

Maria Żukowska

Zespół obiciowych aksamitów wzorzystych tzw. velours de gênes we wnętrzach pałacu w Wilanowie

Ochrona Zabytków 49/2 (193), 126-137

1996

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ZESPÓŁ OBICIOWYCH AKSAMITÓW WZORZYSTYCH TZW. VELOURS DE GÊNES WE WNĘTRZACH PAŁACU W WILANOWIE

Unikatowy w polskich zbiorach muzealnych zespół aksamitów wzorzystych pokrywających ściany pięciu komnat najstarszej części pałacu wilanowskiego nie był dotąd tematem obszerniejszego opracowania¹. Ze względu na dużą wartość artystyczną i doniosłą rolę w wyposażeniu barokowego wnętrza mieszkalnego, obicia te były zawsze zaliczane do najcenniejszych zabytków, wzmiankowanych zarówno przez stare inwentarze pałacu², jak i przez liczne już obecnie monografie i opracowania o Wilanowie³.

Pod względem stylowym tkaniny te można wiązać z okresem panowania Jana III Sobieskiego, pierwszego właściciela pałacu, który urządzając swą prywatną rezydencję wyposażył ją zgodnie z panującą wówczas modą. W drugiej połowie XVII w. krystalizują się bowiem ostatecznie zasady dekorowania reprezentacyjnego wnętrza mieszkalnego. Pionierami w tej dziedzinie byli Włosi. Włoska produkcja tkanin jedwabnych aż do połowy tego stulecia stała na najwyższym poziomie w Europie, dostarczając dekoratorom nie tylko włoskim, ale i poza Włochami, najbardziej efektywnych i różnorodnych obić do dekoracji wnętrz. A jednak to Francuzi, precyzując szczegółowo pewne zasady, stali się właściwymi autorami i pierwszymi propagatorami modnej dekoracji⁴. Nowe koncepcje i ustalenia zostały ostatecznie usystematyzowane i wzbogacone przez dekoratorów dworu króla Francji Ludwika XIV — komnaty jego wersalskiej rezydencji były wzorem naśladowanym w wielu krajach europejskich. Na dworze Ludwika XIV działało wielu artystów różnych specjalności, których zadaniem była gloryfikacja i uświetnianie rządów króla. Jednym z nich był Daniel Marot, który opracował nawet rodzaj wzornika zawierającego zbiór wszelkich rodzajów form, rysunków, wzorów plastycznych i ikonograficznych dotyczących

całego wyposażenia wnętrz, a szczególnie takich elementów jak baldachimy, zasłony, misternie upięte dekoracyjne draperie, obicia ścienne i meblowe. O znajomości tych projektów w Polsce w drugiej połowie XVII w. świadczyć może zachowana w zbiorach wilanowskich środkowa część kapy na łożo, pokrywająca obecnie makietę łoża w sypialni króla. Dekoratorzy francuscy zalecali, by obicia ścienne oraz zasłony przy baldachimach nad łożami i tronami były w danym pomieszczeniu zawsze tego samego materiału co obicia krzesel, foteli i kanap. Nawet rzadko w tym okresie spotykane zasłony okienne musiały być wykonane z tego samego materiału i upięte według francuskich wzorów.

W Wilanowie za czasów Jana III Sobieskiego na zastosowanie we wnętrzach najmodniejszych w tym czasie tkanin włoskich musiały mieć zapewne duży wpływ sama królowa Maria Kazimiera, dla której dwór Ludwika XIV był zawsze i pod każdym względem najwspanialszym, niedoścignionym wzorem. Wiele rodzin magnackich w Polsce naśladowało dwór francuski, budując nie tylko podobne do francuskiej pałace, ale i urządzając ich wnętrza zgodnie z zaleceniami ówczesnej francuskiej mody. Kosztowne tkaniny sprowadzane z zagranicy były w Polsce od początku XVIII do końca XIX w. jednym z najważniejszych elementów dekoracji wnętrza mieszkalnego.

Na podstawie zachowanego inwentarza pałacu wilanowskiego z 1696 r. można stwierdzić, że pierwotnie ściany komnat królewskich — obu sypialni i czterech przylegających do nich gabinetów — pokrywały wzorzyste aksamity włoskie⁵, o podobnych wzorach do tych, jakie występują na tkaninach zachowanych do chwili obecnej. Obicia ścienne dekorujące pałac za czasów Jana III Sobieskiego zostały po jego śmierci

1. W tym miejscu pragnę gorąco podziękować za okazaną mi pomoc oraz cenne wskazówki i informacje Paniom: doc. Marii Gutkowskiej-Rychlewskiej i dr Marii Taszyckiej z Muzeum Narodowego w Krakowie, dr Ewie Smulikowskiej i mgr Zofii Rozanow — autorkom *Katalogu zabytków Jasnej Góry*, koleżankom z muzeów w Łodzi, Gdańsku i Poznaniu, a także moim korespondentkom zagranicznym: Natali Rotstein z Londynu, Eveline Gandry z Muzeum Tkanin Historycznych w Lyonie, Candance Adelson ze Stanów Zjednoczonych, Barbarze Markowsky z muzeum w Kolonii i dr Birgit Liesenklas z Krefeld.

