

STUDIA WILANOWSKIE

XXV

WARSZAWA 2018



MUZEUM PAŁACU
Króla Jana III
W WILANOWIE

Wystawa „Jan III Sobieski. Polski król w Wiedniu” (o której szerzej w tym numerze „Studiów Wilańskich”) była pierwszą ekspozycją w wielkiej stolicy europejskiej, która pozwoliła na prezentację polskiego monarchy, także jako patrona naukowców i artystów, człowieka zainteresowanego różnymi dziedzinami ludzkiej wiedzy i twórczości. Jednym z jego największych tytułów do sławy jest decyzja, by dwóm artystom – Jerzemu Eleuterowi Szymonowiczowi-Siemiginowskiemu i Janowi Reisnerowi, sfinansować kilkuletnią edukację w Rzymie. Obaj tworzyli potem na dworze monarchy, a jednym z ich głównych zadań było dekorowanie rezydencji wilańskiej. Na wystawie udało się pokazać dzieła obu mistrzów. Szczególne miejsce – z kilku przynajmniej powodów – przypadło okazałemu płótnu Jana Reisnera, przedstawiającemu *Kazanie Jana Chrzciciela*.

Obraz pochodzi z bocznego ołtarza kościoła wizytek w Krakowie (il. 45) i jest najpewniej autorską kopią płótna znajdującego się w bocznym ołtarzu w kościele kamedułów na krakowskich Bielanach (il. 46)¹. Ma

1 Odkrycie i właściwa interpretacja sygnatury artysty na obrazie z Bielania przez Jerzego Żmudzińskiego pozwoliły na zakwalifikowanie obu płócien do dorobku Reisnera (J. Żmudziński, *Warszawski malarz na krakowskich Bielanach*, „Spotkania z Zabytkami”, 8 [162], 2000, s. 11). Obraz z kościoła wizytek uznawany jest w literaturze za kopię warsztatową; zob. J. Żmudziński, *Kazanie św. Jana Chrzciciela*, w: *Jan III Sobieski. Polski król w Wiedniu*, red. M. Hohn, K. Pyzel, Wien 2017, nr kat. 36 na s. 126–127. Przeprowadzona konserwacja pozwoliła jednak na wydobywanie walorów dzieła, wydaje się zatem, że uprawnione jest określenie go jako autorskiej kopii obrazu z kościoła kamedułów na Bielanach.

JAN REISNER I JEGO KAZANIE JANA CHRZCICIELA Z KOŚCIOŁA WIZYTEK W KRAKOWIE

*Elżbieta Modzelewska
Konrad Pyzel*

il. 45

Jan Reisner, *Kazanie Jana Chrzciciela*, ok. 1695, kościół wizytek w Krakowie

il. 46

Jan Reisner, *Kazanie Jana Chrzciciela*, 1689, kościół kamedułów w Krakowie



obecnie wymiary 206 × 144 cm, powstał zapewne około 1695 roku w związku z wyposażaniem nowej świątyni zakonu². W pierwszej części niniejszego tekstu poruszymy przede wszystkim dwa zagadnienia – źródła inspiracji i wzorów, które posłużyły Janowi Reisnerowi do stworzenia kompozycji³, a także prześledzimy wszystkie znane dzisiaj płótna, które mają związek z dziełem nadwornego artysty. Krótko przyjrzymy się także okolicznościom, w których *Kazanie Jana Chrzciciela* pojawiło się w kościele wizytek. Następnie przedstawimy interesujące wyniki badań obrazu i przebieg prac konserwatorskich.

Źródła kompozycji

Znane są obecnie dwa dzieła, które można uznać za wzory dla kompozycji Reisnera. Pierwsze z nich to rysunek z The Morgan Library & Museum (il. 47) (nr inw. 1998.54, niedatowany, kreda na papierze, 26,3 × 19,9 cm)⁴, przypisany Luigiemu Garziem⁵, drugie zaś – niewielki obraz, który pojawił się na aukcji w Christie's 19 kwietnia 1991 roku (il. 48) (65,4 × 48,9 cm, niedatowany), przypisany

il. 47

Luigi Garzi (przypisywany), *Kazanie Jana Chrzciciela*, niedatowany, New York, The Morgan Library & Museum

s. 288 il. 48

Luigi Garzi (przypisywany), *Kazanie Jana Chrzciciela*, niedatowany, miejsce przechowywania nieznane

2 Na temat historii świątyni i jej wystroju zob. F.S. Ignaszewska, *Fundacja Malachowskiego*, „Rocznik Krakowski”, 47, 1976, s. 89–106.

3 Ta tematyka została poruszona krótko w dwóch artykułach K. Pyzla: *L'influenza di Luigi Garzi sui pittori della corte di Jan III Sobieski di Polonia: Jerzy Szymonowicz-Siemiginowski e Jan Reisner* oraz *W cieniu Siemiginowskiego – Jan Reisner i źródła jego twórczości* (oba teksty oddane do druku na początku 2018 roku).

4 <http://www.themorgan.org/drawings/item/141784> (dostęp: 30 VIII 2017).

5 Taką atrybucję, widniejącą w elektronicznym katalogu kolekcji, potwierdził znawca twórczości rysunkowej Garziego, dr Francesco Grisolia, któremu uprzejmie dziękujemy za konsultację.



w katalogu domu aukcyjnego naśladowcy Piera Francesca Moli⁶. Wydaje się jednak, że i to dzieło można ostrożnie związać z Luigim Garzim (choć wniosek ten oparty jest nie na znajomości samego obrazu, a jedynie jego fotografii): jest bardzo bliskie kompozycji rysunku, ponadto wskazuje na to charakterystyczna fizjonomia niektórych postaci, przede wszystkim Jana Chrzciciela, czy opracowanie detali, na przykład drzewa i liści. Obie kompozycje stanowią być może studia przygotowawcze do finalnego dzieła, którego niestety nie znamy.

Obraz Jana Reisnera jest niewątpliwie zależny od obu tych dzieł, bliższy jednak wyraźnie rysunkowi z The Morgan Library & Museum. Tożsame jest ogólne rozplanowanie kompozycji, pozy i gesty. Postać Jana Chrzciciela jest w zasadzie identyczna (łącznie z motywami dekoracyjnymi, jak na przykład układ banderoli oplecionej wokół krzyża). Podobnie kolejne trzy postacie – mężczyzna na pierwszym planie i grupa dwóch osób przy lewej krawędzi płótna, wydają się niemalże skopiowane przez Reisnera z rysunku Garziego. Są jednak i różnice – w obrazie królewskiego malarza znikła kobieca postać z lewej strony, za to w skrawek wolnej przestrzeni przy nodze Jana Chrzciciela została wprowadzona, a raczej wciśnięta kobieca głowa. Warto zauważyć, że w obrazie z aukcji w Christie's w tle znajdują się właśnie dwie kobiece postacie, zarazem to niewielkie płótno ma znacznie luźniejszy kadr od rysunku Garziego i obrazu Reisnera, unika więc w nim artysta efektu stłoczenia dwóch postaci w tle. Wszystkie te drobne różnice nie zmieniają jednak faktu, że obie kompozycje były bezpośrednim wzorem dla dzieła nadwornego malarza Jana III.

Jan Reisner, podobnie jak towarzysz jego lat edukacji w Rzymie, Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski, w praktyce malarskiej często łączył motywy z jednego lub kilku znanych sobie dzieł we własną kompozycję. Wydaje się, że ze wzorów graficznych korzystał rzadko, na pewno rzadziej niż współcześni mu malarze tworzący w Rzeczypospolitej. Tak było najpewniej i w przypadku *Kazania Jana Chrzciciela*, w którym Reisner połączył motywy z rysunku przypisanego Garziem i obrazu z aukcji w Christie's. Na inspiracje sztuką rzymskiego mistrza w twórczości Jana Reisnera wskazywano zresztą już dawno – pierwszy dostrzegł je Mariusz Karpowicz⁷, następnie ważne spostrzeżenia dołączył Jerzy Żmudziński⁸. Rzec spróbował usystematyzować jeden z autorów niniejszego artykułu, podając kolejne

6 Katalog Christie's, 19 IV 1991, nr 141. Obraz po raz pierwszy powiązano z dziełami z kościołów kamedułów i wizytek w: M. Kaleciński, *Muta praedicationis. Studia z historii i recepcji malarstwa włoskiego doby potrydenckiej*, Warszawa 1999, s. 83.

7 M. Karpowicz, *Malarze króla Jana Kazimierza*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 35, 1973, nr 3–4, s. 324; *idem*, *O Janie Reisnerze po raz wtóry*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 36, 1974, nr 3, s. 261, 266.

8 J. Żmudziński, *Nowe wiadomości o obrazach malarza Jana Reisnera*, w: *Kultura artystyczna Warszawy XVII–XXI w.*, red. Z. Michalczyk, A. Pieńkos, M. Wardzyński, Warszawa 2010, s. 80–81.

podobieństwa⁹. Choć sprawa wymaga jeszcze dalszych badań, przede wszystkim w Rzymie, to bez wątpienia można uznać Luigiego Garziego za jednego z najważniejszych, a może i kluczowego mistrza, który wpłynął na kształtowanie się stylu Reisnera.

Należy przy tym zastrzec, że do pewnego stopnia formuła kompozycyjna zaproponowana przez Garziego i podjęta przez Reisnera była oczywiście powszechnym sposobem przedstawiania owego tematu. Zauważył to już Jerzy Żmudziński, podając kilka przykładów podobnych – choć niekiedy późniejszych – kompozycji¹⁰. Można zapewne wskazać wiele kolejnych analogii, warto jednak zauważyć, że bardzo bliską redakcję kompozycji zaproponował Filippo Lauri¹¹, który współpracował z Garzim i którego dzieła musiał zapewne poznać także Jan Reisner. Kolejnym wymownym przykładem może być obraz Ludovica Trasiego, ucznia Andrei Sacchiego i Carla Maratty, namalowany do kościoła Santa Caterina w Ascoli w 1668 roku (sygnowany i datowany), znajdujący się obecnie w Palazzo Vescovile w Ascoli¹². Widać więc wyraźnie, że w ogólnym zarysie formuła kompozycyjna, z której skorzystał Jan Reisner była już wypracowana przed jego przybyciem do Rzymu.

Przywołane powyżej źródła wzorów i inspiracji nie odbierają wszak dziełu Reisnera pierwiastka oryginalności. Dostrzec go można w wyborze bardzo bliskiego kadru przedstawienia, który pozwala na monumentalizację postaci Jana Chrzciciela. Zabieg ten zostaje wzmocniony zastosowaniem szarego tła skały dla postaci kaznodziei odzianego w czerwony płaszcz, który stanowi najmocniejszy kolorystyczny akcent dzieła. Sam gest wzniesionej ręki z palcem wymierzonym w niebo, odnoszącym się do proroctwa przyjścia Syna Bożego, znajduje kompozycyjny wertykalny odpowiednik w pniu drzewa. Reisner zdecydował się także na uwypuklenie postaci baranka, który wymownie – i na dobrą sprawę „ludzko” – patrzy w stronę widza, wciągając go w akcję przedstawioną na płótnie.

Reszta postaci została tak dobrana, by stanowić swoistą reprezentację rodzaju ludzkiego, do którego dociera proroctwo Jana Chrzciciela o rychłym przyjściu Zbawiciela. Są więc trzej mężczyźni – na pierwszym planie w sile wieku, nieco dalej młody, prosto ubrany i trzeci, ciemnoskóry, bogato odziany, wsparty na jego ramieniu –

9 Zob. przyp. 3.

10 J. Żmudziński, *Nowe wiadomości...*, s. 81.

11 Obraz niedatowany, notowany na aukcji antykwarycznej w Londynie w roku 1970: zob. http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=49444&titolo=Lauri+Filippo%2C+attr.%2C+San+Giovanni+Battista+predica+nella+deserto (dostęp: 30 VIII 2017).

12 Zob. S. Papetti con la collaborazione di I. Alumno, *Omnium pictorum princeps: la fortuna di Carlo Maratti e del marattismo nei territori di Ascoli Piceno e Fermo*, w: *Il magistero di Carlo Maratti nella pittura marchigiana tra Sei e Settecento*, a cura di Constanza Constanzi e Marina Massa, Milano 2011, s. 165, il. 9 na s. 164.

i dwie kobiety wychylające się zza skały, na której stoi Jan Chrzciciel: młodsza, ze złożonymi modlitewnie dłońmi i jej nieco starsza towarzyszka. Kompozycja jest zatem wypracowana i oszczędna. To charakterystyczne dla twórczości Reisnera i najlepiej widoczne w *Oplakiwaniu* z kościoła wizytek w Warszawie, gdzie matematyczna, wyrozumowana i pozbawiona w zasadzie motywów drugoplanowych czy dekoracyjnych kompozycja pozwoliła na stworzenie dzieła o wielkiej sile wyrazu, monumentalnego i właściwie ponadczasowego. Nie znamy źródeł archiwalnych, które przekazałyby informacje o metodzie pracy Jana Reisnera nad obrazami, pewne wnioski możemy wyciągać na podstawie badań konserwatorskich (o czym więcej w dalszej części artykułu), cech jego twórczości, które zauważyliśmy powyżej, jak i faktu, że raz opracowany wzorzec był później powielany. Dochodzimy więc do wniosku, że chyba dużą – nawet jak na standardy praktyki akademickiej, kładącej ogromny nacisk na rysunek – część pracy nad płótnem pochłaniało opracowanie kompozycji i że być może w tej czynności niezwykle pomocne było matematyczne i architektoniczne wykształcenie artysty. Dość cienka warstwa malarska płócien Reisnera¹³ wskazywałaby zaś, że raz wypracowaną kompozycję artysta przenosił na kolejne płótna szybko i sprawnie, co było ówczesnie cenione i podziwiane.

Kopie (autorskie?) *Kazania Jana Chrzciciela*

Wspomniane powyżej dwa obrazy przedstawiające *Kazanie Jana Chrzciciela* nie zamykają być może listy prac artysty o tym temacie. Kolejna wersja znanej kompozycji znajduje się w Bayerische Staatsgemäldesammlungen w Monachium (il. 49) (wymiary 190 × 140 cm, nr inw. 7381)¹⁴. Jest to obraz w złym stanie zachowania i właściwie niebędący przedmiotem naukowych analiz, jakkolwiek Marcin Kaleciński zaproponował jego charakterystykę, zestawiając go z obrazem z kościoła wizytek w Krakowie¹⁵. Wedle niej „wer-



il. 49 s. 289

Autor nieustalony (Jan Reisner?), *Kazanie Jana Chrzciciela*, przed 1695, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München

13 Taka występuje w *Kazaniu Jana Chrzciciela* z kościoła wizytek w Krakowie, ale też w *Oplakiwaniu* z kościoła reformatów w Warszawie. Oba te obrazy są uważane za autorskie kopie powstałych wcześniej płócien.

