynku, żelaza, miedzi i właśnie antymonu⁷². Jest to ciekawy trop wart dalszych badań, może mógłby prowadzić do określenia

zidentyfikowali charakterystyczne dla jego warsztatu „grunty (zaprawy) kwarcowe”, złożone w 50–60% z kwarcu. Za pomocą SEM-EDX w gruntach tych stwierdzono zawartość Si, Al, K, Fe oraz domieszki Mg, Ca, czasem Na, P, Ti i tlenków magnezu. Są to najczęściej składniki gliniek skupionych wokół ziaren kwarcu. Zob. K. Groen, *Grounds in Rembrandt's workshop and in paintings by his contemporaries*, w: E. van de Wetering, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, Dordrecht 2005, s. 325–327, https://pure.uva.nl/ws/files/1576812/88973_thesis_klein_incl.pdf (dostęp: 24 VIII 2023).

68 B. Łydzba-Kopczyńska, „Raport. „Analiza wyników badań...”, próbka 1(1), pkt 14, s. 6 (mps).

69 B. Wagner, „Raport z badania szlifów metodą LA-ICP-MS”, Warszawa 2022, s. 5 (mps), Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.

70 J. Kirby, D. Saunders, *Fading and colour changes of Prussian blue: Methods of manufacture and the influence of extenders*, „National Gallery Technical Bulletin”, t. 25, 2005, s. 73.

71 Wzór chemiczny żółcień neapolitańskiej: $Pb(SbO_3)_2$ lub $Pb(SbO_4)_2$.

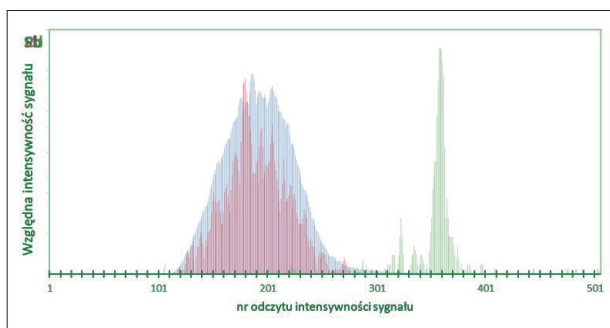
72 https://metale.pl/wiedza2/olow/krotki-rys-historyczny?_locale=en (dostęp: 6 VI 2023). Autorzy bardzo dziękują dr hab. Barbarze Wagner z Uniwersytetu Warszawskiego za pomoc przy interpretacji wyników i za naprowadzenie na trop wyjaśnienia zaobserwowanego zjawiska.

pochodzenia rudy ołowiu, której użyto do produkcji farby⁷³. Nie wydaje się, by ujawniony antymon świadczył o obecności żółtej neapolitańskiej. Metoda LA-ICP-MS jest znacznie bardziej czuła od badań SEM-EDS czy XRF i wykrywa nawet śladowe ilości pierwiastków obecnych w próbce. Gdyby użyta była żółta farba zawierająca żółcień antymonową, powinna zostać zidentyfikowana badaniami SEM-EDS i XRF. Stąd przekonanie, że antymon ujawniony LA-ICP-MS jest zanieczyszczeniem rudy ołowiu.

Niejednoznaczne obszary widoczne zarówno na mapach rozkładu poszczególnych pierwiastków, jak i na fotografii w promieniowaniu IR w postaci zacienień i pionowych zatarć mogłyby świadczyć o tym, że obraz ma jeszcze nierozpoznaną historię. Badania fizykochemiczne powinny być kontynuowane.

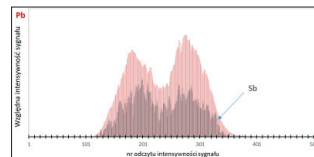
Portret Jana III (Wil.6312) malowany jest zapewne w technice olejno-żywiczej⁷⁴ na czerwono-brązowej zaprawie. Obraz jest zdublowany nowym płótnem, prawdopodobnie na spoiwo klejowe lub kłajstrowe. Nie zachowały się oryginalne krajki obrazu, które podczas dublowania zostały odcięte. Krawędzie płótna zaklejono papierem, co utrudnia obserwacje i stwierdzenie, czy obraz był od czasu dublażu przebijany na nowe krosno. Gwoździe są żelazne i częściowo zardzewiały. Zachowane krosno nie jest oryginalne, mogło zostać wymienione na przełomie XIX i XX wieku podczas wykonywania dublażu. Z powodu braku krajków nie można stwierdzić, czy zaprawa zachodziła na nie i w jakim stopniu.

Portret w partiach cieni malowany jest laserunkowo, w cienkiej warstwie z wykorzystaniem barwy gruntu. Światła budowane są impastowo poprzez nałożenie większej ilości farby. W przeszłości obraz był poddawany zabiegom konserwatorskim przynajmniej dwukrotnie. Pokryty jest kilkoma warstwami wtórnego werniksu o zielonkawej luminescencji widocznej w promieniach UV. Retusze znajdują się zarówno na werniksie, jak i pod jego warstwami. Prawdopodobnie przed sprzedażą w 2002 roku



il. 13

Autor nieznanym, *Portret Jana III na tle bitwy*, Wil.1961. Analiza próbki nr 1 z czerwieni płaszcza obrazu metodą LA-ICP-MS – wykres wskazujący na korelację antymonu z ołowiem, przy czym wyraźnie widać, że oba pierwiastki znajdują się w warstwie, która nie pokrywa się z czerwinią kadmową pochodzącą z przemalowania, a więc znajdują się pod przemalowaniem.