2. Por. przechowywany w Ośrodku Dokumentacji Naukowej Muzeum w Wilanowie *Inwentarz Materiałów Źródłowych*: nr 110 — *Inwentarz pałacu wilanowskiego z r. 1793*, s. 31, 32, 37, 39, 43, nr 19 — *Inwentarz... z r. 1832*, s. 52, 55, 56, 58; nr 36 — *Inwentarz... z r. 1867*, s. 187, 189, 193, 200, 205; nr 165 — *Inwentarz... z r. 1895* poz. 57, 80, 120.

3. Por. m.in. H. Skimborowicz, W. Gerson, *Wilanów. Album widoków i pamiątek...*, Warszawa 1877, s. 15, 19, 24, 25, 28 oraz il. na s. 133, 115, 147, 165; W. Czajewski, *Wilanów*, Warszawa 1893, s. 65, 82, 98, 108 oraz il. na str. 67, 83, 99, 107, 127; K. Zawadowski, *Wilanów. Przewodnik*, Warszawa 1950, s. 45; W. Fijałkowski, *Wilanów*, Warszawa 1955, s. 8 oraz repr. tabl. 11, 12, 13; tenże, *Wilanów i zespół pałacowo-ogrodowy*, Warszawa 1962, s. 19; tenże, *Wilanów, pałac, ogród, zbiory artystyczne*, Warszawa 1965, s. 20; tenże, *Wnętrza pałacu w Wilanowie*, Warszawa 1977, s. 76–105, il. — obwoluta barwna, tabl. kolor. 12 i il. 91, 99; tenże, *Wilanów rezydencja króla zwycięzcy*, Warszawa 1983, il. 91 i 105.

4. P. Thornton, *Baroque and Rococo Silks*, London 1965, s. 139–140. 5. A. Czołowski, *Urządzenie pałacu wilanowskiego za Jana III*, Lwów 1937, s. 16–19. Zamieszczony tu inwentarz pałacu wilanowskiego z 1696 r. zawiera następujące opisy tkanin dekorujących ściany: antykamera królowej poz. 163 — „obicia aksamitnego, wzorzystego,



1. Raport tkaniny z antykamery króla. Fot. B. Seredyńska
1. Design of fabric from the royal antechamber. Photo: B. Seredyńska



2. Raport aksamitu wzorzystego z antykamery królowej. Fot. B. Seredyńska
2. Design of patterned velvet from the queen's antechamber. Photo: B. Seredyńska



3. Raport tkaniny z Gabinetu Holenderskiego. Fot. B. Seredyńska
 3. Design of fabric from the Dutch Study. Photo: B. Seredyńska



4. Raport tkaniny z sypialni królowej. Fot. B. Seredyńska
 4. Design of fabric from the queen's bedroom. Photo: B. Seredyńska



5. Raport tkaniny z sypialni króla. Fot. B. Seredyńska

5. Design of fabric from the king's bedroom. Photo: B. Seredyńska

kwiaty karmazynowe na dnie złotym, lamowym bretów 22”; sypialnia królowej poz. 174 — „obicie weneckie, wzór aksamitny różnych kolorów na złotym dnie, którego bretów nr. 24. A”; antykamera króla poz. 206 — „obicia aksamitnego wzorzystego, karmazynowego w korony i kwiaty na dnie złotym, białym płótnem podszytego, lisztwy żółte na około bretów nr. 22. K”; sypialnia króla poz. 215 — „obicia weneckiego, aksamitnego różnych kolorów wzorzystego w kwiaty na białym atlasowym dnie, bretów J”; Gabinet Holenderski poz. 242 — „obicia adamaszkowego bret biały obłoczony, po którym różne ptactwa zwierzęta i kwiecie jedwabiem i złotem szyte, płótnem białym podszytego bretów nr. 16. K”.

6. Dzięki badaniom Zofii Rozanow i Ewy Smulikowskiej opracowujących *Katalog zabytków Jasnej Góry* opublikowane zostaną wkrótce cenne informacje o barokowych aksamitach genueńskich

w 1696 r. zdjęte ze ścian i podzielone, podobnie jak wiele innych cennych obiektów, między trzech królewskich synów, a wymieniony wyżej inwentarz sporządzony był w celu sprawiedliwego podziału królewskiego majątku⁶.