14 Zob. M. Kaleciński, *op. cit.*, s. 83, il. 60. Obraz jest dostępny również w katalogu elektronicznym kolekcji: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artist/ludovico-carracci/predigt-johannes-des-taeufers> (dostęp: 1 III 2018).

15 Dodajmy, że Kaleciński przypisał te dzieła warsztatowi Carla Maratty (M. Kaleciński, *op. cit.*, s. 82). Odkrycie i właściwe zinterpretowanie sygnatury Jana Reisnera z obrazu na Bielanych nastąpiło bowiem w roku 2000 (czyli rok po publikacji książki Kalecińskiego); zob. przyp. 1.

sja monachijska jest opracowana bardziej malarsko, podczas gdy na obrazie z kościoła wizytek światłocien bardziej dosadnie kształtuje formy, nie gubiąc ich delikatności¹⁶. Trudno się z nią zgodzić; dzisiaj jednak obraz z krakowskiej świątyni wizytek jest po starannej konserwacji, a ponadto mieliśmy możliwość zapoznania się z aktualnymi kolorowymi zdjęciami dzieła ze zbiorów monachijskich. Na ich podstawie można ocenić, że obraz z Bayerische Staatsgemäldesammlungen jest wysokiej klasy artystycznej, choć ma obecnie niezwykle cienką warstwę malarską, spod której przebija faktura płótna. Od obu płócien krakowskich różni go to, że jest mniej „wygładzony”, zaś bardziej światłocieniowy. Można jednak zaryzykować twierdzenie, że owo wrażenie jest w pewnej mierze spowodowane stanem zachowania obrazu. Do takich wniosków prowadzi zestawienie wizerunków płótna z kościoła wizytek sprzed i po konserwacji. Obraz, który zastaliśmy w ołtarzu bocznym pod koniec 2016 roku również wydawał się nieco bardziej światłocieniowy, ponieważ niefortunne próby napraw spowodowały starcie wierzchniej warstwy malarskiej w ciemniejszych fragmentach obrazu. W konsekwencji na wierzchu wyszła ciemna podmalówka, co powodowało wrażenie większych kontrastów między sferą światła i cienia. Oczywiście, ostateczną odpowiedź na pytanie, kto jest autorem obrazu z Monachium mogłaby dać jego konserwacja i zestawienie go z którymś z obrazów z Krakowa. Niemniej jego twórcą nie jest ani Pier Francesco Mola, jak sugerowano dawniej¹⁷, ani Ludovico Carracci, którego nazwisko jest łączone z dziełem w katalogu elektronicznym kolekcji¹⁸.

Identyczna kompozycja i wymiary zbliżone do obu krakowskich wersji pozwalają oczywiście przyjąć hipotetycznie autorstwo Jana Reisnera w odniesieniu do obrazu z Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Obraz mógł znaleźć się w Monachium w związku z małżeństwem Teresy Kunegundy Sobieskiej z elektorem Bawarii Maksymilianem II Emanuele¹⁹. W Bayerische Staatsgemäldesammlungen można bowiem wskazać liczne kopie dzieł znanych z kolekcji wilanowskiej – przede wszystkim *Portretu Marii Kazimiery z dziećmi* Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego (Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Staatsgalerie Schleissheim, nr inw. 2433, choć wersja monachijska jest z pewnością innej ręki)²⁰, ale też portretów Konstantego (Bayerische Staats-

16 M. Kaleciński, *op. cit.*, s. 83.

17 *Ibidem*.

18 Zob. <https://tiny.pl/g3885> (dostęp: 1 III 2018). Najnowsze przekrojowe opracowanie twórczości Ludovico Carracci nie uwzględnia tego obrazu; A. Brogi, *Ludovico Carracci (1555–1619)*, Bologna 2001.

19 Taka sugestia pojawia się w: J. Żmudziński, *Nowe wiadomości...*, s. 80.

20 Zob. ostatnio o obrazie z kolekcji wilanowskiej: K. Pyzel, *Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski, Portret królowej Marii Kazimiery z dziećmi*, w: *Jan III Sobieski...*, nr kat 35 na s. 124–125 (tu wybór wcześniejszej bibliografii dotyczącej obrazu).

gemäldesammlungen – Alte Pinakothek, nr inw. 6723) i Aleksandra Sobieskich (Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek, nr inw. 6722)²¹.

Jest oczywiście zrozumiałe, że portrety rodziny królewskiej znalazły się w Monachium – mogły tam zostać wysłane z dworu Sobieskich jako element „propagandy wizualnej” nakierowanej na promocję idei dynastycznej albo zabrała je ze sobą Teresa Kunegunda w związku z małżeństwem z elektorem Bawarii. W jakim jednak celu zabrałyby duży obraz nadwornego malarza z przedstawieniem Jana Chrzciciela? Wątpliwości nie podważają konstatacji, że było to oczywiście możliwe. Interesujące, że w inwentarzu pałacu wilanowskiego spisany po śmierci króla w Antykamerze Królowej odnotowano: „Obraz S. Iana kazącego w ramach rzniętych złocistych, NB. Ten jest u Ciała Krola Ieo. Mci”²². Wojciech Fijałkowski uważał, że dzieło było dużych rozmiarów (choć nie wiadomo, na jakiej podstawie tak sądził) i znajdowało się zapewne nad kominkiem. Wzmianka „u ciała króla” wskazuje zaś, że obraz może przeniesiono najpierw na Zamek Warszawski, a potem do kościoła kapucynów, gdzie złożono ciało monarchy²³. Nieco późniejszy dokument archiwalny wymienia obraz z przedstawieniem Świętego Jana Chrzciciela w ołtarzu bocznym kościoła warszawskich kapucynów i wyraźnie określa Jana Reisnera jako autora (obraz ten, niestety, się nie zachował)²⁴. Jest zarówno możliwe, że chodzi tu o jeden i ten sam obraz, który przeniesiono z pałacu wilanowskiego do świątyni kapucynów, jak też, że Jan III ufundował do warszawskiej świątyni kapucynów kolejną wersję znanej kompozycji. Jeśli jednak założymy, że jedna z wersji znanej nam kompozycji *Kazania Jana Chrzciciela* Jana Reisnera wisiała w pałacu wilanowskim – to czy ten fakt mógłby skłonić Teresę Kunegundę do zabrania do Monachium jego kopii?

Są to oczywiście hipotezy, niemożliwe obecnie do weryfikacji. Nie da się jednak zaprzeczyć, że wszystkie te wątki składają się na historię, która faktycznie mogła mieć miejsce. Przecież *Kazanie Jana Chrzciciela* przedstawia – upraszczając – postać proroka, imiennika i patrona monarchy, wygłaszającego kazanie, przemawiającego. Słuchają go przedstawiciele różnych płci, stanów, narodów. Zarysowane analogie między Janem Chrzcicielem a monarchą mogły spowodować, że płótno o takim temacie było chętnie widziane przez Jana III. Bar-

21 Wspomniano o nich w: M. Karpowicz, *Jerzy Eleuter Siemiginowski malarz polskiego baroku*, Wrocław et al. 1974, s. 119–125.

22 A. Kwiatkowska, *Inwentarz Generalny 1696 z opracowaniem*, Warszawa 2012 („Ad Villam Novam. Materiały do dziejów rezydencji”, 6), s. 119.

23 W. Fijałkowski, *Wnętrze pałacu w Wilanowie*, Warszawa 1986, s. 32.

24 J.L. Gadacz, *Kościół kapucynów* [recenzja książki Aldony Bartczakowej], „Kronika Warszawy”, 58, 1984, nr 2, s. 142. Gadacz przywołuje dokument przechowywany w Archiwum OO. Kapucynów we Florencji. Jednocześnie inny dokument stwierdza, że wszystkie obrazy ołtarzowe w kaplicach są dziełem Jerzego Szymonowicza-Siemiginowskiego (*ibidem*, przyp. 8 na s. 142).

dzo podobny sens ma przecież przedstawienie *Zimy* w Antykamerze Króla pałacu wilanowskiego, w którym król Eol rozkazujący wiatrom stanowi czytelną aluzję do postaci Jana III, zarządzającego siłami politycznymi w Rzeczypospolitej. Jest więc możliwe, że jedna z wersji *Kazania Jana Chrzciciela* powstała do pałacu wilanowskiego.

Kolejny wariant znanej kompozycji znajduje się w magazynach Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki im. Borysa Woźnickiego (wymiary 231 × 170 cm, nr inw. – 2181). Trudno orzec czy mamy do czynienia z kopią autorską, naśladownictwem z epoki, czy kopią późniejszą. Jedyną charakterystyką dzieła pozostaje na razie przytoczona przez Kalecińskiego, wedle którego obraz jest „malowany oschle, utrzymany w rozbielonej, pastelowej gamie barwnej”²⁵. Trzeba však zauważyć jedną rzecz – znane nam zachowane trzy wersje dzieła (dwie z Krakowa i jedna z Monachium) różnią się dość wyraźnie wysokością (190 cm – Monachium; 206 cm – kościół wizytek; 229 cm – kościół kamedułów), ale prawie w ogóle szerokością (140 cm – Monachium; 144 cm – kościół wizytek; 136,5 cm – kościół kamedułów). Obraz lwowski ma aż 170 cm szerokości (przy wysokości prawie identycznej z wersją z Bielana) – i owe 30 cm różnicy może znacząco zmienić nasze wyobrażenie o kompozycji dzieła. Cenna jest również informacja, że obraz może pochodzić z Muzeum Archidiecezjalnego we Lwowie – a więc jest bardzo prawdopodobne, że pierwotnie znajdował się w jakimś kościele czy klasztorze we Lwowie lub jego okolicy. Więcej można będzie powiedzieć przynajmniej po zobaczeniu dobrej fotografii płótna, której nie udało nam się pozyskać przed oddaniem tekstu do druku.

Trudno więc ostatecznie stwierdzić, ile kompozycji *Kazania Jana Chrzciciela* powstało w warsztacie Jana Reisnera: czy tylko dwie krakowskie, czy również – co wydaje się prawdopodobne – monachijska, czy także „wilanowska” (wymieniona w inwentarzu spisany po śmierci króla) i „kapucyńska” (wspomniana na początku XVIII wieku jako dzieło Reisnera) i czy dwie ostatnie nie są *de facto* jednym i tym samym obrazem. O obrazie lwowskim nic bliższego na razie orzec nie sposób. Oczywiście, sposobem na wyjaśnienie tej kwestii byłoby przeprowadzenie badań na miejscu, w Monachium i Lwowie. Obraz monachijski warto by było poddać konserwacji, do którego to wniosku skłania obecny stan płótna.

Twórczość Jana Reisnera stanowi bez wątpienia pewien fenomen. Choć rozpoznano bardzo niewiele jego obrazów, to dwa z nich – *Kazanie Jana Chrzciciela* i *Oplakiwanie* były wielokrotnie kopiowane, najpierw przez samego mistrza i jego warsztat, później – co odnosi się głównie do tego drugiego obrazu – przez anonimowych naśladowców w kolejnych stuleciach. Można więc przyjąć, że Reisnerowi udało się

25 M. Kaleciński, *op. cit.*, s. 84. Podczas rozmowy Marcin Kaleciński przyznał, że widział obraz w magazynie w Olesku podczas prac inwentaryzacyjnych na Ukrainie w latach 90. XX w. i na tej podstawie nakreślił jego charakterystykę.

w obu przypadkach wypracować atrakcyjną formułę kompozycyjną, do pewnego stopnia ponadczasową, którą chętnie wykorzystywano przy zamawianiu kolejnych dzieł. Oczywiście, istnieje możliwość, że Reisner – a za nim i kolejni – oparł się na wzorze graficznym²⁶, którego nie umiemy dziś odnaleźć i wskazać. Wydaje się to jednak mało prawdopodobne.

Reisner – podobnie jak Siemiginowski – podczas edukacji w Rzymie (a może i we Francji²⁷) zapoznał się z tym, co najlepsze i najciekawsze w ówczesnej (ale w zasadzie i w całej nowożytnej) sztuce i potem korzystał z tej nauki właściwie przez całe życie. Malarzowi kształcącemu się kilka lat w centrum (czy nawet w dwóch centrach) artystycznego świata ryciny nie były potrzebne tak często w praktyce malarskiej, jak twórcom, którym nie dana była możliwość bezpośredniego zapoznania się z dorobkiem artystycznym Włoch i Francji²⁸. Można jednak przyjąć, że i Reisner korzystał z rycin²⁹, wszak w przypadku tak popularnych tematów, jak *Kazanie Jana Chrzciciela* czy *Oplakiwanie* liczba wzorów i inspiracji, które widział w czasie edukacji była niewątpliwie znacząca. Z jednej strony nie musiał więc posługiwać się wzorami graficznymi, z drugiej – trudno było o wielką oryginalność w ujęciu tematu, co świetnie widać w przypadku *Kazania Jana Chrzciciela*, bardzo podobnego do wspomnianych dwóch dzieł (rysunku przypisanego Garziemiu i obrazu z aukcji w Christie's), choć niebędącego ich dokładną kopią. Podobnie zresztą wygląda sprawa z plafonem *Jutrzenka* w Gabinetcie Zwierciadlanym w pałacu w Wilanowie, opartym na wzorach Andrei Sacchiego³⁰, ale inspirowanym również przez kompozycję Francesca Albaniego na sklepieniu loggii w Palazzo Verospi w Rzymie³¹, choć nienaśladującym niewolniczo żadnego z przywołanych dzieł.

26 Zob. taka hipoteza w: J. Żmudziński, *Nowe wiadomości...*, przyp. 6 na s. 77.

27 Karpowicz przywołał wzmiankę archiwalną wskazującą na pobyt Szymonowicza-Siemiginowskiego w Paryżu (M. Karpowicz, *Jerzy Eleuter Siemiginowski...*, przyp. 30 na s. 14). Jeśli jej wierzyć, to jest bardzo prawdopodobne, że i Reisner studiował we Francji.

28 Choć zdarzały się wyjątki: Szymon Czechowicz, wykształcony również w kręgu Akademii świętego Łukasza w Rzymie, po powrocie do Polski bardzo często przy malowaniu obrazów posilkował się rycinami, choć starannie dobierał katalog wzorców; Z. Michalczyk, *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych*, Warszawa 2016, s. 238–239.

29 Reisner – jeśli to on faktycznie jest autorem obrazu *Gloria świętego Franciszka Salezego* w ołtarzu bocznym kościoła wizytek w Warszawie – skorzystał przy opracowywaniu kompozycji z ryciny Gilles'a Rousseleta według Charles'a le Bruna; zob. V. Meyer, *L'œuvre gravé de Gilles Rousselet, graveur parisien du XVII^e siècle*, Paris 2004, s. 278.