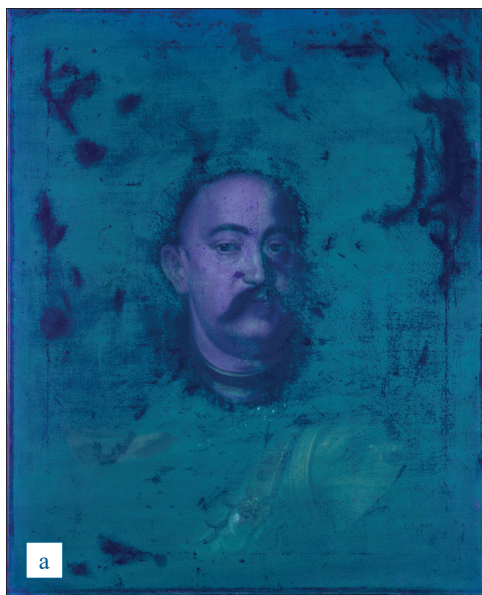


il. 14

Autor nieznanym, *Portret Jana III na tle bitwy*, Wil.1961. Analiza próbki nr 2 z błękitu nieba obrazu metodą LA-ICP-MS – wykres pokazuje, jak antymon i ołów współtowarzyszą sobie w tych samych warstwach, co może świadczyć o zanieczyszczeniu bieli ołowiowej antymonem.

73 Ciekawe badania stosunków izotopów bieli ołowiowej zawartych w materiałach malarskich w kontekście wykrywania złóż, z których mogły pochodzić, prowadzili Ewa Doleżyńska-Sewerniak i Jakub Karasiński. Por. E. Doleżyńska-Sewerniak, J. Karasiński, *Badania stosunków izotopowych ołowiu w próbkach bieli ołowiowej z obrazów Szymona Czechowicza (1698–1775)*, w: *Wokół zagadnień warsztatu artysty: malarza, rzeźbiarza, architekta...*, t. 2, Toruń, 2021, s. 155–169.

74 Co na razie stwierdzono wyłącznie na podstawie obserwacji i badań konserwatorskich, analiza spoiw powinna zostać przeprowadzona w toku dalszych badań.



il. 15a-b

Autor nieznany, *Portret Jana III*, Wil.6312.

(a) lico obrazu – fluorescencja wzbudzona promieniowaniem UV, widoczna gruba warstwa werniksu prawdopodobnie damarowego i liczne retusze pochodzące przynajmniej z dwóch realizacji konserwatorskich, (b) lico obrazu – fotografia w promieniach IR, widoczne liczne uszkodzenia warstwy malarskiej, dukt pędzla i prawdopodobnie przemalowanie wokół głowy

obraz był poddany fragmentarycznemu oczyszczaniu. Werniks usunięto wówczas z partii twarzy. Ciemne obszary tła pozostały pokryte grubą warstwą werniksu, który pożółkł. Uniemożliwia to szczegółowe rozpoznanie zakresu faktycznych retuszy czy przemalowań. Z uwagi na zły stan zachowania warstwy malarskiej, obraz wymagał wykonania kompleksowych prac konserwatorsko-restauratorskich. Są one w toku.

Analiza stratygraficzna wskazuje, że barwna zaprawa kładziona była w dwóch warstwach, nakładanych jedna po drugiej techniką „mokre w mokre”⁷⁵. Zaprawa jest prawdopodobnie emulsyjna lub olejna (nie wykonano analizy spoiw), składa się z bieli ołowiowej w mieszaninie z glinokrzemianami (glinką) ochrą (czerwień i żółcień żelazowe – tlenki żelaza), z domieszką umbr i węglań wapnia (zapewne kredy).

W warstwach barwnych malarz wykorzystał podstawową paletę barw, charakterystyczną dla malarstwa XVII wieku. Karnację malował mieszaniną bieli ołowiowej, czerwieni żelazowej, cynobru i prawdopodobnie minii. Cynobru użył też do namalowania ust, kąćców oczu i czerwonej delii. Złoczone fragmenty zbroi malowane są z użyciem żółcień cynowo-ołowiowej i żółcień żelazowych, a szare łuski karacenowego napierśnika wykonane są smaltą w mieszaninie z bielą ołowiową, ochrą i pigmentami żelazowymi (glinokrzemianami), umbrą, czernią kostną, węglanem wapnia. Rozmieszczenie miedzi na mapach makro-XRF pokrywa się z luminescencją werniksu widoczną na zdjęciu w UV, możliwe zatem, że była dodana jako sykatywa do werniksu, może być również zawarta w laserunkowych farbach m.in. w ciemnych partiach włosów.

⁷⁵ To oznacza, że warstwę wierzchnią nakładano, nie czekając na dokładne wyschnięcie warstwy spodniej.

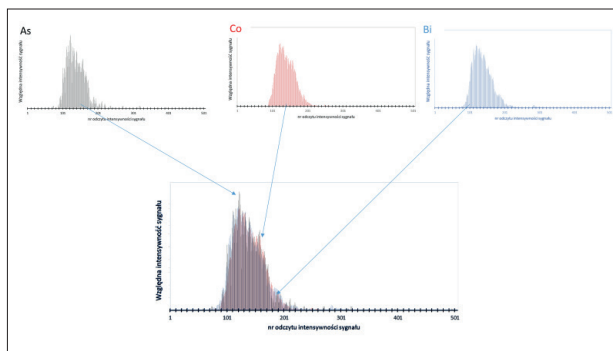


il. 16a-f

Autor nieznan, *Portret Jana III*, Wil.6312.

- (a) odwrocie obrazu w ramie, widoczne ślady papieru przyklejonego do listew krosna, pierwotnie użytego do zaklejenia odwrocia, poniżej poprzeczki, widoczna lniana łątka, przesłaniająca zapewne uszkodzenie płótna dublującego,
- (b-f) fragmenty odwrocia z inskrypcjami i nalepkami na listwach krosna..

Autor nieznany, *Portret Jana III*, Wil.6312. Analiza próbki nr 1 z partii zbroi metodą LA-ICP-MS – wykres pokazuje, jak arsen, bizmut i kobalt współtowarzyszą sobie w tej samej warstwie, co może wskazywać na rodzaj rudy kobaltu, z której wyprodukowano farbę



Ciekawe wyniki potwierdzające i precyzujące analizy wykonane za pomocą makro-XRF i SEM-EDS otrzymano dzięki badaniom LA-ICP-MS. Wykazały one, że smalta zastosowana w warstwach malarskich posiada domieszki bizmutu (Bi) i arsenu (As), co nie tylko jest potwierdzeniem jej obecności, ale także może być wskazówką co do jej pochodzenia⁷⁶. Badacze stwierdzili, że skład rud kobaltu złożów w Rudawach i w Górach Izerskich jest podobny i charakteryzuje się obecnością, obok kobaltu (Co) i niklu (Ni) również bizmutu (Bi) i arsenu (As). Nikiel jako składnik rudy kobaltu – smaltynu (Co,Fe,Ni)As₂ – został zidentyfikowany metodą makro-XRF i pokrywa się z obrazowaniem kobaltu (Co). Natomiast wykresy arsenu, kobaltu i bizmutu uzyskane metodą LA-ICP-MS zachodzą na siebie, co świadczy o współwystępowaniu tych pierwiastków w jednej warstwie.