Przełom XVII i XVIII w. i pierwsze dwudziestolecie XVIII w. były dla pałacu wilanowskiego bardzo niepomyślnym okresem. Żaden z królewiczów nie zamieszkał w Wilanowie i dopiero po 24 latach dobra wilanowskie przeszły z rąk królewicza Konstantego Sobieskiego na własność hetmanowej wielkiej koronnej Elżbiety Sieniawskiej. Związana serdeczną przyjaźnią z rodziną Sobieskich, po nabyciu Wilanowa postanowiła ona dawnej rezydencji monarszej przywrócić wygląd jak najbardziej zbliżony do tego, jaki oglądała przebywając tu często jako mile przyjmowany gość rodziny królewskiej. Korzystając z pośrednictwa swoich agentów, a zwłaszcza André Contessa, zakupiła Sieniawska tkaniny do pokrycia ogołocionych ścian, szukając tkanin o podobnym gatunku i wzorach do tych, jakie dekorowały wnętrza w XVII wieku. Ilość zakupionych przez nią tkanin, jak się później okazało, była niewystarczająca — można było nimi pokryć ściany w zaledwie czterech komnatach, i to z zastosowaniem jak najdalej posuniętej oszczędności.

Prowadzone przez Sieniawską gruntowne prace remontowe, kontynuacja budowy skrzydeł pałacowych sprawiły, że nie zdążyła ona zrealizować za swego życia wszystkich zamierzeń. Zakupione przez nią obicia ścienne ostatecznie założone zostały po jej śmierci (po 1729 r.) przez jej córkę Marię Zofię Denhoffową, wdowę po wojewodzie płockim i hetmanie wielkim litewskim Stanisławie Denhoffie, późniejszą żonę wojewody ruskiego ks. Augusta Czartoryskiego. Choć nie odnosiła się ona już z tak wielkim sentymentem do dawnej rezydencji królewskiej jak jej matka i dostosowywała pałac do własnych potrzeb mieszkalnych, to jednak zgodnie z wolą i planami matki wykorzystwała do dekoracji wnętrz sprowadzone przez nią obicia, dokupując jedynie tkaninę do sypialni króla. Cztery mniejsze gabinety obok sypialni królewskich nie otrzymały już dekoracji w postaci obić ściennych. Korespondencja Denhoffowej z Contessą wyjaśnia okolicz-

ofiarowanych w 1719 r. przez królewicza Konstantego Sobieskiego do wystroju kaplicy cudownego obrazu. Fakt ten potwierdza notatka zawarta w inwentarzu Skarbcza Jasnej Góry z 1731 roku. Obecnie tkaniny te znajdują się w trzech pomieszczeniach: w Skarbcu, Arsenale i Magazynie w wieży. Wśród wielu cennych i różnorodnych tkanin Ewa Smulikowska uwzględniła także wyżej wymienione aksamity wzorzyste o wielkich raportach wzoru w typie *velours de Gênes*. Píše ona: „wśród ofiarowanych przez królewicza tkanin znalazły się użyte wotnie na Jasnej Górze: purpurowy aksamit o wielkich symetrycznych motywach owocu granatu w kwiecie róży oraz pierzastych liści o układzie „palmetowym”, jak również zużyte na pokrycie ścian starego Skarbcza bryty z rytego purpurowego aksamitu wzorzystego, o wielkim raporcie wzoru i symetrycznych motywach kwiatowo-akantowo-wolutowych. Inne fragmenty tego zespo-



6. Aksamity wzorzyste ze zbiorów klasztoru na Jasnej Górze z zespołu ofiarowanego przez królewicza Konstantego Sobieskiego, trzy fragmenty. Fot. J. Langda

6. Patterned velvet in the collection of the monastery on Jasna Góra from a set offered by prince Konstanty Sobieski, three fragments. Photo: J. Langda

ności zakupu tkaniny do sypialni króla⁷. W zachowanym liście z dnia 23 VII 1730 r. Contessa pisze do Denhoffowej, że nie posiada aksamitów podobnych do przesłanych przez nią próbek, a wkrótce po tym w liście z dnia 19 VIII tegoż roku znajdujemy informację, że otrzymał „*Materie Bleu mourent ze srebrem najnowszej mody*” i proponuje swej klientce kupienie tej tkaniny. Z dalszej korespondencji wynika, że Maria Denhoffowa przyjęła ofertę swego dostawcy — w liście w dnia 22 VIII 1730 r. Contessa pisze, że posłał jej sztukę materii „*Bleu mourent ze srebrem modną*”. O tym, że aksamit ten został kupiony świadczy fakt, że w inwentarzu pałacu wilanowskiego z końca XVIII w.