30 Zob. A. Sutherland Harris, *Andrea Sacchi. Complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Oxford 1977, s. 94–95, il. 142, 143. Zob. też szkice Sacchiego w Royal Collection Trust, nr inw. RCIN 904172 i szczególnie RCIN 904872 (<https://www.royalcollection.org.uk/collection/search#/14/collection/904872/studies-for-the-figure-of-aurora> [dostęp: 30 VIII 2017]).

31 Zob. S. Roettgen, *Italian frescoes: the Baroque era, 1600–1800*, New York 2007, s. 48, il. na s. 47.

Okoliczności fundacji

Pozostaje wreszcie zastanowić się nad kwestią możliwych fundatorów dwóch obrazów z krakowskich świątyń. Dotychczasowe ustalenia sugerują postać samego króla, Jana III, jako fundatora obrazu na krakowskich Bielanach³² i biskupa Jana Małachowskiego w odniesieniu do obrazu z kościoła wizytek³³. O ile pierwsza hipoteza oparta jest na dość wątpliej przesłance (mianowicie, że król odwiedził klasztor kamedułów w drodze pod Wiedeń w 1683 roku, a zatem mógł jako rodzaj dziękczynnego wotum ufundować obraz swego nadwornego malarza)³⁴, to druga wydaje się zupełnie prawdopodobna. Niewątpliwie fundator obrazu do kościoła wizytek musiał dysponować odpowiednimi funduszami, wiemy na przykład, że obraz do ołtarza głównego (przypisywany zresztą Reisnerowi³⁵ lub – co wydaje się bardziej możliwe – Siemiginowskiemu³⁶) kosztował 1168 złotych³⁷. Biskup Małachowski był niezwykle hojnym opiekunem świątyni, asygnował rocznie na wykończenie jej wnętrza kwotę 20 000 złotych³⁸, mógł więc zamówić u Reisnera dzieło do jednego z ołtarzy. Sprawa nie wydaje się jednak przesądzona i wobec braku znajomości materiałów źródłowych można przyjąć prawdopodobieństwo kilku kolejnych hipotez. Fundatorem mógł być i król Jan III, ale też sam artysta, dla którego Jan Chrzyciel był przecież patronem. Reisner osobiście, czy też za pośrednictwem żony, darował wiele dzieł do kościoła i klasztoru warszawskich wizytek, do którego wstąpiła jego pasierbica. W 1698 roku państwo Reisnerowie przekazali tam monumentalne *Oplakiwanie*³⁹, więc tak hojna fundacja, jak przekazanie obrazu do ołtarza w krakowskim kościele wizytek była niewątpliwie w zasięgu możliwości finansowych artysty. Druga połowa lat dziewięćdziesiątych XVII wieku – czyli czas, w którym w kościołach i klasztorach wizytek w Warszawie i Krakowie pojawiają się dzieła Reisnera – to okres, gdy jest on już uznanym i majątym artystą. Przypomnijmy, że w roku 1696 otrzymał od Jana III przywilej nadający mu ziemię w pobliżu Zamku Królewskiego, potwierdzony dwa lata później stosownym dokumentem od Augusta II⁴⁰.

32 Zob. J. Żmudziński, *Nowe wiadomości...*, s. 81; J. Żmudziński, *Kazanie św. Jana Chrzyciela...*, nr kat. 36 na s. 126–127.

33 M. Kaleciński, *op. cit.*, s. 82; J. Żmudziński, *Kazanie św. Jana Chrzyciela...*, nr kat. 36 na s. 126–127.

34 J. Żmudziński, *Nowe wiadomości...*, s. 81; *idem*, *Kazanie św. Jana Chrzyciela...*, nr kat. 36 na s. 126–127.

35 J. Żmudziński, *Nowe wiadomości...*, s. 82.

36 J. Dzik, *Obraz „Wizji św. Franciszka Salezego” w kościele Wizytek w Krakowie. W kręgu recepcji rycin Carla Maratty*, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie”, 59, 2014, s. 318–319.

37 F.S. Ignaszewska, *op. cit.*, przyp. 47 na s. 97.

38 *Ibidem*, s. 97.

39 M. Karpowicz, *O Janie Reisnerze...*, s. 255, 256, 259.

40 E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 2, Warszawa 1851, s. 132–139.

Jan Reisner, jeden z najważniejszych malarzy dworu Jana III, a może nawet najważniejszych malarzy barokowych w Rzeczypospolitej, jest nam wciąż bardzo mało znany. Nie potrafimy odpowiedzieć na wiele fundamentalnych pytań związanych z jego życiem i twórczością, nie potrafimy też wskazać jego – niewątpliwie licznych – dzieł, które muszą (tak!) wciąż znajdować się w kolekcjach muzealnych i – można zaryzykować takie twierdzenie – kościelnych i klasztornych. Prace konserwatorskie i towarzyszące im badania z pewnością przybliżają nas do poznania warsztatu artysty, a w dalszej perspektywie – wsparte kwerendami archiwalnymi – pomogą w identyfikacji jego dzieł. Przykład prac i badań obrazu *Kazanie Jana Chrzciciela*, przeprowadzonych na okoliczność wystawy w Wiedniu pokazuje, że wnioski mogą zdecydowanie przybliżyć nas do odpowiedzi na niektóre z istotnych pytań.

Stan obrazu przed konserwacją

Pewne jest, że bez przeprowadzenia kompleksowej konserwacji i badań zaprezentowanie *Kazania Jana Chrzciciela* na ekspozycji poświęconej Janowi III nie byłoby możliwe. Obraz był w bardzo złym stanie i wymagał jak najszybszego podjęcia działań, bez których proces degradacji postępowałby szybko, skutkując nieodwracalnymi stratami. Analizy fizyko-chemiczne pozwoliły na ocenę kondycji malowidła i ustalenie programu niezbędnych prac naprawczych, a jednocześnie umożliwiły wniknięcie w strukturę malarską i poznanie zachodzących w niej przemian, a także zgłębienie tajemnic warsztatu artysty.

Obraz eksponowany w ołtarzu kościoła przez długi czas narażony był na zmienne warunki środowiska i zawilgocenia, co doprowadziło do jego poważnych uszkodzeń oraz osłabienia strukturalnego. Spękane i osłabione warstwy malarskie w wielu miejscach uległy odkształceniom odspajając się od podłoża. Jedynym źródłem mówiącym o dawnych pracach naprawczych jest krótka notatka w karcie zabytku przechowywanej w klasztorze siostr wizytek w Krakowie, dotycząca konserwacji z lat 1975–1976. Przeprowadzone czynności miały prawdopodobnie charakter zachowawczy i ich celem było ogólne polepszenie estetyki obrazu⁴¹. Znaczące dla stanu malowidła były wykonane wcześniej, co najmniej dwukrotnie, renowacje, o których nie ma żadnego przekazu⁴². Podobnie, nie wiemy nic o przemieszczaniach obrazu i zmianach

41 Prace wykonane zostały przez Adama Rachtana z zespołem, przeprowadzone czynności obejmowały „zdjęcie starego werniksu, oczyszczenie obrazu, uzupełnienie drobnych ubytków, sprasowanie lica, ponowne zawerniksowanie”. Nie napisano nic o zakresie czyszczenia warstw malarskich i retuszach czy rekonstrukcjach.

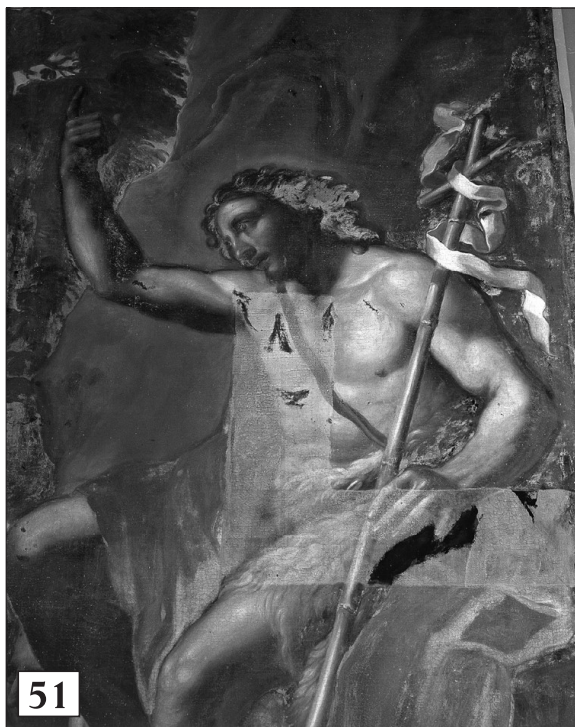
42 Wiemy jednak, że już w 1755 r. w kościele wybuchł pożar, który uszkodził również boczne ołtarze, w konsekwencji w 1756 r. restaurowany był obraz w ołtarzu głównym; F.S. Ignaszewska, *op. cit.*, s. 99–100. Kolejna restauracja, której przewodził Tomasz Pryliński, miała miejsce w latach 1875–1877, wówczas obraz w ołtarzu głównym konserwował Józef Cholewicz (*ibidem*, s. 100–101). Z kolei w roku 1934 przy obrazie pracował Stanisław Pochwałski (*ibidem*, s. 102). Ignaszewska w swoim artykule ani razu nie wspomina o wymienianych wśród restaurowanych obiektów obrazu *Kazanie Jana Chrzciciela*.

jego formatu, a na pewno miały one miejsce, o czym mogą świadczyć liczne otwory po gwoździach na krajkach i zawinięcia malatury na brzegach krosna. Na drewnianej konstrukcji ramy, wbudowanej w nastawę oltarzową, odnaleziono napis *od Panny Maryi* świadczący o tym, że początkowo przeznaczona była dla innego przedstawienia, wizerunku Matki Bożej. A więc niewykluczone, że *Kazanie Jana Chrzciciela* zmieniło miejsce pierwotnej ekspozycji i jego format został dostosowany do tej ramy. Krawędzie płótna z malaturą zostały przycięte u dołu i u góry i zawinięte na brzegach krosna – około 4,5 cm i 3 cm. Obserwacje te pozwalają na stwierdzenie, że przedstawienie przed skróceniem miało co najmniej 213,5 cm wysokości (obecne krosno ma 206 cm), natomiast jego szerokość nie uległa zmianie (144 cm, bez krajków). Najstarsza renowacja spowodowana była najprawdopodobniej znacznymi zmianami optycznymi na powierzchni, pożółknięciem werniksu i pociemnieniem warstw malarskich. Obraz i jego technika nie zostały wówczas właściwie rozpoznane, a zaciemnione partie mogły wydawać się zbyt ciemne, dodatkowo pogłębione zmienionym werniksem, dlatego intensywnie je czyszczono doprowadzając do nieodwracalnych uszkodzeń kompozycji. W wielu miejscach doszło do przetarć do warstwy zaprawy, szczególnie w ciemnych obszarach podmalowanych brązami. Zniszczone warstwy malarskie zostały zastąpione rekonstrukcjami, które obejmowały między innymi twarze postaci, konar drzewa, liście, a także czerwoną tkaninę płaszcza okrywającą Jana Chrzciciela. Możliwe, że w tym samym czasie próbowano zabezpieczyć płótno obrazu przed zgubnym działaniem wilgoci przenikającej do wnętrza kościoła, przez pokrycie odwrocia grubą warstwą brązowej farby z olejem (lub pokostem). Zabezpieczenie to jednak nie spełniło oczekiwań, gdyż wilgoć nadal przenikała przez szczeliny i krakelury w warstwach malarskich, a brak stabilności całego układu pogłębiało usztywnienie i osłabienie podobrazia płóciennego przesyconego olejną farbą. Trudno wyjaśnić, co było powodem kolejnych, bardzo nieudolnych ingerencji, pochodzących najprawdopodobniej z drugiej renowacji, wykonanych bezpośrednio na oryginalnych warstwach malarskich niewymagających rozległych retuszy – może chodziło o zakrycie spękań i sklejenie zauważanych rozwarstwień. Ciemne, matowe przemalowania, między innymi w partii nieba i karnacji, widoczne były wyraźnie przed konserwacją obrazu, nawet w świetle dziennym (w ultrafiolecie wyróżniały się jako czarne plamy; il. 50, 51). Dla dobrego rozpoznania stanu warstw malarskich, poza obserwacjami w ultrafiolecie, wykonano zdjęcia w podczerwieni (il. 52) i rentgenogramy (il. 53)⁴⁵, obserwacje mikroskopowe oraz badania na mikropróbkach pobranych z warstw malarskich. Przekroje stratygraficzne ukazały strukturę malowidła, a wiele zaawansowanych analiz pozwoliło na identyfikację zastosowanych

45 Fotografie w podczerwieni (IR) wykonał Wojciech Holnicki, rentgenogramy zaś Roman Stasiuk.



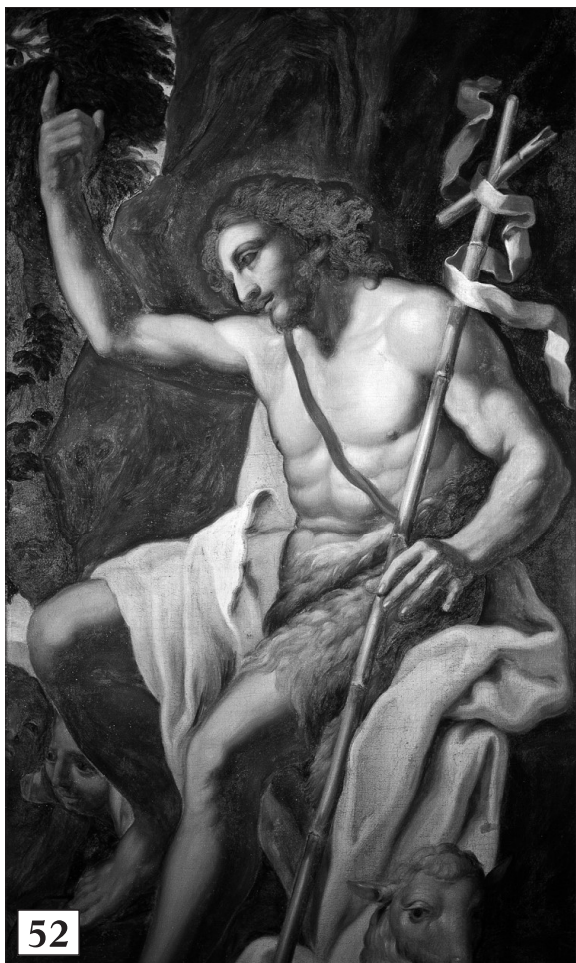
50



51

il. 50–51 s. 290–291

Jan Reisner, *Kazanie Jana Chrzciciela*, kościół wizytek w Krakowie; fragmenty obrazu w trakcie usuwania pociemniałego werniksu i przemalowań; na zdjęciu w świetle widzialnym (50) i w ultrafiolecie (51) pozostawiony świadek nieoczyszczonego malowidła; w obszarze czerwieni w ultrafiolecie zaznaczają się ciemniejsze plamy dawnej rekonstrukcji tkaniny



52

il. 52

Jan Reisner, *Kazanie Jana Chrzciciela*, kościół wizytek w Krakowie; fragment obrazu w podczerwieni; zauważalne pociągnięcia pędzla w malarskim opracowaniu ciemnych partii i wyraźne podkreślenia form konturem

il. 53

Jan Reisner, *Kazanie Jana Chrzciciela*, kościół wizytek w Krakowie; rentgenogram fragmentu obrazu; widoczna silna absorbcja promieni rentgenowskich przez warstwy zawierające biel ołowiową



53

przez malarza materiałów: pigmentów, wypełniaczy, składników spoiwa malarskiego, a także rodzaju płótna⁴⁴. Wyniki przeprowadzonych badań pozwalają na zestawienie pewnych informacji o technice i metodach pracy Reisnera. Trzeba jednak zaznaczyć, że studiowanie jednego dzieła bez posiadania danych pochodzących z innych prac tego samego autora pozwala jedynie na fragmentaryczne rozpoznanie, które może być punktem wyjścia dla dalszych prac porównawczych.