Intrygujący jest fakt, że również w tym obrazie metodą LA-ICP-MS zidentyfikowano obecność antymonu w korelacji z ołowiem, przy czym podobnie jak w przypadku *Portretu Jana III na tle bitwy*, metodami SEM-EDS i XRF nie wykryto antymonu. Jest to ciekawa obserwacja, wymagająca dalszych badań. Powstaje pytanie, czy biel ołowiowa zastosowana w obu portretach pochodziła z podobnych rud ołowiu?

Podsumowanie

Badania proveniencji omawianych dwóch portretów prowadzą do wniosku, że zaskakujące zbieżności w przedstawieniu królewskiego wizerunku dotyczą większej grupy dzieł, w tym także szeregu rycin. Wszystkie zbliżone do malarskich przedstawień druki powstały w londyńskim środowisku rytowników w ostatniej ćwierci XVII wieku. Ich źródłem, jak wynika z inskrypcji znajdujących się na odbitkach wykonanych w zakładach Roberta White'a i Edwarda Coopera, były niezidentyfikowane dotychczas dzieła malarskie, które prawdopodobnie znalazły się w Anglii na drodze wymiany dyplomatycznej, o czym świadczyłyby podpisy na rycinie z ostatniej z wymienionych pracowni. Stosunkowo

⁷⁶ S. Svorová-Pawelkovicz, M. Witkowski, *Smalta – produkcja i handel w świetle badań archiwalnych i fizykochemicznych*, w: *Wokół zagadnień warsztatu artysty*: ..., s. 141–153.

duża liczba zbliżonych do siebie przedstawień graficznych zachowanych w Anglii świadczy o popularności postaci Jana III, zwłaszcza po zwycięstwie pod Wiedniem w 1683 roku⁷⁷. W przekazie literackim w czasie panowania Karola II Stuarta (1660-1685) Jan III utożsamiany był – dzięki swoim czynom i kostiumowi sarmackiego wojownika – z nowym wcieleniem walczącego z Imperium Osmańskim albańskiego chrześcijańskiego wodza Jerzego Kastrioty, zwanego Skanderbegiem. Fakt, że obydwa obrazy z kolekcji Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie zostały nabyte w Londynie, a najbardziej zbliżony do portretu w owalu obraz z kolekcji prywatnej został zakupiony w Irlandii jest na pewno przesłanką do prowadzenia dalszych badań ikonografii Jana III na terenie Wysp Brytyjskich.

Porównanie techniki malarskiej obu obrazów pozwala na stwierdzenie, że mimo wykorzystania tego samego wzoru ikonograficznego do namalowania twarzy króla Jana III obrazy powstały w różnych warsztatach i najprawdopodobniej w różnym czasie. Chociaż skład zaprawy w obu portretach jest podobny – oparty na bieli ołowiowej, pigmentach żelazowych, glinokrzemianach i dodatku węgla wapnia – inny jest jej kolor i sposób opracowania. W portrecie londyńskim (Wil.6312) widoczne są dwie warstwy ciemnej czerwono-brązowej zaprawy, podczas gdy *Portret Jana III na tle bitwy* (Wil.1961) malowany jest na zaprawie barwnej, ale jaśniejszej szaro-różowej o chłodnym tonie, położonej jednowarstwowo. Portret londyński mógł być namalowany w XVII wieku. Wskazuje na to zestaw pigmentów zastosowanych przez artystę. Wizerunek jest dziełem sprawnego malarza rzemieślnika. Do jego namalowania artysta zastosował paletę pigmentów typowych dla siedemnastowiecznych warsztatów. Czerwień malował z użyciem cynobru, partie żółte – żółcienią cynowo-ołowiową, w szarościach użył smalty, mieszając ją z czernią kostną, umbrą i z żółtymi ochrami. Zwraca uwagę sposób użycia pigmentów, powtarzający się w tego typu warsztatowych portretach Jana Sobieskiego, powielanych w licznych kopiach. Bardzo podobne rozmieszczenie cynobru i żółcieni cynowo-ołowiowej zidentyfikowano w dwóch innych obrazach powstałych prawdopodobnie po 1684 roku, po odsieczy wiedeńskiej – portretach w wieńcu laurowym znajdujących się w zbiorach Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie⁷⁸. Jednak

77 B. Klimaszewski, *Jan III Sobieski w literaturze polskiej i zachodnioeuropejskiej XVII i XVIII wieku*, Kraków 1983 (Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, t. 651, Prace Historycznoliterackie, nr 48), s. 99–113.

78 Chodzi o portrety króla w wieńcu laurowym Wil.1348 i Wil.1197, w których w partii żółtych impastów na zbroi wykryto żółcień cynowo-ołowiową (Pb_2SnO_4 , typ I) i cynober w czerwieniach ust i broszy. Por. D. Walawender-Musz, A. Pawlak, *Wszystkie oblicza władcy...*; W. Skrzeczanowski, *Sprawozdanie z pracy badawczej pt. „wykonanie badań pigmentów użytych w dziełach sztuki metodą LIBS”*, część I, Warszawa 2012, s. 7–22 (mps), Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie; A. Rafalska-Łasocha, *Raport. Analiza dyfrakcyjna próbek pobranych z dwóch obrazów olejnych portretów króla Jana III*



il. 18

Autor nieznany, *Portret Jana III na tle bitwy*, Wil.1961. Mapa rozmieszczenia Hg, fragment. Analiza wyników badań wykonanych z zastosowaniem wielkoformatowego skanera fluorescencji rentgenowskiej (makro-XRF)

Portret Jana III na tle bitwy (Wil.1961), choć w partii twarzy podobnie malowany, różni się zestawem zastosowanych pigmentów na pozostałym obszarze.