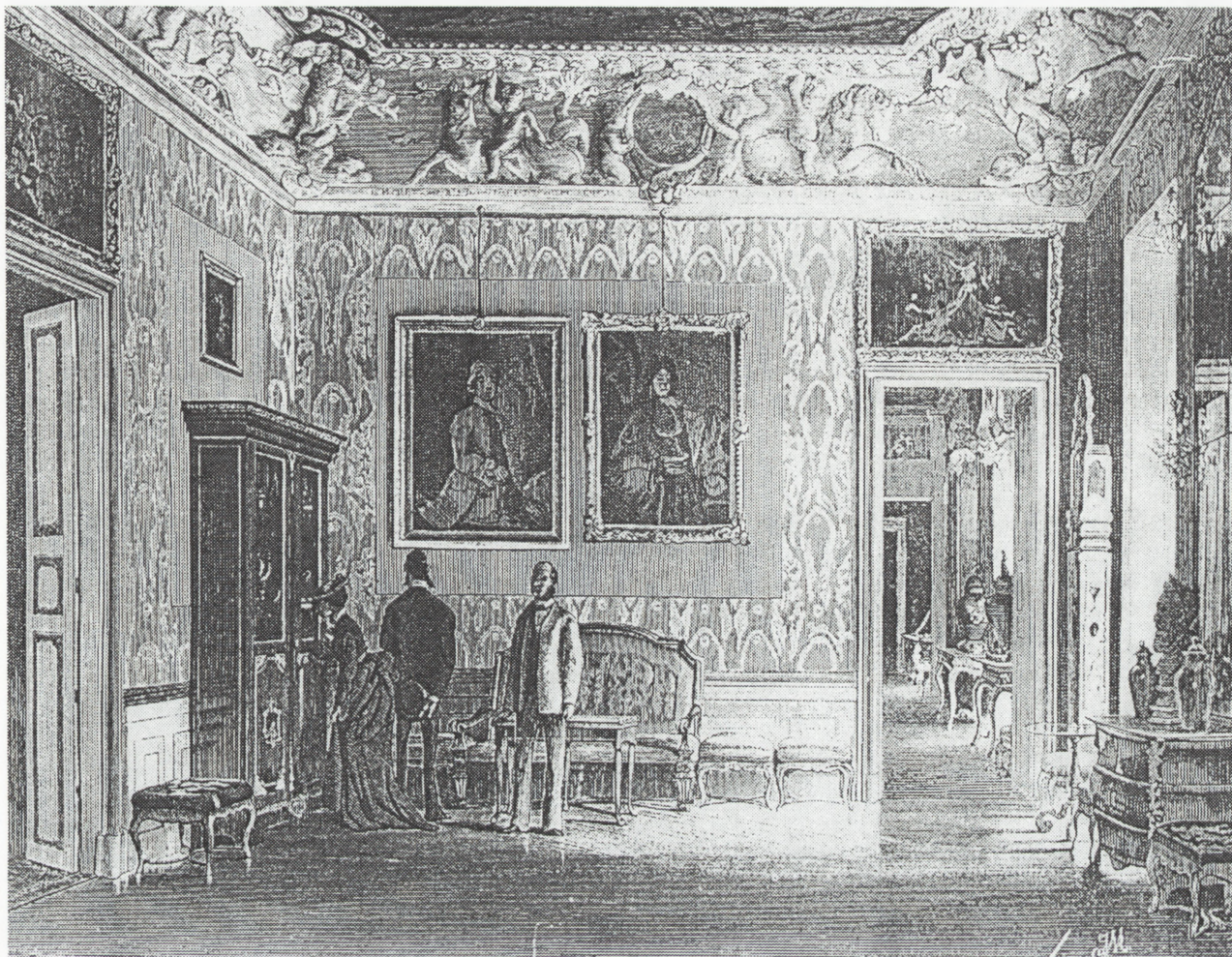
oraz w najstarszych monografiach Wilanowa jest ona nazywana „*pokojem Blamarantowym*”, niewątpliwie od spolszczonej nazwy tkaniny *bleu mourent*⁸.

We wszystkichżeniach dekoracyjne tkaniny założone zostały na drewnianych ramach umocowanych na stałe do ścian ponad drewnianymi boazeriami. Brzegi ram obwiedziono szerokim srebrnym galonem, dostarczonym również przez Contessę. Ramy te przy zachowaniu jednakowej wysokości mają różną szerokość w zależności od usytuowania otworów drzwiowych i okiennych. Niewielkie stosunkowo powierzchnie nad drzwiami i oknami ozdobiono supraportami. Wielka oszczędność przy pokrywaniu ścian przejawiała

lu są w zakrystii, magazynie i skarbcu”. Te barokowe, oryginalne aksamity genueńskie powinny się stać jak najszybciej tematem osobnego opracowania obejmującego całość zachowanego zespołu. Wówczas będzie można nie tylko ustalić jak wyglądały pierwotne obicia ścienne w Wilanowie, ale również ocenić starania Elżbiety Sieniawskiej, która dopiero po 24 latach mogła je zastąpić tkaninami najbardziej podobnymi.