Płótno i przygotowanie podobrazia

Kazanie Jana Chrzciciela namalowane zostało na płótnie lnianym o splocie płóciennym, gęstym i równo tkanym, o zróżnicowanej grubości nitek osnowy i wątku (0,300–0,555 mm i 0,600–0,750 mm) oraz ich słabym skręcie (skręt nitek w kierunku Z)⁴⁵. Płótno jako podobrazie dzieł malarskich znalazło zastosowanie na północy Europy już w XIV wieku, ale wyraźne i szybkie jego rozpowszechnianie nastąpiło od przelomu XV i XVI wieku ze względu na właściwości i praktyczne zastosowanie tkaniny. Jej elastyczność umożliwiała rolowanie obrazów w czasie transportu, co miało znaczenie zwłaszcza w przypadku zamówień monumentalnych dzieł przemieszczanych na znacznych odległościach. W porównaniu z drewnianymi panelami, wymagającymi pracochłonnej obróbki, przygotowanie płótna było łatwiejsze i mniej kosztowne. Niestety, w dłuższym dystansie czasowym ten rodzaj podobrazia okazał się mniej odporny na zmiany klimatyczne i działanie mikroorganizmów, zwłaszcza w przypadku ekspozycji w ołtarzach i na ścianach kościołów, co skutkowało nieraz poważnymi uszkodzeniami malowideł. W XVII wieku płótna utkane przede wszystkim z lnu były powszechnie stosowane jako podłoża malarstwa olejnego szczególnie na południu Europy. Produkowano je w różnych miejscach, między innymi w Antwerpii, Gandawie, Brabancji, Londynie. W Polsce istniały cechy płóciennicze, m.in. w Małopolsce i na Śląsku, ale ze względu na regres gospodarczy miast, w tym czasie działały przede wszystkim chłopskie ośrodki przemysłowe⁴⁶. Od drugiej połowy XVI wieku rzemiosło tekstylne

44 Badania materiałowe na próbkach pobranych z warstw malarskich i zaprawy obrazu przeprowadzili: program i interpretacja badań oraz preparatyka próbek i fotografie – Sylwia Svorová-Pawelkowitz, mikroskopia fluorescencyjna, fotografie – Ivana Kopecká, skaningowa mikroskopia elektronowa z energo-dyspersyjną mikrosondą elektronową SEM-EDS – Jakub Kotowski, spektroskopia Ramana – Grażyna Żukowska, spektroskopia FTIR – Jacek Bagniuik, chromatografia gazowa i cieczowa – Bartłomiej Witkowski, nano-LCOESI-Q-TOF – Stepanka Kuckova, identyfikacja włókien podobrazia – Elżbieta Jeżewska.

45 Włókna tworzące nici płótna obrazu należą do włókien łykowych. Obraz mikroskopowy wskazuje na len lub konopie, jednak ze względu na brak zabarwienia próbki w reakcji z floroglucyną zasugerowano len.

46 W Polsce w drugiej połowie XVII w. dopiero rozpoczął się rozwój tkactwa, między innymi w Andrychowie, z którego w następnym wieku słynęła cała okolica (pierwsza wzmianka na temat tkactwa w Andrychowie pochodzi z 1674 r.); M. Kulczykowski, *Chłopi w przemyśle tekstylnym we Francji i w Polsce*, „Acta Universitatis Lodzianensis”, Folia Historica, 46, 1992, s. 103–105.

dynamicznie rozwijało się w Gdańsku, w którym tworzyły się nawet załężki manufaktur. Zapewne duęe znacznie dla tego rozkwitu miał napływ tkaczy i innych rzemieślników z Niderlandów, jednak w latach pięćdziesiątych XVII wieku nastąpiło załamanie rzemiosła gdańskiego i powrót do produkcji opartej na działalności cechowej⁴⁷. Charakter płótna, na którym namalowane zostało *Kazanie Jana Chrzciciela* pozwala przypuszczać, że wyprodukowano je w większym ośrodku, raczej poza granicami Polski. Jego niewielka grubość, gładkość i równomierne utkanie zdają się wskazywać na produkcję w północnej Europie (płótna włoskie tego okresu często były rzadkie z wyrazistą fakturą⁴⁸). Zostało zszyte z dwóch części. Jedna, z prawej strony (od lica obrazu) ma pełną szerokość brytu liczącą 79 cm (z warsztatowym wykończeniem obu krawędzi i nawracającymi na brzegach nitkami wątku); bryt drugiego fragmentu, po lewej stronie, został zwężony i przycięty tak, że warsztatowe zakończenie zachowane jest jedynie przy szwie, pośrodku. W źródłach zdarzają się informacje na temat rozmiarów produkowanych w XVII wieku płócien, opisywanych w różnych jednostkach miary w zależności od miejsca powstania. Znajomość szerokości oryginalnego brytu może mieć w przyszłości znaczenie dla precyzyjniejszej lokalizacji warsztatu, w jakim płótno zostało wyprodukowane, a także dla porównań z innymi dziełami przypisywanymi Reisnerowi oraz malarzom kręgu artystycznego dworu Jana III.

Częstą praktyką w XVII wieku było stosowanie ramy pomocniczej, do której mocowano najpierw płótno za pomocą sznurków, dla odpowiedniego napięcia podczas technicznego przygotowania (przeklejania i gruntowania). Najprawdopodobniej jednak płótno Reisnera od razu rozciągnięte zostało na ramie o właściwych, przewidzianych przez malarza lub zleceniodawcę rozmiarach (na co wskazywałyby niezbyt szerokie krajki zawinięte na brzegach obecnego, wtórnego krosna). Wiadomo, że malowidło w przeszłości zmieniało format, pierwotnie było większe (wyższe), jego brzegi zostały przycięte na dole i u góry. Techniczne czynności poprzedzające pracę artysty zazwyczaj wykonywali pomocnicy lub rzemieślnicy specjalizujący się w napinaniu płótna, przeklejaniu go i gruntowaniu. Niektórzy malarze zatrudniali tych samych asystentów przez wiele lat, jak w przypadku Thomasa Willeboirtsa Bosschaerta, któremu przez dwadzieścia lat przygotowywał płótna ten sam człowiek⁴⁹. Niestety, nie znając źródeł archiwalnych dotyczących twórcy i jego warsztatu, można jedynie korzystać ze współczesnych mu przepisów, przyjmując, że pewne zasady i doświadczenia były powszechne, z zastrzeżeniem

47 M. Bogucka, *Gdańskie rzemiosło tekstylne od XVI do poł. XVII wieku*, Wrocław 1956.

48 B.J. Rouba, *Płótna jako podobrazia malarskie*, „Ochrona Zabytków”, 1985, nr 3–4 (150–151), s. 222–244.

49 A. Balis, N. van Hout, *Rubens Unveiled. Notes on the Master's Painting Technique*, Antwerp 2012, s. 47.

różnic wynikających z warunków ekonomicznych czy indywidualnych przyzwyczajzeń malarza. Płótno *Kazania Jana Chrzciciela* po przeklejeniu powierzchni (w XVII wieku stosowano do tego celu kleje pochodzenia zwierzęcego – głównie kleje glutynowe, jak pergaminowy czy rękawiczkowy) zostało zagruntowane różową zaprawą klejowo-kredową o niejednorodnej, jaśniejszej i ciemniejszej tonacji. Różnice zabarwienia mogły być wynikiem niedostatecznego rozmieszania składników – kredy utartej z roztworem kleju zwierzęcego, z niewielkim dodatkiem czerwieni żelazowej (hematytu). Zaprawa została położona w dwóch warstwach i zapewne delikatnie przeszlifowana na powierzchni. Nie można wykluczyć w jej składzie niewielkiej zawartości bieli ołowiowej lub gipsu, które zostały zidentyfikowane podczas badań, chociaż mogą to być jedynie zanieczyszczenia.

Rysunek i podmalowanie

Nie zachowały się niestety szkice czy studia przygotowawcze, które Reisner najprawdopodobniej opracowywał przed namalowaniem obrazu. Rysunek, a także szkice malarskie odgrywały ważną rolę w procesie kreacji dzieła w XVII wieku, czego pierwszorzędnym przykładem mogą być liczne swobodne i impresyjne projekty Rubensa. Olejne szkice pozwalały na szybkie i kompleksowe zakomponowanie całej sceny wraz z jej ogólną kolorystyką. Taki sposób przygotowywania do pracy przejęty przez Rubensa od jego nauczyciela Ottona van Veena, był również bliski włoskim mistrzom – na przykład Tintoretto i Federicowi Barocciemu, którzy tworzyli olejne szkice dla zaprojektowania w swoich obrazach partii oświetlonych (*bozzetti per i lumi*) i schematu kolorystycznego (*bozzetti per i colori*)⁵⁰. Podstawą w nauczaniu malarzy był rysunek, a także wiedza o metodycznym budowaniu obrazu. Nie bez znaczenia było wykonywanie kopii dzieł klasyków od starożytności po renesans. Jak pisał Anton van Dyck, pożądane było, aby artyści rozpoczynając pracę, zwracali szczególną uwagę na projekt obrazu, jego kolorystykę, odcienie barw, oświetlenie i wykończenie⁵¹.

Nie wiemy, czy Reisner opracowywał wstępnie swoje obrazy w mniejszej skali, czy poprzestawał na szkicu rysunkowym i jego dokładnym przeniesieniu na płótno⁵². Niewątpliwie w przypadku *Kazania Jana Chrzciciela* rysunek kompozycji był bardzo ważny dla efektu pracy malarza. Szkic malarski całego założenia, przypominający monochromatyczny lawowany rysunek, mógł powstać od razu w skali 1:1,

50 *Ibidem*, s. 16.

51 *Ibidem*, s. 17.

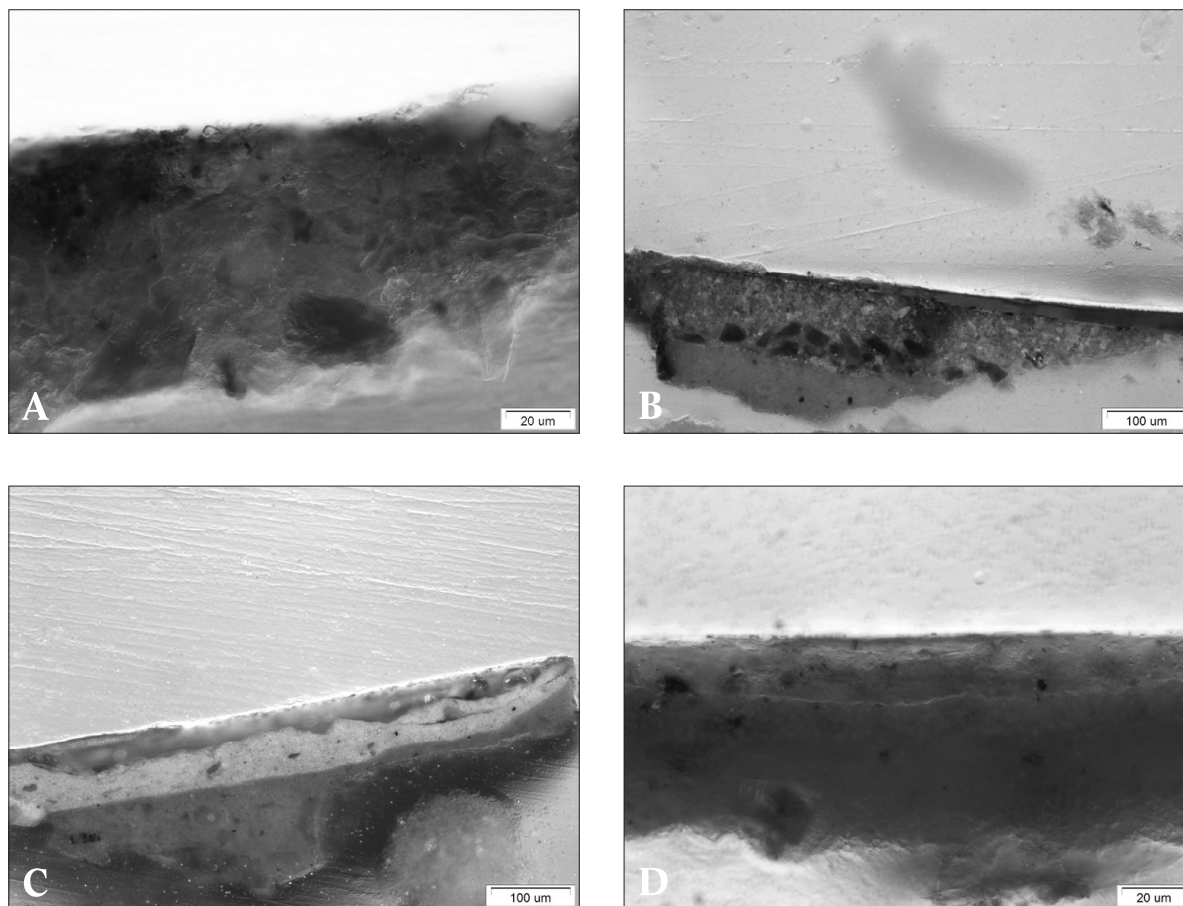
52 Uważa się, że tondo *Gloryfikacja cnót Jana III Sobieskiego* z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie (nr inw. MPO 160) może być szkicem do malowidła plafonowego projektowanego do jednego z gabinetów w pałacu wilanowskim; W. Fijałkowski, *Królewski Wilanów*, Warszawa 1997, s. 88. Teza ta nie znajduje jednak dostatecznego potwierdzenia.

na zaznaczonym wcześniej linearnym zarysie. Opracowanie sceny brązami uwzględniało główne akcenty i kontrasty kompozycji. Na podkładzie, jakim była zaprawa, malarz „rysował” pędzlem, nakładał niekiedy kilkakrotnie brązową farbę w miejscach zacienionych i wykorzystywał jasne podłoże w partiach oświetlonych, bez pokrywania ich farbą. Badania obrazu w podczerwieni oraz promieniach rentgena umożliwiają wyobrażenie sobie, jak mógł wyglądać taki wstępny monochromatyczny szkic malarski. Zauważa się wyraźne podkreślenia form i delikatne pociągnięcia pędzla budujące poszczególne fragmenty sceny, a także detale przeniesione precyzyjnie z rysunku na kartonie. Dyscyplina, jaką narzuca projekt rysunkowy wyraźnie przeważa nad swobodnym gestem pędzla, który zaznaczył się wyraźniej dopiero podczas wykańczania malowidła.