Zwraca uwagę brak żółcieni cynowo-olowowej, jak też brak smalty. Cynober zidentyfikowano jedynie punktowo w partiach ust, oczu i czerwonych proporców w tle. Zastosowanie błękitu pruskiego wskazywałoby na datę powstania obrazu po roku 1704, kiedy przez przypadek pigment ten stworzył w laboratorium Jacob Diesbach, berliński producent farb. Metodę produkcji opatentowano i opublikowano dopiero w 1724 roku, jednak przykłady jego użycia odnotowano w obrazach powstałych już wcześniej. Pigment ten został zidentyfikowany m.in. w dziele *Złożenie do grobu Pietera van der Werffa z 1709 roku*⁷⁹, jak też w obrazach Antoine'a Watteau malowanych w latach 1715–1719⁸⁰ czy w obrazie *Św. Roch*

odwiedzający chorych Martina Altomontego z 1719 roku⁸¹.

Intrygujący jednak jest fakt, że sposób malowania twarzy i rozmieszczenie na niej pigmentów, w szczególności cynobru, jest bardzo podobne w obu portretach, chociaż wyraźnie widać, że w portrecie londyńskim malarz wykorzystał zdecydowanie więcej cynobru (HgS) w karnacji. Natomiast w obu wizerunkach z użyciem cynobru malowane są usta i kąciki oczu. Cynobrem⁸² malowane są usta w obu portretach w wieńcu laurowym.

Był to sposób malowania zgodny z wielowiekową tradycją i recepturami zawartymi w dawnych traktatach malarskich. Już Mnich Teofil na przełomie XI i XII wieku pisał „o pierwszym kolorze różowym”: „Winno się mieszać zwykły kolor cielisty – *membrana* – z niewielką ilością

Sobieskiego, wykonana na zlecenie Muzeum Pałacu w Wilanowie, Kraków 2013, s. 7,16 (mps), Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie; S. Svorová-Pawelkiewicz, Raport. Badanie pigmentów i stratygrafii obrazów z Wilanowa, Warszawa 2011, s. 28–48 (mps), Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.

79 E. Szmit-Naud, *Mieszanie z błękitem pruskim – zagrożenia trwałości barw zielonych i błękitnozielonych warstw malarskich w malarstwie i konserwacji*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, t. 47, 2016, s. 302.

80 J. Kirby, *Fading and colour change of Prussian blue: Occurrences and early reports*, „National Gallery Technical Bulletin”, t. 14, 1993, s. 63.

81 E. Modzelewska, „*Św. Roch odwiedzający chorych*” ..., s. 43–46.

82 Celowo upraszczając, stosuję nazwę cynober (HgS), chociaż zapewne we wszystkich omawianych obrazach mamy do czynienia z jego formą syntetyczną, czyli vermilionem, a nie z utartym minerałem.

cynobru oraz odrobiną minii; w ten sposób otrzyma się kolor zwany różowym – *rosa*. Można podbarwić nim lekko górną i dolną szczękę, usta i podbródek, szyję i zmarszczki na czole [...]”⁸³. Z kolei w swoim traktacie o malarstwie *Lost secrets of Flemish painting* Theodore Turquet de Mayerne (1573–1655) stwierdził: „niewielu kolorów potrzebuje malarz by malować olejno, mieszanina tych kilku tworzy pozostałe: biel ołowiowa, czerń, laki czerwone, vermilion⁸⁴, żółta ochra”⁸⁵. I dalej wymienia jeszcze ok. jedenastu pigmentów.



il. 19

Autor nieznanym, *Portret Jana III*, Wil.6312. Mapa rozmieszczenia Hg, fragment. Analiza wyników badań wykonanych z zastosowaniem wielkoformatowego skanera fluorescencji rentgenowskiej (makro-XRF)

W przypadku *Portretu Jana III na tle bitwy* nie do końca udało się zrozumieć i wyjaśnić zjawiska obserwowane na mapach makro-XRF, fotografiach UV, reflektografii IR i rentgenografii (RTG) – zaciemnienia, nierównomierności rozmieszczenia różnych pigmentów na powierzchni, np. manganu czy żelaza w tle. Również porównanie fotografii archiwalnych i obserwacje malowidła w świetle widzialnym, jak też analiza szlifów stratygraficznych rodzi przypuszczenia, że obraz mógł być w niektórych partiach przemalowany kilkakrotnie – możliwe, że autorsko. Nie można też wykluczyć, że był malowany w dwóch etapach: najpierw powstała twarz, a kilkadziesiąt (kilkanaście) lat później obraz został ukończony przez innego artystę, lub od początku był malowany przez dwóch malarzy. Obraz ten w partii stroju i tła malowany jest wielowarstwowo z rozmachem, szybkimi pociągnięciami pędzla, miejscami niemal szkicowo (np. wzorzysty żupan), podczas gdy twarz potraktowana jest bardziej tradycyjnie i w sposób niezwykle podobny do portretu londyńskiego. W portrecie na tle bitwy zastanawiający jest też namalowany wokół szyi króla obojczyk zbroi, podczas gdy w ubiorze

83 Teofil Prezbiter, *Diversarum Artium Schedula, Średniowieczny zbiór przepisów o sztukach rozmaitych*, przekład z języka łacińskiego i opracowanie S. Kobiela, Kraków, 1998, księga I, s. 7.

84 Vermilion – HgS – siarczek rtęci z chemicznego punktu widzenia równoznaczny z cynobrem. Pigment przygotowywany syntetycznie, często ze względu na dość wysoką cenę był fałszowany dodatkami minii.