7. Por. Archiwum Czartoryskich rkp. 5781, nr listów 5728–5849 z lat 1721–1730. W tym miejscu składam serdeczne podziękowanie dr. Wojciechowi Fijałkowskiemu, który udostępnił mi wyżej wymienione materiały archiwalne, jeszcze przed opublikowaniem ich w książce *Wnętrze pałacu w Wilanowie*, op. cit.

8. Por. *Inwentarz pałacu wilanowskiego z 1773 r.*, s. 32 oraz W. Czajewski, op. cit., s. 52.



7. Wnętrze sypialni królowej wg rys. Maszyńskiego, ok. 1875 r.

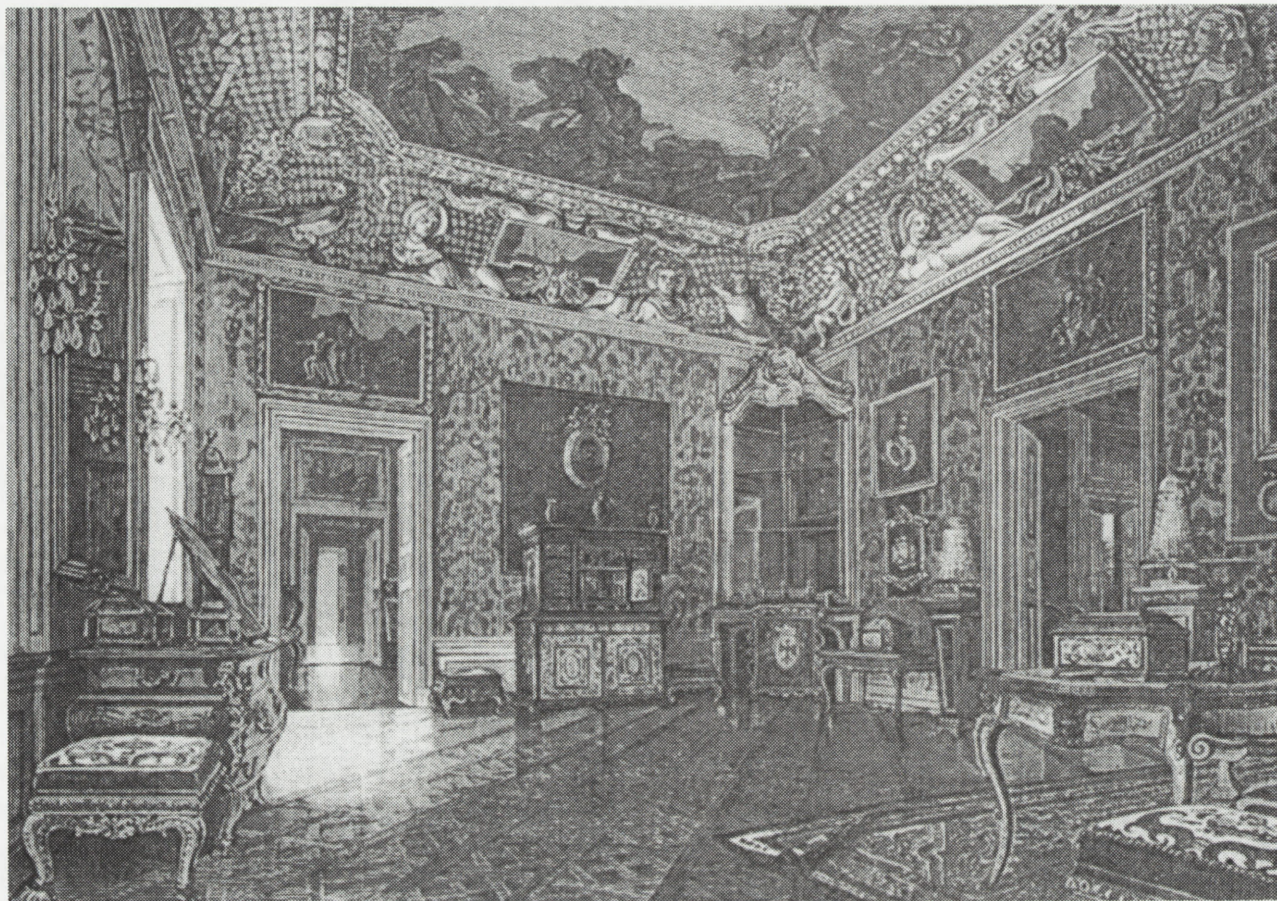
7. Interior of the queen's bedroom acc. to a drawing by Maszyński, circa 1875