W kolejnych etapach budowania malatury artysta nadawał zarysowanym brązami kształtom ich formę, rozjaśniając oświetlone partie bielą i pogłębiając stopniowo cienie. W obszarze nieba stanowiącego tło sceny okalał postacie i ich szaty oraz listowie drzewa jasną błękitną farbą nadając im ostateczny wyrazisty kontur. Ciemne obszary nie zawsze wymagały ponownego nasycenia, gdy brązy wstępnego opracowania były wystarczająco intensywne dla uzyskania pożądanych przez artystę kontrastów. Tym samym warstwa malarska miejscami pozostawała dosyć cienka i podatna na uszkodzenia w czasie późniejszego intensywnego czyszczenia powierzchni obrazu (zwłaszcza w ocienionych obszarach postaci i na ciemnym pniu drzewa).

Warstwy malarskie

Obraz malowany jest dosyć gładko, z niewielkimi impastami, w technice olejno-żywicznej. W warstwach malarskich zidentyfikowano olej, z dużym prawdopodobieństwem lniany, oraz żywice naturalne – damarową lub mastyksową. Zestaw zastosowanych pigmentów należy do powszechnie używanych w czasach Reisnera: biel ołowiowa, smalta, ziemia zielona (najprawdopodobniej seladonit), żółcień żelazowa (geotyt) i czerwień żelazowa, cynober (vermilion) oraz czerń węglowa, a także być może kostna. Ponadto wykryto węglan wapnia, którego obecność można wiązać z procesem przygotowywania farb, w których pełnił rolę wypełniacza. Dysponując standardowym zestawem pigmentów malarz zbudował dzieło bardzo efektowne, świadomie wykorzystując zalety wybranych materiałów malarskich. Jak pokazują przekroje stratygraficzne próbek pobranych z warstw obrazu (il. 54), liczba nakładanych warstw farby nie była znaczna, co świadczy o tym, że działania artysty były pewne, oparte na wiedzy i znanstwie sztuki malarskiej. Nie dziwi to wobec faktu, że metod pracy uczył się w renomowanych ośrodkach: we Włoszech i prawdopodobnie we Francji. Studia nad malarstwem olejnym od XV do XVII wieku wskazują na to, że malarze w tym czasie pracowali w metodyczny sposób. Wiele przepisów i receptur powstawało dlatego, że dysponowali ograniczo-



il. 54 s. 292

- Jan Reisner, *Kazanie Jana Chrzyciela*, kościół wizytek w Krakowie; szlify stratygraficzne próbek z obrazu:
- A przekrój poprzeczny próbki z błękitnej szaty starszego mężczyzny; na dole pojedyncze ziarna błękitu (smalty) zatopione w szarej masie płynnie przechodzącej w warstwę z białych i bezbarwnych ostrokrawędzistych ziaren z brązowymi skupiskami (degradacja smalty);
- B przekrój poprzeczny próbki z górnej partii nieba; na spodzie ostrokrawędziste ziarna smalty, a ponad nimi jaśniejsze, z szarougrowymi przebarwieniami; powyżej przemalowanie;
- C przekrój poprzeczny z karnacji; zaprawa kredowa zabarwiona pigmentem żelazowym; dwie warstwy z bielą ołowiową, żółcenią i czerwienią żelazową, ziemią zieloną, cynobrem oraz dodatkiem błękitu;
- D przekrój poprzeczny próbki z czerwonej szaty Jana Chrzyciela; zbita, drobnoziarnista warstwa z czerwonych, pomarańczowych i białych ziaren (vermilion, biel ołowiowa, ew. dodatek minii)

ną liczbą pigmentów, co powodowało konieczność rozwiązywania problemów natury technologicznej. Wymiana doświadczeń była ułatwiona przez zwyczajową mobilność artystów epoki baroku.

Opisując warsztat malarski Reisnera na podstawie obserwacji jego dzieła (innych źródeł wiedzy na ten temat na razie nie mamy), warto zatrzymać się przy wybranych przez niego materiałach i sposobie ich wykorzystania, a także spojrzeć analitycznie na procesy, jakie w nich zachodziły przez lata. W zestawie wykrytych podczas badań pigmentów szczególnie dwa wydają się interesujące pod tym względem – smalta i vermilion⁵³. Farbą ze smaltą opracowane zostały znaczne

⁵³ Ze względu na to, że od XV w. szerokie zastosowanie znalazła syntetyczna forma cynobru – vermilion, przyjęto, że malarz właśnie ją stosował podczas pracy przy swoim dziele.

obszary nieba, a także szata siedzącego na pierwszym planie starszego mężczyzny. Ziarna smalty wykryte zostały także w próbkach z innych partii obrazu, gdzie mogły być jedynie domieszką dla uzyskania pożądanego przez malarza koloru. Pigment jest mało intensywny, słabo kryjący, a więc wydawałoby się, że jego efekt barwny może być nikły, niemniej stosowany był w malarstwie europejskim od końca XV wieku (choć spotykany jest również wcześniej), a szerzej dopiero od drugiej połowy XVI wieku, często w XVII wieku⁵⁴ jako tańsza alternatywa dla azurytu i ultramaryny⁵⁵. Odkryto go także w Polsce, w dziełach szkoły krakowskiej z lat 1460–1480⁵⁶. Smalta ($\text{CoO} \times n\text{K}_2\text{SiO}_3$), jest pigmentem sztucznym, uzyskanym z rozdrobnionego szkła potasowego zabarwionego tlenkiem kobaltu, którego zawartość decyduje o intensywności błękitu⁵⁷. Istnieją różne jej odmiany, jedną z najbardziej popularnych otrzymywano z zastosowaniem minerału smaltynu (*zaffree*)⁵⁸. Inna, również znana, produkowana była ze szkła, piasku, saletry i opiłków miedzi⁵⁹. Wiadomości o właściwościach smalty i trudnościach związanych z jej korozją zamieszczane były w licznych historycznych przepisach i recepturach związanych z technikami malarskimi. Zwracano uwagę na to, że powinna być grubo zmielona, bo w postaci drobnoziarnistej traci i tak słabą intensywność koloru. Z kolei gruboziarniste cząstki nie zatrzymują skutecznie oleju, który „wycieka” z farby, czemu miał przeciwdziałać dodatek drobno zmielonej bieli ołowiowej. Jako pierwszy opisywał te problemy włoski malarz i teoretyk Giovanni Battista Armenini, który zwracał również uwagę na technikę malo-

54 W grupie obrazów weneckich przebadanych w ramach projektu „Serenissima”, smalty używano w dziełach siedemnasto- i osiemnastowiecznych (między innymi Antonio Corneo „Carniello”, Marco Ricci czy Giovanni Battista Pittoni), przy czym równocześnie nie rezygnowano z innych błękitów, stosując je niekiedy w jednym obrazie; G. Janczarski, M. Ligęza, E. Pańczyk, M. Poksińska, K. Pytel, J. Rutkowski, T. Ważny, I. Zadrozna, *Projekt badawczy Serenissima*, w: *Serenissima Światło Weneccji, Dzieła mistrzów weneckich XIV–XVIII wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie w świetle nowych badań technologicznych, historycznych i prac konserwatorskich*, red. G. Bastek, G. Janczarski, Warszawa–Poznań–Wrocław 2000, s. 57, 267, 279, 285.

55 B. Mühlethaler, J. Thissen, *Smalt*, w: *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 2, ed. Ashok Roy, New York 1993, s. 114.

56 J. Olszewska-Świetlik, B. Szmelter-Fausek, *Stan zachowania smalty w wybranych obrazach gdańskich Antona Mollera (1565–1611), Hermanna Hana (1580–1627/8) i Isaaca van den Blocke (przed 1589–po 1624)*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 45, 2014, s. 495; J. Nykiel, *Budowa technologiczna obrazów tzw. szkoły krakowskiej z lat 1420–1460 malowanych na podłożu drewnianym*, „Ochrona Zabytków”, 22, 1969, s. 280, 282–283.

57 *Ibidem*, s. 495; T. Chaplin, N. Eastaugh, R. Siddall, V. Valsh, *Pigment Compendium: A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*, New York 2008, s. 351–352; P. Rudniewski, *Pigmenty i ich identyfikacja*, Warszawa 1994, s. 58–61; także: C. Higgitt, D. Saunders, M. Spring, *Investigation of pigment-medium interaction processes in oil paint containing degraded smalt*, „National Gallery Technical Bulletin”, 26, 2005, s. 56–70.

58 F. Delamare, *Blue Pigments. 5000 Years of Art and Industry*, London 2013, s. 37–97.

59 Za: J. Olszewska-Świetlik, B. Szmelter-Fausek, *op. cit.*, s. 496.

s. 292 il. 55

Jan Reisner, *Kazanie Jana Chrzciciela*, kościół wizytek w Krakowie; fragment górnej partii obrazu; liście i gałęzie drzewa obwiedzione błękitną farbą ze smaltą, korygującą ich kształty



wania smaltą. Według niego dla uzyskania dobrych efektów ważne było odpowiednie mieszanie farby oraz szybka praca (*alla prima*), bez zbyt długiego opracowywania tego samego miejsca i bez korekt, co miało prowadzić do „wyciekania” oleju i żółknięcia powierzchni⁶⁰. Johannes Alexander van de Graaf w swojej pracy na temat traktatu Théodora De Mayerne’a przytacza ostrzeżenie Rubensa, by farbę ze smaltą nakładać ostrożnie i nie pozwolić, aby się zagęściła przez zbyt mocne mieszanie, gdy jest mokra, ponieważ może to zniszczyć kolor⁶¹. O trudnościach w połączeniu gęstego spoiwa olejnego ze smaltą pisał również hiszpański malarz Antonio Palomino⁶². Zwracano także uwagę na możliwość zalegania oleju na powierzchni malowidła, co prowadziło do tworzenia efektu „skóry”, która zmieniała kolor z błękitnej na żółty i ciemniała⁶³. Wszystkie te zjawiska znane są współczesnym badaczom, którzy łączą zauważalne zmiany z procesami chemicznymi zachodzącymi pomiędzy smaltą a spoiwem olejnym i olejno-żywicznym. W XVII wieku próbowano sobie radzić z problemami, stosując dodatki do spoiwa (rozpuszczalniki, na przykład olej lawendowy) albo mechanicznie odprowadzając jego nadmiar do porowatego, nakłutego szpilkami podłoża lub przykładanej do powierzchni malowidła bibuły, jak radził Karel van Mander⁶⁴. Na początku XVII wieku malarze ciągle eksperymentowali z metodą stosowania smalty i chociaż ostatecznie ukształtowały się prostsze sposoby radzenia sobie z tym kłopotliwym pigmentem, stosowanie

go nigdy nie było łatwe. Patrząc na obraz Rejsnera, można powiedzieć, że artysta bardzo umiejętnie podejmował to wyzwanie, świetnie radził sobie z szybką pracą, potrafił podejmować decyzje i śmiałym gestem pędzla nakładać błękitną farbę, która miała charakter średnio zagęszczonej pasty. Wypełniał załomy pomiędzy konarami i liśćmi drzewa (il. 55), okalał jasną poświatą sylwetki postaci wydobywając

60 Informacja pochodzi z pracy Giovanniego Battisty Armeniniego *De very precetti della pittura* (pierwsze wydanie: Ravenna 1587), za: M. van Eikema Hommes, *Painter's Method to Prevent Colour Changes Described in Sixteenth to Early Eighteenth Century Sources on Oil Painting Techniques*, w: *Looking through paintings. The Study of painting techniques and materials in support of art historical research*, ed. E. Hermens, associate ed. N. Costaras, A. Ouwerkerk, Baarn–London 1998, s. 98.

61 Cytat z pracy Johannesa Alexandra van de Graafa, *Het De Mayerne manuscript als bron voor de schildertechniek van de Barok* (według wydania: Mijdrecht 1958), za: M. van Eikema Hommes, *op. cit.*, s. 99. Rubens prawdopodobnie używał specjalnego spoiwa vernice tosto, które ułatwiało mieszanie farby ze smaltą.

62 Informacja pochodzi z pracy Antonia Palomina, *El museo pictórico y la scala óptica* (pierwsze wydanie: Madrid 1715–1724), za: M. van Eikema Hommes, *op. cit.*, s. 99.

63 Informacja pochodzi z pracy Johannesa Alexandra van de Graafa, *Het De Mayerne manuscript als bron voor de schildertechniek van de Barok* (według wydania: Mijdrecht 1958), za: M. van Eikema Hommes, *op. cit.*, s. 99.

64 *Ibidem*.

ich kontury. Rezultat pracy malarza nadal ma dobre oddziaływanie, nawet przy możliwym zwiększeniu przezroczystości błękitnych warstw. Proces degradacji smalty nie został jednak całkowicie powstrzymany, co uwidaczniają przekroje stratygraficzne – w spodnich warstwach wyraźnie widoczne są błękitne ostrokrawędziste ziarna smalty, a ponad nimi jaśniejsze, z szarougrowymi przebarwieniami. Takie zmiany dostrzegalne są tylko w warstwach błękitu. W jednym miejscu, w obszarze płaszcza starszego mężczyzny na pierwszym planie, farba uległa widocznym zmianom – stała się bardziej transparentna, wypłowiła i znacznie spękała w nietypowy sposób (il. 56). Może zamysłem malarza było opracowanie tej tkaniny laserunkowo, co wymagało dłuższej pracy i większej ilości zmodyfikowanego spoiwa, z dodatkami przyspieszającymi schnięcie. W efekcie eksperyment podjęty wbrew radom teoretyków, aby farbę ze smaltą nakładać szybko, zaowocował specyficzną degradacją warstwy malarskiej.