85 „Peu de Couleurs sont necessaires à vn peintre pour peindre à huile, et le meslange de ces peu fait et compose toutes les aultres. blanc de plomb. Noir. [...] lacquer. Vermillon. [...] ocre Jaune”, zob. T. Turquet de Mayerne, *Sir Theodore de Mayerne, Pictoria, sculptoria et quae subalternarum artium (the 'Mayerne manuscript')*, 1620–1646 [Mayerne Manuscript Ms. Sloane 2052, f. 4], <https://artechne.hum.uu.nl/node/95220> (dostęp: 20 II 2023) (tłumaczenie własne).

nie występują inne elementy uzbrojenia ochronnego, a widoczny jest jedynie strój polski: żupan i delia. Mogłoby to świadczyć o powstaniu obrazu w dwóch etapach. Zagadka nie została na razie wyjaśniona, wskazana byłaby kontynuacja badań, nie tylko materiałowych, ale również archiwalnych, poza granicami kraju.

Autorzy publikacji pragną podziękować wszystkim osobom zaangażowanym w przeprowadzenie badań fizykochemicznych obrazów oraz w pozyskiwanie informacji na temat opisywanych portretów.

BIBLIOGRAFIA

Materiały archiwalne

Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie, sygn. 1641.

Archiwum Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Dokumentacja konserwatorska 967/k, 1968, mps.

Archiwum Zamku Królewskiego na Wawelu, sygn. AZK PZS-II-127/1

Biblioteka Narodowa, Archiwum Aleksandra Janty-Polczyńskiego, sygn. Rps 12830 III, t. 2; sygn. Rps BN 12831 t.1 III *Aleksander Janta-Polczyński: Kopie listów w sprawach antykwarycznych*. Litera A-K

Opracowania

Catalographia: the Printsellers chronicle and collectors guide to the knowledge and value of engraved British portraits by James Caulfield, London 1814.

Dictionary of National Biography, red. Sidney Lee, t. 61: *Whichcord–Williams*, London 1900, s. 73, za: <https://archive.org/details/dictionaryofnati61stepuoft/page/72/mode/2up> (dostęp: 20 II 2023).

Doerner M., *Materiały malarskie i ich zastosowanie*, Warszawa 2017.

Doleżyńska-Sewerniak E., Karasiński J., *Badania stosunków izotopowych ołowiu w próbkach bieli ołowiowej z obrazów Szymona Czechowicza (1698–1775, w: Wokół zagadnień warsztatu artysty: malarza, rzeźbiarza, architekta...*, t. 2, Toruń 2021, s. 155–169.

Dranka J., *Wykorzystanie mikrodyfrakcji rentgenowskiej w badaniach obiektów dziedzictwa kulturowego*, praca licencjacka, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015.

Elementa ad Fontium Editiones, t. 10: *Repertorium Rerum Polonicarum ex Archivo Orsini in Archivo Capitolino Romae*, cz. 1–3, wyd. W. Wyhowska de Andreis, Romae 1964.

Elementa ad fontium editiones, t. 10, Roma 1964.

Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze XVII–XX w. Katalog wystawy jubileuszowej z okazji trzechsetlecia odsieczy wiedeńskiej wrzesień–grudzień 1983, red. W. Fijałkowski, J. Mieleczko, Warszawa 1983.

Fijałkowski W., *Wilanów – laudis et gloriae Joannis III monumentum*, w: *Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze XVII–XX w. Katalog wystawy jubileuszowej z okazji trzechsetlecia odsieczy wiedeńskiej wrzesień–grudzień 1983*, red. W. Fijałkowski, J. Mieleczko, Warszawa 1983.

- Flisowska Z., *Dziela sztuki i pamiątki związane z rodziną Sobieskich – kwerenda włoska*, „Studia Wilanowskie”, t. 25, 2018, s. 117–122.
- Gołąbek M., Kunicki-Goldfinger M., *Sobieskiego kręgi pamięci. Dzieła sztuki, miejsca i zwykle pamiątki jako ślady legendy Sobieskiego – rekonesans włoski*, w: *Primus inter pares. Pierwszy wśród równych, czyli opowieść o królu Janie III*, red. D. Walawender-Musz, Warszawa 2013, s. 218–227.
- Gołąbek M., *Sur deux portraits de Jean III préservés au Château de Versailles. Les chemins de la gloire et de l'iconographie royale*, „Annales des Académie Polonaise des Sciences”, t. 16, Paris–Varsowie 2014, s. 29–47.
- Górecka K., Szpor J., Kozarzewski M., *To reach the original: technique and materials of the late 17th-century Italian painter of large-scale battle scenes, Martino Altomonte*, w: *Ground Layers in European Painting, 1550–1750*, London 2021, s. 55–63.
- Griffiths A., *The Print in Stuart Britain 1603–1689*, exhibition catalogue, London, British Museum, 8 June–20 September 1998, London 1998.
- Groen K., *Paintings in the Laboratory: Scientific Examination for Art History and Conservation*, London 2014.
- Kalinowska A., Mirecka M., *Bohater czy malkontent? Odbiór Jana Sobieskiego w Wielkiej Brytanii w świetle „London Gazette”, 1665–1674*, w: *Marszałek i hetman koronny Jan Sobieski*, red. D. Milewski, Warszawa 2014, s. 295–315.
- Karpowicz M., *Jerzy Eleuter Siemiginowski, malarz polskiego baroku*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974.
- Karpowicz M., *Sekretne treści warszawskich zabytków*, Warszawa 1976.
- Kirby J., *Fading and colour change of Prussian blue: Occurrences and early reports*, „National Gallery Technical Bulletin”, t. 14, 1993, s. 62–71.
- Kirby J., Saunders D., *Fading and colour changes of Prussian blue: Methodes of manufactures and the influence of extenders*, „National Gallery Technical Bulletin”, t. 25, 2005, s. 73–99.
- Klimaszewski B., *Jan III Sobieski w literaturze polskiej i zachodnioeuropejskiej XVII i XVIII wieku*, Kraków 1983 (Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, t. 651, Prace Historycznoliterackie, nr 48)
- Ku czci króla Jana III*, wstęp i opracowanie M. Gołąbek, Warszawa 2008.
- Kwiatkowska A., *Toaletka królowej Marii Kazimiery*, Warszawa 2008.
- Łomnicka-Żakowska E., *Graficzne portrety Augusta II i Augusta III Wettynów w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 1997.
- Mirecka M., *“Monarchy as it should be”? British perceptions of Poland–Lithuania in the long seventeenth century*, rozprawa doktorska, University of St Andrews, St Andrews 2014, za: <https://research-repository.st-andrews.ac.uk/bitstream/handle/10023/6044/MartynaMireckaPhDThesis.pdf?sequence=3&isAllowed=y> (dostęp: 20 II 2023)
- Modzelewska E., Pawlak A., Selerowicz A., Skrzeczanowski W., Marczak J., *Use of the LIBS method in oil paintings examination based on examples of analyses conducted at the Wilanow Palace Museum*, „Proceedings of SPIE – The International Society for Optical Engineering”, t. 8790, 2013, <https://doi.org/10.1117/12.2020694>.
- Modzelewska E., Pawlak A., Skrzeczanowski W., *Badanie obrazów sztalugowych metodą LIBS z wykorzystaniem analizy statystycznej*, „Prace Instytutu Elektrotechniki”, t. Z.266, 2014, s. 63–86.