się w tym, że na większych płaszczyznach wzorzyste aksamity stanowią tylko okazałe ramy dla wszytego w środek obicia dużego kawałka tkaniny jednobarwnej, zharmonizowanej z kolorem aksamitnego wzoru (takiego pokrycia ścian nie spotkałam nigdzie poza Wilanowem). Te gładkie płaszczyzny tkanin przysłonięte zostały zgodnie z panującą modą niemal całkowicie obrazami. Uzyskane w ten sposób spore ilości cennej wzorzystej tkaniny posłużyły do pokrycia kanap i taboretów stanowiących umeblowanie poszczególnych komnat pałacu.

Założone wówczas obicia ścienne pełnią do dziś sąw funkcję dekoracyjną, przyczyniając się nie tylko do stworzenia najwłaściwszego klimatu w barokowych wnętrzach pałacu, ale też budząc zrozumiały podziw specjalistów, zwłaszcza z zagranicy. Zdumienie cudzoziemców wywołuje przede wszystkim fakt, że choć zmieniali się właściciele Wilanowa, tkaniny te nigdy, a więc od ponad 300, lat nie były wymieniane, podczas

gdy w pałacach i zamkach Europy Zachodniej zmieniono obicia ściennie i meblowe co 60–90 lat, zastępując stare wiernymi rekonstrukcjami. Powodu dla którego obicia wilanowskie zostały zachowane upatrywać należy, jak się zdaje, głównie w żywionej przez sukcesorów Elżbiety Sieniawskiej chęci utrzymania w możliwie nie zmienionym stanie dawnej rezydencji mieszkalnej króla Jana III Sobieskiego.

Zespół aksamitów wzorzystych z Wilanowa pochodzi w przybliżeniu z pierwszego trzydziestolecia XVIII w. (ok. 1710–1730). Wzory, technika wykonania i tworzywo tkackie pozwalają zaliczyć je do grupy tkanin określanej ogólnie jako tzw. *Velours de Gênes* (aksamity genueńskie). Terminem tym określane były wzorzyste aksamity o dużych raportach wzoru, tkane z jedwabiu z użyciem nici metalowych, o aksamitnych, często wielobarwnych motywach ukwieconych gałęzi, układających się symetrycznie w stosunku do linii przechodzącej przez środek brytu na całej szerokości.