Problematyka związana z jaskrawą czerwiecią płaszcza osłaniającego Jana Chrzciciela może być rozpatrywana jedynie teoretycznie, ze względu na pokrywającą ten obszar dosyć sprawnie wykonaną dawną rekonstrukcję, którą zdecydowano się obecnie pozostawić bez większych zmian (odróżnia się w ultrafiolecie). Leżąca pod przemalowaniem oryginalna warstwa malarska jest cienka, prawdopodobnie pozbawiona wierzchniego wykończenia podczas dawnego intensywnego oczyszczania obrazu. Na krawędziach tkaniny widoczne są uszkodzenia pierwotnej czerwieci, przetartej miejscami do płótna. Co skłoniło renowatora do tak radykalnego i niszczącego działania? Najwyraźniej samo usunięcie pociemniałego werniksu nie umożliwiło odzyskania świetlistej barwy płaszcza proroka, która się zmieniła. Oryginał, jak i przemalowanie powstałe w niewiadomym czasie, namalowane zostały farbą zawierającą czerwony siarczek rtęci. Związek ten występuje naturalnie, rozdrobniony stosowany był jako pigment już w starożytności, a od wczesnego średniowiecza produkowany w Europie syntetycznie⁶⁵. Manuskrypty z tego okresu zawierają instrukcje, jak pigment zrobić, późniejsze źródła rzadziej o tym wspominają, bo stał się łatwo dostępny w postaci gotowej do pracy. W końcu XVII wieku narzekano jednak na fałszowanie go czerwiecią ołowiową (minią), czego efektem był pomarańczowy odcień czerwieci⁶⁶. W przeszłości stosowano zamiennie dwie nazwy – cynober i vermilion, zarówno dla naturalnego pigmentu, jak i wyprodukowanego sztucznie⁶⁷. Obecnie w literaturze odnoszącej się do malarstwa barokowego powszechnie spotyka się tę drugą nazwę, wiążąc z cynobrem mineralną formę siarczku rtęci. Vermilion był bar-



il. 56 s. 292

Jan Reisner, *Kazanie Jana Chrzciciela*, kościół wizytek w Krakowie; fragment płaszcza okrywającego starszego mężczyznę; farba ze smaltą ze spoiwem olejno-żywicznym uległa widocznym zmianom – stała się bardziej transparentna i spękała w nietypowy sposób

65 R.D. Harley, *Artists' Pigments c. 1600–1835. A Study in English Documentary Sources*, Bicester 2001, s. 125.

66 *Ibidem*, s.127.

67 W Anglii do XVII w. nazwa vermilion była stosowana częściej, a od drugiej połowy XVIII w. cynobrem nazywano tylko rodzimy minerał (*ibidem*, s.125).

dzo cenionym pigmentem i zapewne jego efektowny odcień i czysta barwa determinowały wybór malarza. Jednakże typowym zjawiskiem było jego ciemnienie i znane są dzisiaj przykłady dramatycznych zmian czerwieni na obrazach. Malarze i teoretycy wcześniej mieli świadomość tego zjawiska i poszukiwali jego przyczyn oraz środków zaradczych⁶⁸. Théodore de Mayerne twierdził na przykład, że zmiany koloru zachodzą w przypadku stosowania spoiwa olejnego, jednak zdania na ten temat były podzielone⁶⁹. Przez długi czas zachodzące zjawiska łączono z działaniem światła. Przez ostatnie dwie dekady znacznie pogłębiło się zrozumienie zachodzących procesów i wiadomo, że mogą je przyspieszać niektóre zanieczyszczenia, np. chlorki⁷⁰. Nowy kierunek prowadzonych badań wyznaczyły prace podjęte na polu mineralogii⁷¹, które pokazały, że cynober z pewnych złóż mineralnych zawiera chlorki i ciemnieje po wyeksponowaniu na światło słoneczne. Eksperymenty laboratoryjne wykazały, że czysty cynober i syntetyczny vermilion mogą również reagować z chlorkami, w wyniku czego powstają światłoczułe związki, a produkty tych reakcji bywają czarne lub szare. Tłumaczy to spotykany czasami szarawy woal pokrywający czerwone partie obrazu, zakrywający czysty, niezniszczony vermilion (o czym wiedzą tylko badacze)⁷². Źródłem zmian należy więc szukać w zewnętrznych zanieczyszczeniach, w których znajdują się określone związki, m.in. chlorki, obecne także w kurzu, zarówno w kościołach, jak i w muzeach. Bardzo więc możliwe, że opisane procesy doprowadziły po latach do degradacji wierzchniego opracowania płaszcza Jana Chrzciciela, czemu sprzyjały niekorzystne warunki ekspozycji, nadmiar światła i zanieczyszczenia w otoczeniu obrazu. Renowator usiłował usunąć ciemny lub szary nalot z powierzchni, doprowadzając do uszkodzenia oryginału, a potem odtworzył, trzeba przyznać, że dość umiejętnie, zniszczony modelunek tkaniny, używając tego samego, docenianego pigmentu, który do tej pory zachowuje żywą barwę.

68 Pliniusz rozważał przyczyny niszczenia mineralnej formy siarczku rtęci (cynobru), upatrując ich w świetle słonecznym i sugerując ochronę przed ciemnieniem przez pokrycie malowidła woskiem; zob. M. Spring, *Fading, darkening, browning, blanching: a review of our current understanding of colour change and its consequences in Old Master paintings*, w: *Colour Change in Paintings*, ed. R. Clarricoates, H. Dowding, A. Gent, London 2016, s. 2.

69 R.D. Harley, *op. cit.*, s. 121–128.

70 Vermilion wytwarzany podczas procesu mokrego, znanego od 1687 r., mógł zawierać te zanieczyszczenia wprowadzane podczas produkcji i w związku z tym był niestabilny. Jednak używany wcześniej, produkowany podczas suchego procesu, także znacznie ciemniał, chociaż był wolny od zanieczyszczeń.

71 Badania opublikował w 2000 roku John McCormack, zob. M. Spring, *op. cit.*, s. 2.

72 Badania próbek obrazów w National Gallery w Londynie wykazały, że obszary zmienionego vermilionu nie były czarne, jak to opisywano, a szare. Biała albo szarawa skorupa leżała ponad ciemniejszymi cząstkami, co było widziane na przekrojach stratygraficznych, pod spodem była niezmienniona czerwień. Badania EDX i SEM wykazały, że biały nalot to chlorek rtęci; zob. M. Spring, *op. cit.*, s. 2, 3.

Konserwacja

Znakomitą okazją do badań i analiz technologicznych obrazu Jana Rejsnera były prace konserwatorskie, które podjęto w 2017 roku w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, przed wyeksponowaniem dzieła na wystawie w Wiedniu. Umożliwiły one wnikliwe obserwacje warstw malarskich przy pomocy dostępnych w muzealnej pracowni sprzętów i aparatury badawczej, a także pozwoliły na wybranie miejsc, z których pobrane zostały mikropróbki do specjalistycznych analiz laboratoryjnych.

Z uwagi na bardzo zły stan malowidła podjęto decyzję o przeprowadzeniu pełnej konserwacji i restauracji⁷³. Bez wzmocnienia struktury i odtworzenia zniszczonych fragmentów kompozycji nie byłoby możliwe powstrzymanie procesu niszczenia obrazu i przywrócenia jego artystycznych walorów, zgodnych z założeniami malarza. Szerszy opis przeprowadzonych czynności technicznych i artystycznych, zastosowanej metodyki wraz z wybranymi materiałami, wykracza poza ramy niniejszego opracowania. Szczegółowe informacje zawarte zostały w dokumentacji konserwatorskiej⁷⁴, w artykule przedstawiamy jedynie zasadnicze etapy podjętych prac, które znacznie polepszyły kondycję obrazu, a zarazem pozwoliły na odkrywanie tajemnic warsztatu malarza.

Dokładne obserwacje i próby zastosowania różnych sposobów wstępnej konsolidacji warstw malowidła pozwoliły na wybór optymalnej metody z zastosowaniem żywicy syntetycznej. Brązowa farba pokrywająca odwrocie, stanowiąca barierę dla substancji konsolidującej, została w znacznej mierze usunięta, co pozwoliło na przywrócenie elastyczności płótna. Osłabione podobrazie poza drobnymi naprawami wymagało jednak całościowego wzmocnienia, aby nadal mogło pełnić funkcje nośne. Przed podklejeniem go nowym płótnem usunięto z powierzchni obrazu większość przemalowań i retuszy dla uniknięcia ewentualnego zespolenia wtórnych nawarstwień w podwyższonej temperaturze. Dawna rekonstrukcja powierzchni czerwonego płaszcza Jana Chrzyciela, trudna do usunięcia i nieróżniąca się zasadniczo kolorem od pierwotnej wersji, pozostała bez większych zmian. Pełna jednorodność warstw malarskich uzyskana została po wypełnieniu licznych ubytków zaprawy, usytuowanych głównie w dolnej partii obrazu. Dublaż przeprowadzony został na stole próżniowym, z zastosowaniem termoplastycznego spoiwa syntetycznego. Nowe płótno przygotowano w sposób umożliwiający zminimalizowanie deformacji obrazu w miejscu oryginalnego szwu. Końcowym etapem prac było

73 Konserwacja przeprowadzona została przez Krystynę Borkowską („Artis” Konserwacja Dzieł Sztuki) z zespołem: Joanna Rączkowska-Urbaniak, Katarzyna Beck, Magdalena Szymczyk, z udziałem pracowników Pracowni Konserwacji Malarstwa Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie przy organizacji prac, czynnościach technicznych i dublażu.

74 Dokumentacja konserwatorska nr 2176/k, Warszawa 2017, mps, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.

maksymalne przywrócenie dawnej estetyki kompozycji malarskiej. Odsłonięta prawie całkowicie spod dawnych rekonstrukcji i przemałowań, odzyskała swoje nasycenie barwne, ale wymagała znacznych rekonstrukcji, szczególnie w ciemnych, cienko malowanych partiach, w przeszłości całkowicie przemytych. Przedstawienie odzyskało dawne barwy, kontrasty i światła, a dominujący akcent obrazu, czerwień płaszcza Jana Chrzciciela, nabrał znaczenia zgodnie z koncepcją malarza. Artystyczną wartość malowidła podnosi ozdobna złocona rama, oczyszczona i przygotowana do ekspozycji również w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Przeprowadzone prace, zgodne z zasadami współczesnej sztuki konserwacji powinny zapewnić utrzymanie zadawalającego stanu obrazu przez wiele lat, ale na pewno *Kazanie Jana Chrzciciela* będzie wymagało stałej kontroli ze względu na trudne warunki ekspozycji w kościele, do którego pod koniec 2017 roku powróciło.

* * *

Prezentacja obrazu Jana Reisnera *Kazanie Jana Chrzciciela* na wystawie „Jan III Sobieski. Polski król w Wiedniu” nie byłaby możliwa bez wsparcia wielu osób. Najserdeczniejsze podziękowania kierujemy w stronę Sióstr Wizytek z krakowskiego klasztoru, przede wszystkim Matki Przełożonej, Siostry Marii Emilii Karendal i Siostry Małgorzaty Marii. Nieocenionego wsparcia udzielił nam ksiądz doktor Andrzej Józef Nowobilski, obecnie emerytowany dyrektor Muzeum Archidiecezjalnego Kardynała Karola Wojtyły w Krakowie. Za rady i konsultacje pomocne podczas pisania niniejszego artykułu uprzejmie dziękujemy Igorowi Chomynowi, doktor Magdalenie Górskiej, Maikę Hohn, profesorowi Marcinowi Kalecińskiemu, Jerzemu T. Petrusowi, doktorowi Mariuszowi Smolińskiemu, a także Jerzemu Żmudzińskiemu, odkrywcy obrazu warszawskiego malarza na krakowskich Bielanych.

SUMMARY

Jan Reisner and his *Sermon of John the Baptist* from the Church of the Visitation Sisters in Cracow

The article discusses a painting entitled *Sermon of John the Baptist* created by Jan Reisner, court artist employed by King Jan III. The canvas, rented from the church of the Visitation Sisters in Cracow, has been a subject of thorough conservation activities. Carried out in the Museum of King Jan III's Palace at Wilanów, the conservation works were executed on the occasion of an exhibition "Jan III Sobieski. A Polish King in Vienna" and for display in the Palace interiors.

The conservation has led to some significant findings. Discovered among others was a possible model for the discussed composition, namely a drawing from The Morgan Library & Museum attributed to Luigi

Garzi, a Roman artist connected with the Academy of Saint Luke. The article quotes other existing copies and variations of Reisner's work, focusing on possible cross-influences of formal styles and inter-connections of artistic workshops.

The second part of the article presents results of technological research conducted on the painting as well as sequence and outcome of conservation activities. It describes the construction of the piece, materials (canvas, pigments and binders) used by the artist and the adopted technique (drawing, grounding and final execution of various parts of the painting). Also discussed are processes and changes that might have occurred in paint layers. Abundant conclusions lead the authors to formulate hypotheses relative to Jan Reisner's workshop, his compositional technique and formal solutions selected in his artistic career.

Comprehensive analysis of the painting *Sermon of John the Baptist* may possibly help in future identification of other extant works painted by Reisner, one of the key artists active at King Jan III's court.