- Modzelewska E., Pyzel K., *Jan Reisner i jego „Kazanie Jana Chrzciciela” z kościoła wizerunek w Krakowie*, „Studia Wilanowskie”, t. 25, 2018, s. 177–201.
- Modzelewska E., „Św. Roch odwiedzający Chorych” – tajemnice warsztatu malarzkiego Martina Altomontego. *Badania, technika, analiza porównawcza i konserwacja obrazu*, „Studia Wilanowskie”, t. 27, 2020, s. 35–59.
- Morka M., *Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966.
- Mrozowski P., *Ikonaografia królowej Marii Kazimiery – wstępny zarys problematyki*, w: *Maria Kazimiera Sobieska (1641–1716). W kręgu rodziny, polityki i kultury*, red. A. Kalinowska, P. Tysza, Warszawa 2016.
- Osiecka-Samsonowicz H., *O pierwszym pomniku hetmana Jana Sobieskiego*, w: *Jan III Sobieski. Historia, dziedzictwo, pamięć*, red. B. Dybaś, A. Ziemlewska, Warszawa 2022, s. 181–200.
- Pawlak A., Skrzeczanowski W., Czyż K., *LIBS, optical and multivariate analyses of selected 17th-century oil paintings from the Museum of King Jan III's Palace At Wilanów*, „Lasers in the Conservation of Artworks XI”, red. P. Targowski *et al.*, Proceedings of the International Conference LACONA XI, Kraków, Poland, 19th-23rd September 2016, Toruń 2017, s. 191–204.
- Pawlak A., *La lumière révélatrice. Qu'avons-nous appris sur les portraits du roi Jean III Sobieski grâce aux analyses utilisant le rayonnement optique?*, „Annales des Académie Polonaise des Sciences”, t. 16, 2014, s. 48–62.
- Petrus J.T., *Nad „Portretami Sobieskich” w związku z katalogiem wilanowskiej wystawy*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 46, 1984, nr 2–3, s. 297–310.
- Petrus J.T., *O prywatnych portretach Jana III*, „Folia Historiae Artium”, t. 21, 1985, s. 135–143.
- Piniński P., *Dziedzic Sobieskich. Bohater ostatniej wojny o niepodległość Szkołki*, Warszawa 2013.
- Pocheć-Perkowska T., *Portrety Jana III Sobieskiego i jego rodziny. Katalog wystawy z okazji 300-lecia Wilanowa*, Warszawa 1983.
- Rafalska-Łasocha A., Łasocha W., Modzelewska E., Pawlak A., Łuberda-Durnaś K., *Badania zapraw i bieli w warstwach malarzskich w dziełach artystów dworskich króla Jana III Sobieskiego za pomocą rentgenowskiej dyfraktometrii proszkowej (XRDP)*, „Opuscula Musealia”, t. 23, 2015, s. 9–20.
- Rafalska-Łasocha A., Łasocha W., Pawlak A., Svorová-Pawelkiewicz S., Dranka J., Grzesiak-Nowak M., *Badania μ -XRDP i SEM-EDS pigmentów i zapraw w trzech obrazach z kolekcji Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie*, „Opuscula Musealia”, t. 23, 2015, s. 33–43.
- Ruszczycówna J., *Ikonaografia Jana III Sobieskiego. Wybrane zagadnienia*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. 26, 1982, s. 209–307.
- Rzeczpospolita w dobie Jana III*, katalog wystawy Zamku Królewskiego, Archiwum Głównego Akt Dawnych i Biblioteki Narodowej, wrzesień–październik 1983, Warszawa 1983.
- Svorová-Pawelkiewicz S., Witkowski M., *Smalta – produkcja i handel w świetle badań archiwalnych i fizykochemicznych*, w: *Wokół zagadnień warsztatu artysty: malarza, rzeźbiarza, architekta...*, t. 2, Toruń 2021, s. 141–153.

- Szmit-Naud E., *Mieszaniny z błękitem pruskim – zagadnienia trwałości barw zielonych i błękitnozielonych warstw malarskich w malarstwie i konserwacji*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, t. 47, 2016, s. 299–332.
- Targowski P., Iwanicka A., *Raport. Analiza wyników badań obrazu sztalugowego „Portret Jana III Sobieskiego na tle bitwy”, Wil.1961, wykonanych z zastosowaniem wielkoformatowego skanera fluorescencji rentgenowskiej (makro XRF) M6 JetStream, optycznej koherencyjnej tomografii (OCT) oraz mikroskopii VIS-UV*, Toruń 2022.
- Tron pamiątek ku czci „Najjaśniejszego, Niezwyciężonego Jana Sobieskiego Króla Polskiego” w trzechsetlecie śmierci 1696–1996, Warszawa 1996.
- Turquet de Mayerne T., *Sir Theodore de Mayerne, Pictoria, sculptoria et quae subalternarum triumum (the ‘Mayerne Manuscript’), 1620–1646*, [Mayerne Manuscript Ms.Sloane 2052, f. 4], <https://artechne.hum.uu.nl/node/95220> (dostęp: 20 II 2023).
- Walawender-Musz D., Pawlak A., *Wszystkie oblicza władcy. Przedsamak syn-tezy w spojrzeniu wielorakim*, „Studia Wilanowskie”, t. 21, 2014, s. 133–152.
- Widacka H., *Jan III Sobieski w grafice XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1987.
- Widacka H., *Lew Lechistanu*, Warszawa 2010.
- Wetering E.van de, *A corpus of Rembrandt Paintings*, Dordrecht 2005.