8. Wnętrze sypialni króla wg rys. A. Gryglewskiego, ok. 1875 r.

8. Interior of the king's bedroom acc. to a drawing by A. Gryglewski, circa 1875

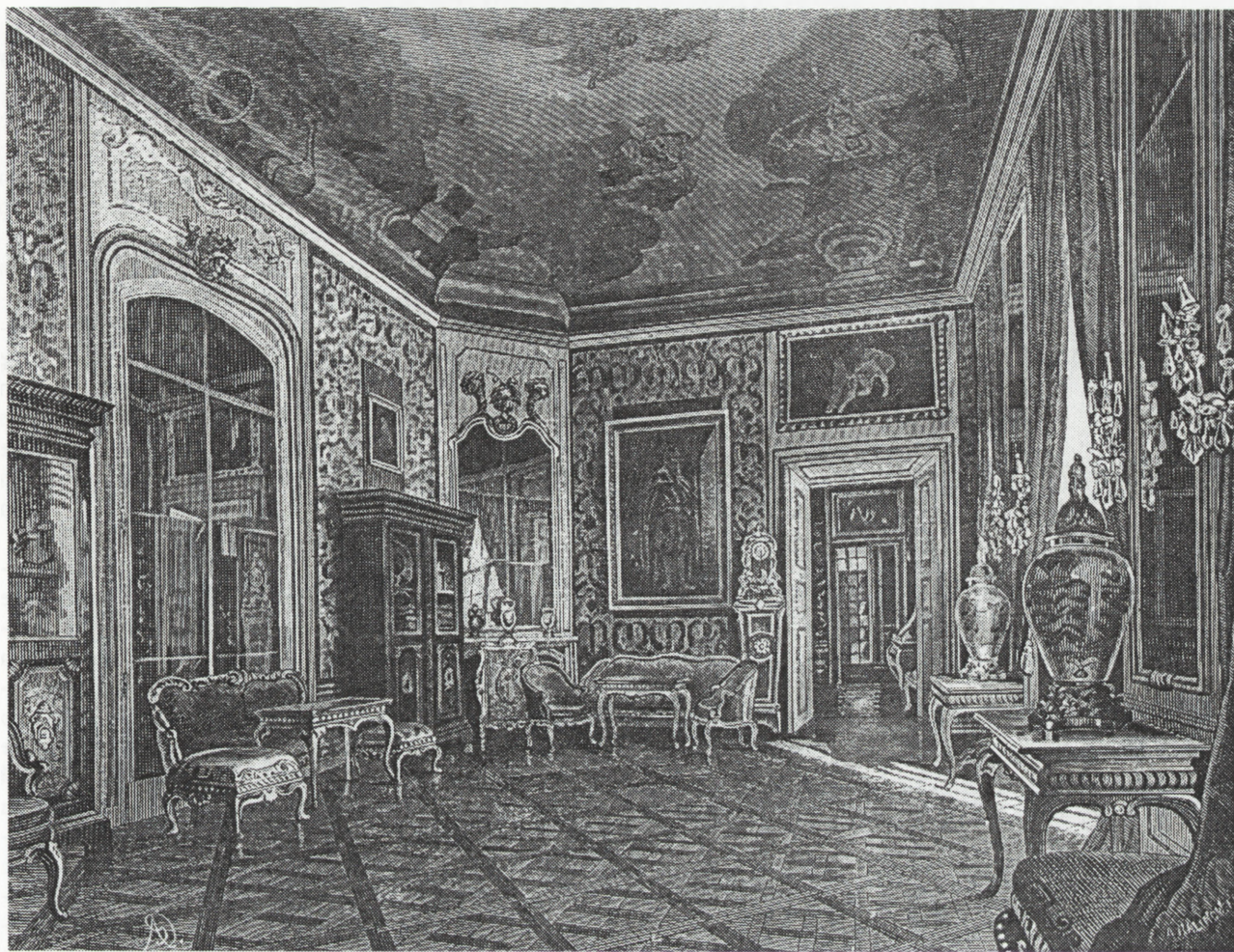
kości tkaniny i jakby wyrastających jedne z drugich. Partie wzoru z aksamitu strzyżonego obramowane były aksamitem z nie przeciętymi pętelkami i odcinały się wyraźnie od gładkiego, najczęściej atlasowego lub rypsowego tła, przetykanego niejednokrotnie metalowymi pasemkami złota lub srebra. Niektórzy specjaliści włókiennictwa używają jeszcze na określenie tego typu tkanin skojarzeń z kwaterami wspaniałych barokowych ogrodów oglądanych z góry.

Jak już wspomniano, zakupione przez Sieniawską i jej córkę tkaniny założone zostały w pięciu pomieszczeniach: w obu antykamerach, obu sypialniach królewskich oraz w łączącym sypialnie salonie o charakterze recepcyjnym.

Ściany antykamery króla pokrywa aksamit o powtarzającym się wzorze dużych kwiatów i drobniejszych liści w kolorze ciemnej, zimnej zieleni na rypsowym tle w kolorze kremowym, przetykanym niegdyś srebrnymi pasemkami, obecnie prawie całkowicie szerniałymi i w wielu miejscach zupełnie wykruszonymi. Centralna część wzoru składa się z dużego, rozwiniętego kwiatu z odchylonymi ku dołowi i ostro zakoń-

czonymi płatkami, pomiędzy których wyrasta pięć drobniejszych kwiatków. Łodygę centralnego kwiatu tworzą poniżej rozłożone symetrycznie na obie strony, fantazyjnie i miękko pozwijane liście oraz pączki kwiatów. Po obu brzegach każdego brytu tkaniny biegną faliście ułożone gałązki z mniejszymi liśćmi i kwiatami tego samego gatunku. Obejmują one środkową kompozycję i pną się ku górze, zbliżając się do siebie lub oddalając w zależności od przestrzeni zajętej przez środkową kompozycję. Długość raportu wynosi 140 cm, a szerokość tkaniny 56 cm.

Ściany antykamery królowej pokrywa aksamit o wzorze złożonym z liści akantu i kwiatów, m.in. stylizowanej rozkwitłej róży, w kolorach czerwonowiśniowym, beżoworóżowym i zielonym, na kremowym, rypsowym tle, przetykanym złotymi metalowymi pasemkami. Oryginalne, symetrycznie ułożone gałęzie kwietne rozwijają się na całej szerokości tkaniny i pną się pionowo ku górze tworząc bogate piramidy kwiatów. Centralną część kompozycji stanowią liście akantu ułożone palmetowo i symetrycznie. Są one tłem dla dużego, wielopłatkowego kwiatu rozkwitłej róży. Boczne gałązki o podwijają-



9. Wnętrze Gabinetu Holenderskiego wg rys. A. Gryglewskiego, ok. 1875 r.

9. Interior of the Dutch Study acc. to a drawing by A. Gryglewski, circa 1875

cych się lub zwijających się prawie kuliście liściach akantu obejmują rozsiane na całej szerokości tkaniny kwiaty o koronach złożonych z drobnych płatków, bogato postrzępionych, o wyraźnie zaznaczonych środkach. Jasne plamy niewielkich fragmentów tła podkreślają bogate ząbkowanie liści i kwiatów. Raport w tej tkaninie wynosi 103 cm, a jej szerokość 56 cm.