Keywords: Jan Reisner, *Sermon of John the Baptist*, painting, Luigi Garzi, conservation, restoration, technological analyses, painting techniques and materials

Rarytas gdański w kolekcji wilanowskiej

Joanna Paprocka-Gajek

- s. 153 (il. 35) Hans Polmann, Kufel z grawerowaną dekoracją, 1659–1673, nr inw. Wil.6251, wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, © Zbigniew Reszka, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie
- s. 154 (il. 36A i 36B) Prawie identyczne przedstawienia chrząszcza Grabarza w różnych wzornikach graficznych: Wenceslaus Hollar, *Motyle, osa i inne owady*, z serii: *Diversae Insectorum*, 1644–1652, nr inw. RP-P-1911-503, wł. Rijksmuseum oraz Jacob Hoefnagel wg Jorisa Hoefnagela, *Owady, kwiaty i ślimak wokół orzecha*, z serii: *Insecten, bloemen en vruchten w: Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii*, 1693–1726, nr inw. RP-P-1887-A-11860, Rijksmuseum
- s. 154 (il. 37A i 37B) Przykładowe przedstawienia prawdopodobnych wzorów dla kwiatów widocznych na kuflu: anemona oraz goździka, wg: Crispijn van de Passe junior, *Hortus Floridus*, pierwsza edycja Utrecht 1614, nr inw. MAG: R qu 851 obl (rariora), il. 14 i 18, wł. Biblioteka Uniwersytetu w Utrechcie
- s. 155 (il. 38) Dekoracja z pokrywy kufla z przedstawieniem *Alegorii wieku dziecięcego*, © Zbigniew Reszka, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie
- s. 155 (il. 39) Znaki na krawędzi pokrywy kufla, od lewej: znak miejski miasta Gdańska, znak imienny złotnika, francuska cecha importowa, © Zbigniew Reszka, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

Mieszczanin szlachcicem. Uwagi na temat kondycji społecznej malarza królewskiego Jerzego Szymonowicza Eleutera Siemiginowskiego

Paweł Migasiewicz

- s. 163 (il. 40) Pierwsza nagroda w konkursie Akademii Świętego Łukasza w Rzymie dla Jerzego Szymonowicza, 11 stycznia 1682, Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca, vol. 45, k. 97r.
- s. 164 (il. 41) Nominacja Jerzego Szymonowicza na członka Akademii Świętego Łukasza w Rzymie, 6 września 1682 roku, Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca, vol. 45, k. 103v.
- s. 173 (il. 42) Malarz polski, *Portret Jerzego Eleutera Siemiginowskiego*, 2. połowa XVIII w., olej na

plótnie, 76 x 55,5 cm, nr inw. MP 4915, wł. Muzeum Narodowe w Warszawie, © Doliński Zbigniew/Muzeum Narodowe w Warszawie

- s. x (il. 43) Malarz polski, *Portret Jerzego Eleutera Siemiginowskiego*, 2. połowa XVIII w., olej na plótnie, 79 x 64 cm, nr inw. MHW 15949, wł. Muzeum Warszawy
- s. x (il. 44) Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski, *Wiosna*, lata 80. XVII w., olej, płótno, 518 x 429 cm, wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, © Wojciech Holnicki, Piotr Pytka, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

Jan Reisner i jego *Kazanie Jana Chrzcziciela z kościoła wizytek w Krakowie*

Elżbieta Modzelewska, Konrad Pyzel

- s. 177 (il. 45) Jan Reisner, *Kazanie Jana Chrzcziciela*, ok. 1695, olej na plótnie, 206 × 144 cm, wł. kościół wizytek w Krakowie, © Agnieszka Indyk, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie
- s. 177 (il. 46) Jan Reisner, *Kazanie Jana Chrzcziciela*, 1689, olej na plótnie, 229 × 136,5 cm, wł. kościół kamedułów w Krakowie, © Wojciech Holnicki, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie
- s. 178 (il. 47) Luigi Garzi (przypisywany), *Kazanie Jana Chrzcziciela*, niedatowany, kreda na papierze, 26,3 × 19,9 cm, nr inw. 1988.54, wł. New York, The Morgan Library & Museum, © The Morgan Library & Museum, 1988.54. Gift of János Scholz
- s. 178 (il. 48) Luigi Garzi (przypisywany), *Kazanie Jana Chrzcziciela*, niedatowany, olej na plótnie, 65,4 × 48,9 cm, miejsce przechowywania nieznane, © 1991 Christie's Images Limited
- s. 181 (il. 49) Autor nieustalony (Jan Reisner?), *Kazanie Jana Chrzcziciela*, przed 1695(?), olej na plótnie, 190 × 140 cm, nr inw. 7381, wł. Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München, foto: Margarita Platis
- s. 189 (il. 50) Jan Reisner, *Kazanie Jana Chrzcziciela*, wł. kościół wizytek w Krakowie; rentgenogram fragmentu obrazu; widoczna silna absorpcja promieni rentgenowskich przez warstwy zawierające biel ołowiową, © Roman Stasiuk
- s. 189 (il. 51) Jan Reisner, *Kazanie Jana Chrzcziciela*, wł. kościół wizytek w Krakowie;

fragment obrazu w podczerwieni; zauważalne pociągnięcia pędzla w malarskim opracowaniu ciemnych partii i wyraźne podkreślenia form konturem, © Wojciech Holnicki, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

- s. 189 (il. 52 i 53) Jan Reisner, *Kazanie Jana Chrzciciela*, wł. kościół wizytek w Krakowie; fragmenty obrazu w trakcie usuwania pociemniałego werniksu i przemalowań; na zdjęciu w świetle widzialnym (8) i w ultrafiolecie (9) pozostawiony świadek nieoczyszczonego malowidła; w obszarze czerwieni w ultrafiolecie zaznaczają się ciemniejsze plamy dawnej rekonstrukcji tkaniny, © Wojciech Holnicki, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

- s. 194 (il. 54) Jan Reisner, *Kazanie Jana Chrzciciela*, wł. kościół wizytek w Krakowie; szlify stratygraficzne próbek z obrazu; © Sylwia Svorová-Pawelkiewicz:

A przekrój poprzeczny próbki z błękitnej szaty starszego mężczyzny; na dole pojedyncze ziarna błękitu (smalty) zatopione w szarej masie płynnie przechodzącej w warstwę z białych i bezbarwnych ostrokrawędzistych ziaren z brązowymi skupiskami (degradacja smalty);

B przekrój poprzeczny próbki z górnej partii nieba; na spodzie ostrokrawędziste ziarna smalty, a ponad nimi jaśniejsze, z szarogrowymi przebarwieniami; powyżej przemalowanie;

C przekrój poprzeczny z karnacji; zaprawa kredowa zabarwiona pigmentem żelazowym; dwie warstwy z bielą ołowiową, żółcienią i czerwienią żelazową, ziemią zieloną, cynobrem oraz dodatkiem błękitu;

d) przekrój poprzeczny próbki z czerwonej szaty św. Jana Chrzciciela; zbita, drobnoziarnista warstwa z czerwonych, pomarańczowych i białych ziaren (vermilion, biel ołowiowa, ew. dodatek minii)

- s. 196 (il. 55) Jan Reisner, *Kazanie Jana Chrzciciela*, wł. kościół wizytek w Krakowie; fragment górnej partii obrazu; liście i gałęzie drzewa obwiedzione błękitną farbą ze smaltą, korygującą ich kształty, © Wojciech Holnicki, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

- s. 197 (il. 56) Jan Reisner, *Kazanie Jana Chrzciciela*, wł. kościół wizytek w Krakowie;

fragment płaszcza okrywającego starszego mężczyznę; farba ze smaltą ze spoiwem olejno-żywicznym uległa widocznym zmianom – stała się bardziej transparentna i spękała w nietypowy sposób, © Wojciech Holnicki, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

Wystawa „Jan III Sobieski. Polski król w Wiedniu” (Pałac Zimowy księcia Eugeniusza Sabaudzkiego w Wiedniu, 7 lipca – 1 listopada 2017 roku)
Konrad Pyzel

- s. 203 (il. 57) Otwarcie wystawy „Jan III Sobieski. Polski król w Wiedniu”, foto: Johannes Stoll © Belvedere, Vienna

- s. 205 (il. 58) Sala poświęcona mecenasowi Jana III, w której znalazł się m.in. *Portret Marii Kazimiery z dziećmi* ze zbiorów Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, foto: Johannes Stoll © Belvedere, Vienna

- s. x (il. 59) Sala poświęcona bohaterom bitwy pod Wiedniem, foto: Johannes Stoll © Belvedere, Vienna

Przywracanie do życia minionego świata: Stefan Batory i Jan III Sobieski na Węgrzech w okresie międzywojennym w pamięci kulturowej i historiografii

Tibor Gerencsér

- s. 212 (il. 60) Wizyta prymasa Węgier Jusztiniána Serédiego w Polsce: jedna z sal wystawy pamiątek po królu Janie III na Zamku Królewskim na Wawelu, fotografia ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego

- s. 213 (il. 61) Uroczystość ku czci Stefana Batorego w Krakowie: widok ogólny łóż podczas akademii w teatrze im. Juliusza Słowackiego, fotografia ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego

- s. 214 (il. 62) Wycieczka węgierska na czele z prymasem Węgier Jusztiniánem Serédim u marszałka Polski Józefa Piłsudskiego, fotografia ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego

- s. 220 (il. 63) Pomnik Sobieskiego w Ostrzyhomiu podczas uroczystości rocznicowych w 2016 r., fot. Anna Ziemlewska

- s. 223 (il. 64) Tablica pamiątkowa ku czci Stefana Batorego w Nyírbátor, fot. Tibor Gerencsér

Elżbieta Modzelewska, konserwator dzieł sztuki, absolwentka Akademii Sztuk Pięknych i podyplomowych studiów menadżerskich Wydziału Zarządzania Uniwersytetu Warszawskiego; kieruje pracami Działu Prewencji i Konserwacji w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Od 2004 r. kuratorka projektów konserwatorskich i badawczych realizowanych w zespole historycznym rezydencji królewskiej w ramach programów Unii Europejskiej oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Przedmiotem jej badań są dzieła malarstwa sztalugowego i ściennego, w ostatnich latach koncentruje swoje prace na warsztacie artystycznym Michelangelo Palloniego. Autorka artykułów naukowych i popularnonaukowych, redaktorka naukowa oraz autorka artykułów, m.in. w publikacji *Michelangelo Palloni malarz fresków* (2017). (emodzelewska@muzeum-wilanow.pl)

Paweł Migasiewicz, dr, adiunkt w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, wykładowca w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego i post-doktorant w École Pratique des Hautes Études w Paryżu; badacz rzeźby i architektury XVII i XVIII w. w Polsce i na Śląsku, ze szczególnym uwzględnieniem relacji artystycznych między Francją a Europą Środkową; autor licznych opracowań z tych dziedzin. (pawel.migasiewicz@ispan.pl)

Konrad Niemira, historyk sztuki, doktorant w Institut d'histoire moderne et contemporaine na École Normale Supérieure w Paryżu oraz w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, stypendysta Burlington Magazine. Obecnie realizuje projekt NCN dotyczący polsko-francuskich transferów artystycznych w XVIII w. Publikował m.in. w „Biuletynie Historii Sztuki”, „Ikonothece” i „Kwartalniku Filmowym”. (koniemira@gmail.com)

Joanna Paprocka-Gajek, absolwentka Historii Sztuki na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie; autorka rozprawy doktorskiej poświęconej historii warszawskiego platernictwa w latach 1822–1914. Zainteresowania badawcze koncentruje na historii zastawy stołowej, obyczajowości oraz działalności kolekcjonerskiej St.K. Potockiego i jego następców. Pracownik Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Nagrodzona w konkursach: im. Prof. ks. Szczęsnego Dettlofa oraz im. Hanny Szwankowskiej Varsaviana 2013–2014. Autorka publikacji popularyzujących dzieła kolekcji wilanowskiej. (jpaprocka@muzeum-wilanow.pl)

Łukasz Przybylak, mgr inż. architekt krajobrazu, Kierownik Działu Ogrodowego Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, rzecznik Europejskiej Sieci Ogrodów Historycznych; specjalista w zakresie konserwacji i rewaloryzacji ogrodów historycznych, autor publikacji oraz licznych opracowań inwentaryzacyjnych, studialnych i projektowych zabytkowych założeń ogrodowych; koordynator merytoryczny międzynarodowych seminariów parkowych; jego praca magisterska pt. *Specyfika kształtowania XIX-wiecznych założeń rezydencjonalnych na Śląsku została wyróżniona nagrodą w Międzynarodowym Konkursie Polskiego Komitetu Narodowego ICOMOS*. (lprzybylak@muzeum-wilanow.pl)

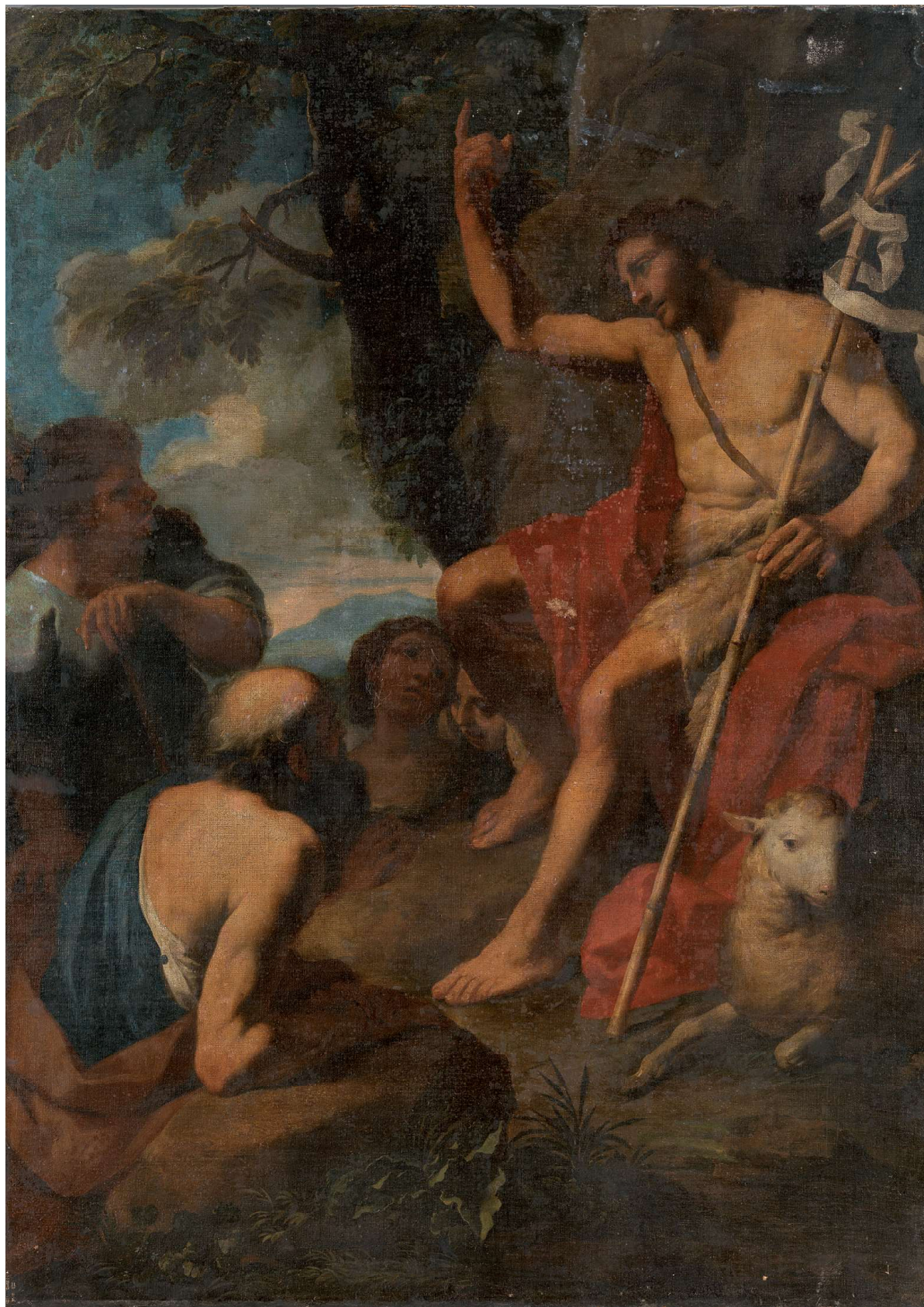
Konrad Pyzel, historyk sztuki i socjolog. Kurator bądź współkurator wielu wystaw, przede wszystkim poświęconych postaci Jana III Sobieskiego: *Primus inter pares* (wystawa w pałacu wilanowskim, 2013) i *Jan III Sobieski. Polski król w Wiedniu* (wystawa w Pałacu Zimowym księcia Eugeniusza Sabaudzkiego w Wiedniu, 2017). Autor artykułów naukowych i popularnonaukowych, poświęconych głównie zagadnieniom związanym z mecenatem Jana III i pamięcią o królu w XVIII wieku. Uczestnik licznych szkoleń i konferencji międzynarodowych, redaktor naczelny wortalu internetowego Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Obecnie w pracy naukowej zajmuje się postacią Jana Reisnera i jego twórczością malarską. (kpyzel@muzeum-wilanow.pl)