Dokumentacje badań fizyko-chemicznych (mps) przechowywane w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

- Svorová-Pawelkiewicz S., *Raport pt. „Badanie pigmentów i stratygrafii obrazów z Wilanowa – Wil. 1961, Portret Króla Jana III Sobieskiego na tle bitwy; nieznanymi malarz polski, 2. połowa XVII w.”*, Warszawa 2011 (mps).
- Skrzeczanowski W., *Sprawozdanie z pracy badawczej pt. „Wykonanie badań pigmentów użytych w dziełach sztuki metodą LIBS”, część I*, Warszawa 2012 (mps).
- Rafalska-Łasocha A., *Raport. „Analiza dyfrakcyjna próbek pobranych z dwóch obrazów olejnych portretów króla Jana III Sobieskiego, wykonana na zlecenie Muzeum Pałacu w Wilanowie”*, Kraków 2013 (mps).
- Łydźba-Kopczyńska B., *Raport. „Analiza wyników badań z zastosowaniem SEM-EDS”*, Wrocław 2022 (mps).
- Targowski P., Iwanicka M., *Raport. „Analiza wyników badań obrazu sztalugowego „Portret Jana III Sobieskiego na tle bitwy”, Wil.1961, wykonanych z zastosowaniem wielkoformatowego skanera fluorescencji rentgenowskiej (makro XRF) M6 JetStream, optycznej koherencyjnej tomografii (OCT) oraz mikroskopii VIS-UV”*, Toruń 2022.
- Targowski P., Iwanicka M., *Raport. „Analiza wyników badań obrazu sztalugowego „Portret Jana III”, Wil.6312, wykonanych z zastosowaniem wielkoformatowego skanera fluorescencji rentgenowskiej (makro XRF) M6 JetStream, optycznej koherencyjnej tomografii (OCT) oraz mikroskopii VIS-UV”*, Toruń 2022.
- Wagner B., *„Raport z badania szlifów metodą LA-ICP-MS”*, Warszawa 2022 (mps).

Strony internetowe

- <https://www.britishmuseum.org/collection> (dostęp: 20 II 2023)
- http://wilanow-palac.pl/wota_sobieskich.html (dostęp: 21 IV 2023).
- <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2002/old-master-paintings-and-early-british-paintings-w02803/lot.245.html> (dostęp: 21 IV 2023).
- https://metale.pl/wiedza2/olow/krotki-rys-historyczny?_locale=en, (dostęp: 6 VI 2023).
- <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/342278> (dostęp: 21 VI 2023).
- https://pure.uva.nl/ws/files/1576812/88973_thesis_klein_incl.pdf (dostęp: 24 VIII 2023).

SPIS ILUSTRACJI

- s. 172 Autor nieznany, *Portret Jana III*, olej na płótnie, wym. 75 x 61,1 cm, Wil.6312, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Fot. Z. Reszka
- s. 172 Autor nieznany, *Portret Jana III na tle bitwy*, olej na płótnie, wym. 128 x 104,5 cm, Wil.1961, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Fot. A. Indyk
- s. 178 Robert White, *Jan III*, miedzioryt, 1684, wym. 39,5 x 28,2 cm (płyta), nr inw. R. 2550, Muzeum Narodowe w Krakowie, Oddział Muzeum Książąt Czartoryskich, Gabinet Rycin
- s. 178 Paul van Somer (Someren) II, *Jan III*, miedzioryt, ok. 1684, wym. 21,4 x 15,4 cm, inv. no. 1902,1011.6046, British Museum
- s. 181 Autor nieznany, *Portret Jana III, króla Polski*, olej na płótnie, XVIII w., wym. 76 x 65 cm, nr inw. MP 4996 MNW, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. Z. Doliński.
- s. 181 Autor nieznany, *Portret Jana III*, olej na płótnie, ok. 1710 r., wym. 74 x 62 cm, Fundacja Pinińskich Liechtenstein. Fot. NW Studio Łucja Nowak-Wróblewska
- s. 184 Autor nieznany, *Portret Jana III na tle bitwy*, Wil.1961.
(a) odwrocie obrazu przed konserwacją w 1968 r., Archiwum Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, sygn. 967/k
(b) lico obrazu przed konserwacją w 1968 r., Archiwum Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, sygn. 967/k, nr neg.8018/k, 8019/k
- s. 185 Autor nieznany, *Portret Jana III na tle bitwy*, Wil.1961. Fotografia obrazu z korespondencji pomiędzy Jerzym Szablowskim a Antonim Maryanowskim, 1962 r., Archiwum Zamku Królewskiego na Wawelu, sygn. AZK PZS-II-127/1, il. po k. 4
- s. 185 Autor nieznany, *Portret Jana III na tle bitwy*, Wil.1961. Fotografia obrazu w trakcie konserwacji, z dokumentacji konserwatorskiej z 1968 r., Archiwum Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, sygn. 967/k, nr neg. 8291/k
- s. 186 Autor nieznany, *Portret Jana III na tle bitwy*, Wil.1961.
(a) bliki w oczach na obrazie przed sprzedażą, fotografia archiwalna Archiwum Zamku Królewskiego na Wawelu, sygn. AZK PZS-II-127/1, fragment fotografii nr 8