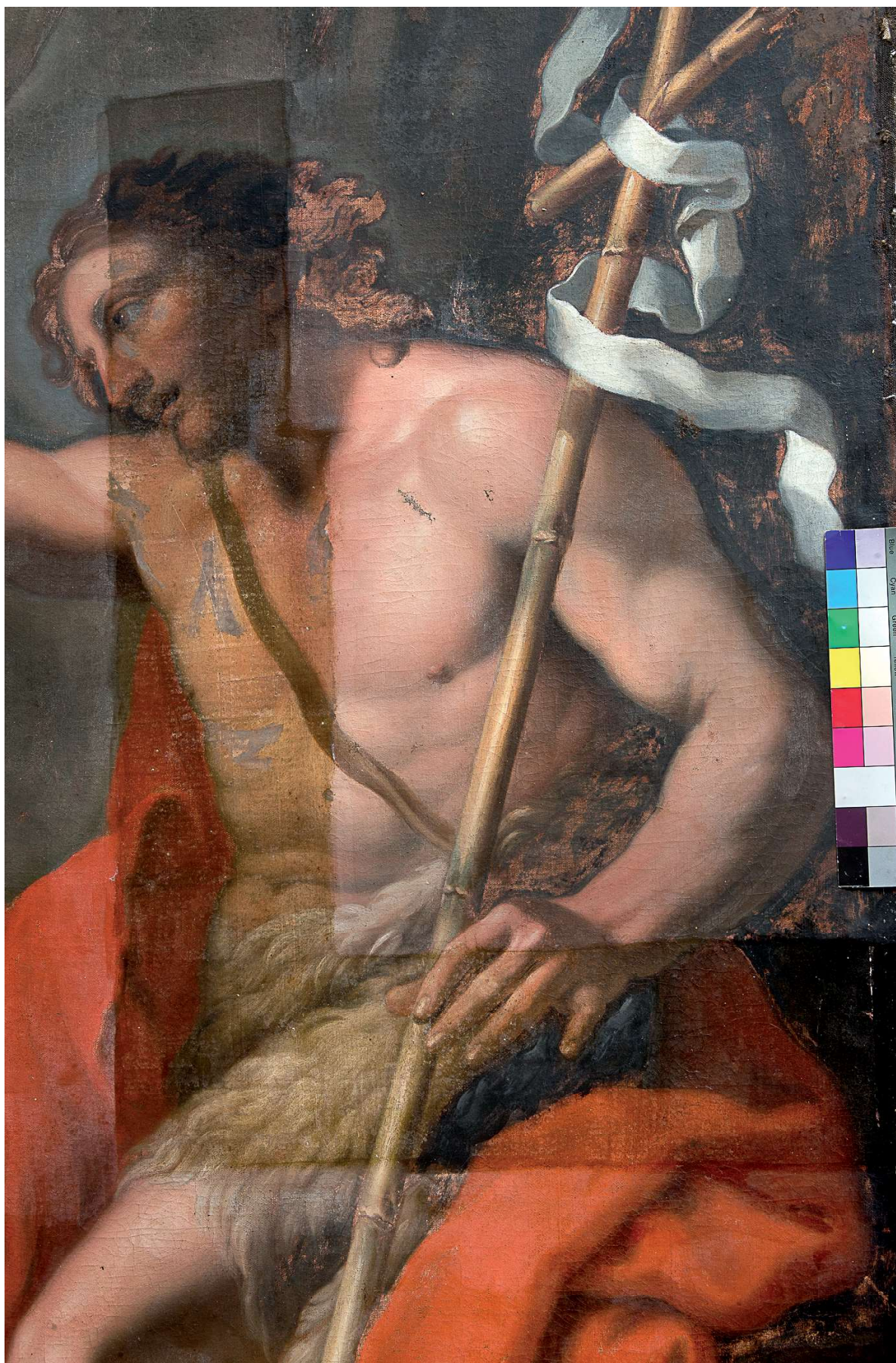
Aleksandra Skrzypietz, dr hab., Instytut Historii, Wydział Nauk Społecznych, Uniwersytet Śląski; główne zainteresowania badawcze: stosunki polsko-francuskie w XVII i XVIII w., dzieje rodu Sobieskich, znaczenie polityczne i legenda oplatająca jego członków, rola kobiet w przemianach społeczno-politycznych; autorka licznych publikacji, w tym książki *Francuskie zabiegi o koronę polską po śmierci Jana III Sobieskiego*, Katowice 2009. (jaskrzyp@interia.pl)

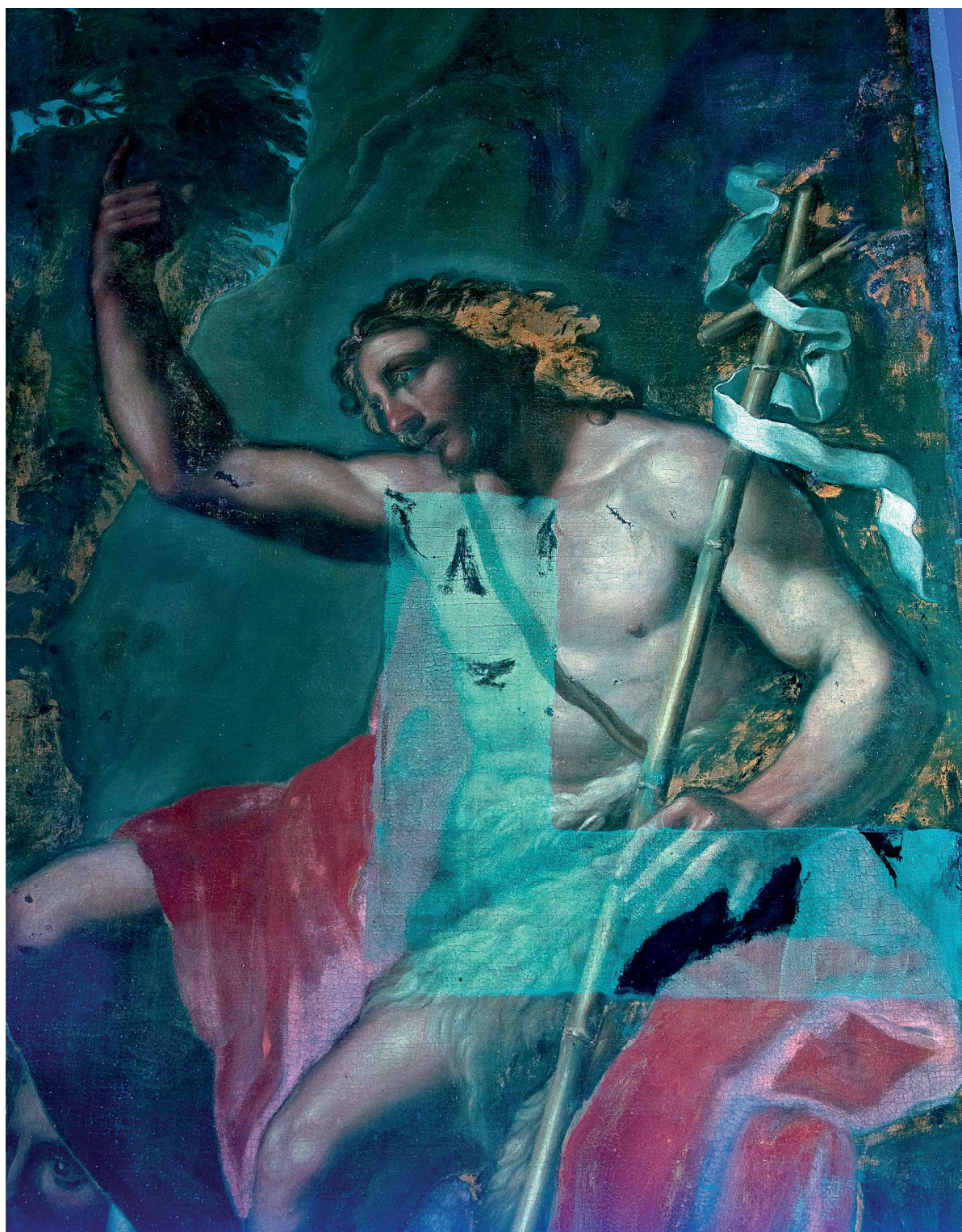
Mikołaj Tomaszewski, doktorant Wydziału Nauk Historycznych UMK w Toruniu. (mik.tomaszewski@wp.pl)

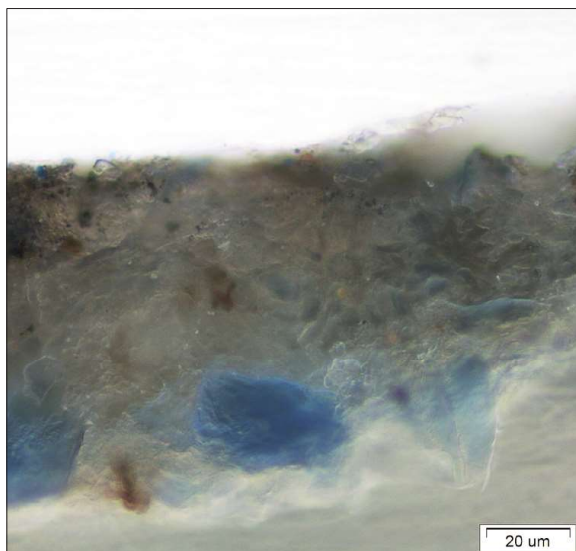
Dzmitry Yatsevich, od 2012 r. Dyrektor Narodowego Historycznego Archiwum Białorusi, pracownik wydziału prawnego Ministerstwa Informacji Republiki Białoruś (2002–2009), kancelarii Rady Ministrów Republiki Białoruś (2009–2012); członek m.in. Rady Heraldycznej przy Prezydencie Republiki Białoruś, polsko-białoruskiej komisji konsultacyjnej ds.







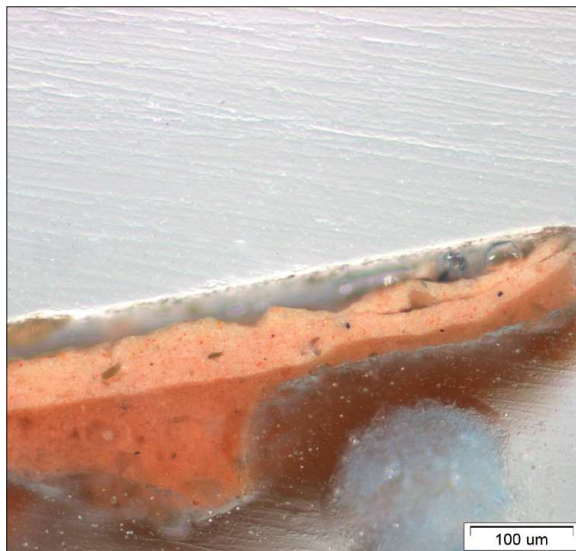




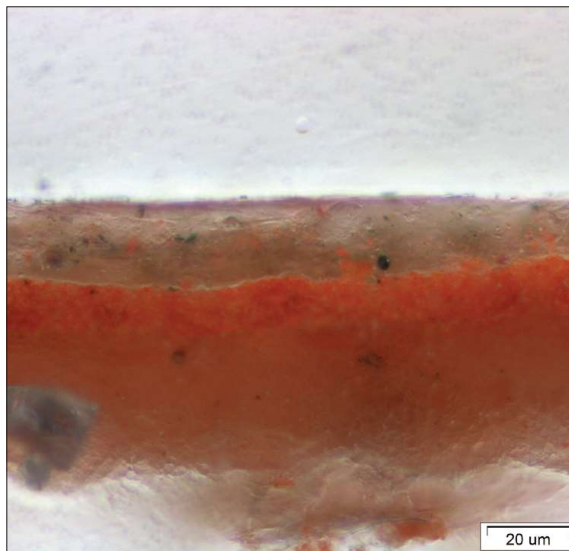
il. 54A



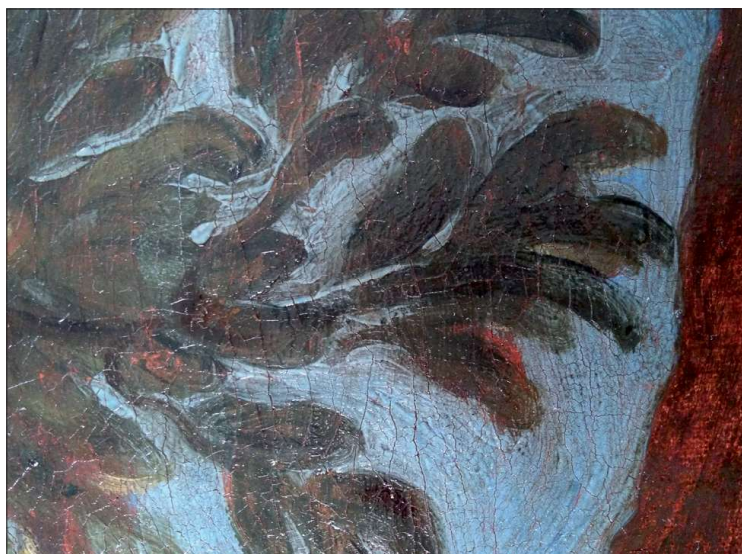
il. 54B



il. 54C



il. 54D



il. 55



il. 56