- (b) bliki w oczach obrazie przed konserwacją, fotografia z dokumentacji konserwatorskiej z 1968 r.; sygn. 967/k, fragment fotografii nr 7a, nr neg. 8018/k; 8019/k
- (c) bliki w oczach na obrazie po konserwacji, fotografia z dokumentacji konserwatorskiej z 1968 r.; sygn. 967/k, fragment fotografii nr 9, nr neg. 8291/k
- (d) bliki w oczach na obrazie, fot. 2021 r., fragment fotografii nr 2. Fot. A. Indyk
- s. 187 Autor nieznany, *Portret Jana III*, Wil.6312. Bliki w oczach króla na portrecie zakupionym z kolekcji Volodymyra Luciwa, fot. 2022 r., fragment fotografii nr 2. Fot. Z. Reszka
- s. 189 Autor nieznany, *Portret Jana III na tle bitwy*, Wil.1961.
- (a) lico fluorescencji wzbudzonej promieniowaniem UV. Fot. A. Indyk
- (b) lico w świetle IR. Fot. A. Indyk
- (c) rentgenogram, widoczna prawdopodobnie autorska zmiana w układzie kołnierza z prawej strony obrazu. Fot. R. Stasiuk
- (d) odwrocie obrazu. Fot. A. Pawlak
- s. 193 Autor nieznany *Portret Jana III na tle bitwy*, Wil.1961. Analiza próbki nr 1 z czerwieni płaszcza obrazu Wil.1961 metodą LA-ICP-MS – wykres wskazujący na korelację antymonu z ołowiem, przy czym wyraźnie widać, że oba pierwiastki znajdują się w warstwie, która nie pokrywa się z czerwienią kadmową pochodzącą z przemalowania, a więc znajdują się pod przemalowaniem. Wykres B. Wagner, A. Pawlak.
- s. 193 Autor nieznany, *Portret Jana III na tle bitwy*, Wil.1961. Analiza próbki nr 2 z błękitu nieba obrazu metodą LA-ICP-MS – wykres pokazuje, jak antymon i ołów współtowarzyszą sobie w tych samych warstwach, co może świadczyć o zanieczyszczeniu bieli ołowiowej antymonem. Wykres B. Wagner, A. Pawlak
- s. 194 Autor nieznany, *Portret Jana III*, Wil.6312.
- (a) lico obrazu – fluorescencja wzbudzona promieniowaniem UV, widoczna gruba warstwa werniksu prawdopodobnie damarowego i liczne retusze pochodzące przynajmniej z dwóch realizacji konserwatorskich. Fot. A. Indyk
- (b) lico obrazu – fotografia w promieniach IR, widoczne liczne uszkodzenia warstwy malarskiej, dukt pędzla i prawdopodobnie przemalowanie wokół głowy. Fot. A. Indyk
- s. 195 Autor nieznany, *Portret Jana III*, Wil.6312.
- (a) odwrocie obrazu w ramie, widoczne ślady papieru przyklejonego do listew krosna, pierwotnie użytego do zaklejenia odwrocia, poniżej poprzeczki, widoczna lniana łątka, przesłaniająca zapewne uszkodzenie płótna dublującego. Fot. A. Indyk.
- (b–f) fragmenty odwrocia z inskrypcjami i nalepkami na listwach krosna. Fot. A. Indyk
- s. 196 Autor nieznany, *Portret Jana III*, Wil.6312. Analiza próbki nr 1 z partii zbroi metodą LA-ICP-MS – wykres pokazuje, jak arsen, bizmut i kobalt współtowarzyszą sobie w tej samej warstwie, co może wskazywać na rodzaj rudy kobaltu, z której wyprodukowano farbę. Wykres B. Wagner, A. Pawlak

- s. 198 Autor nieznany, *Portret Jana III na tle bitwy*, Wil.1961. Mapa rozmieszczenia Hg, fragment. Analiza wyników badań wykonanych z zastosowaniem wielkoformatowego skanera fluorescencji rentgenowskiej (makro-XRF). Fot. P. Targowski
- s. 199 Autor nieznany, *Portret Jana III*, Wil.6312. Mapa rozmieszczenia Hg, fragment. Analiza wyników badań wykonanych z zastosowaniem wielkoformatowego skanera fluorescencji rentgenowskiej (makro-XRF). Fot. P. Targowski

MARTA GOŁĄBEK

<https://orcid.org/0000-0003-2255-1236>

Dr, absolwentka Instytutu Historii Sztuki Wydziału Historycznego Uniwersytetu Warszawskiego, autorka monografii *Kazimierz Chłędowski i jego pisanstwo o sztuce* (2019), opiekunka Zbioru Grafiki i Rysunków w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, koordynatorka programu muzealnego „Monumentum Sobiescianum”, kuratorka wystaw czasowych, konferencji i redaktorka publikacji.

Kontakt: mgolabek@muzeum-wilanow.pl

MICHAŁ WITKOWSKI

<https://orcid.org/0000-0003-3079-3833>

Absolwent historii sztuki w Instytucie Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego oraz konserwacji dzieł sztuki na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Autor *Laquearia subter. Dekoracja malarska żółkiewskiej rezydencji króla Jana III i jej europejskie źródła* (2018), a także autor i współautor artykułów z dziedziny historii sztuki, kultury i historii kultury materialnej.

Kontakt: mwitkowski@muzeum-wilanow.pl

AGNIESZKA PAWLAK

<https://orcid.org/0000-0002-6535-3398>

Konserwatorka dzieł sztuki, absolwentka wydziału konserwacji Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie oraz studiów podyplomowych „Nowoczesne techniki analityczne dla konserwacji obiektów zabytkowych” na Wydziale Chemii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Od 2007 w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, koordynuje opiekę prewencyjną nad zbiorami, prowadząc równocześnie badania nad malarstwem z kręgu dworu króla Jana III. Od 2022 roku kieruje Działem Prewencji i Konserwacji. Autorka i współautorka artykułów naukowych i popularnonaukowych.

Kontakt: apawlak@muzeum-wilanow.pl

Opracowanie wykonano w ramach prac własnych oraz w ramach projektu badawczego prowadzonego przez konsorcjum E- RIHS: „Oryginał, replika czy kopia – badania porównawcze warsztatu malarskiego dwóch portretów Króla Jana III Sobieskiego, jako przyczynek do rozpoznania losów polskiego dzieciństwa poza granicami kraju” – szósty nabór 2021 roku – koordynator, kierownik naukowy: dr Barbara Łydźba-Kopczyńska, Uniwersytet Wrocławski.