Wzór następnych dwóch tkanin, zdobiących sypialnię królowej i Gabinet Holenderski należy do typowych i często powtarzanych w okresie baroku. Obie tkaniny mają bardzo podobny wzór, różnią się zaś od siebie kolorystyką. W Gabinet Holenderskim występują tylko trzy kolory: kremowego przetykanego złotą nicią tła oraz czerwieni i zieleni wzoru. Tkaninę w sypialni królowej wzbogacono dodatkowo o dwa odcienie koloru beżowego, pierwotnie czysto różowego. Centralnym motywem dekoracyjnym wzoru w obu tkaninach jest waza, z której wychylają się symetrycznie na boki gałęzie kwietne, i „rogi obfitości” wypełnione kwiatami, ułożone na całej szerokości tkaniny.

Bogato ząbkowane, jakby wystrzępione na brzegach liście i miękko podwijające się gałązki podtrzymują większe lub drobniejsze kwiaty, które po obu stronach wazy opadają ku dołowi miękkimi kaskadami, odcinając się wyraźnie od jaśniejszych partii tła. Motyw samej wazy, bogato rozczłonkowanej zarówno pod względem kolorystycznym, jak i rysunkowym, spina jak gdyby klamrą symetrycznie rozłożoną na obie strony kompozycję kwiatów utrzymaną w kolorach ciepłej zieleni, wiśniowej czerwieni oraz beżoworóżowym, umieszczoną na kremowym, rypsowym tle, przetykanym pasemkami złota. Wielkie bogactwo kształtów i wyszukanych linii podkreśla, podobnie jak w poprzednio opisywanych tkaninach, zróżnicowanie samego aksamitu — strzyżonego w środkowych partiach wzoru i o nie przeciętych pętelkach obramiającego poszczególne motywy. Raport w obu tkaninach jest identycznej wielkości i wynosi 118 cm, a ich szerokość 57 cm.

Opisane wyżej tkaniny straciły już bardzo wiele ze swego pierwotnego wyglądu. Tak charakterystyczne

dla okresu baroku bogactwo kolorystyczne zostało znacznie przygaszone, zarówno przez duże spłowienie tkanin, jak również przez wytarcie niektórych partii welurowych. Metalowe pasemka złota i srebra na pewnych fragmentach wszystkich bez wyjątku tkanin szcierały lub zostały wykruszone. O wielkim bogactwie barw i migotliwego blasku złota bądź srebra świadczą jedynie kawałki tkanin ukryte pod szerokim galonem oraz niewielkie fragmenty, które poddane były bardzo ograniczonemu działaniu wilgoci i światła słonecznego.

Tkaniny pokrywające ściany czterech komnat najstarszej części pałacu reprezentują jeszcze sztukę barokową, ale wnikliwa obserwacja i znajomość rozwoju tkactwa artystycznego pozwalają dostrzec w nich pewne elementy zapowiadające zbliżanie się nowego stylu. Modne od końca XVI w., a zwłaszcza w XVII w. ciężkie aksamity wzorzyste o wielkich raportach, sięgających niekiedy dwóch metrów wysokości pod koniec XVII w. i na początku wieku XVIII maleją, a wzory na nich zaczyna cechować większa drobiazgowość rysunku, który wyraźnie czyni, by tak rzec, lżejszą masywną ciężkość baroku i staje się zapowiedzią delikatniejszego stylu rokoka. Najbardziej barokowa jest tkanina z antykamery króla (raport 140 cm), ale i ona ma już nieco drobniejszy wzór niż tkaniny wcześniejsze. Duże zróżnicowanie powierzchni przez strzyżone i pozostawione z nie przyciętymi pętelkami partie aksamitu, podkreślające rzeźbiarskie potraktowanie faktury, jest jeszcze w tkaninach wilanowskich w pełni barokowe, natomiast zmniejszanie się skali wzoru oraz finezja i uszczegółowienie rysunku są już zapowiedzią rokoka.

Najwyraźniej na pograniczu obu stylów sytuuje się tkanina zdobiąca sypialnię króla, przypominająca trochę koronkowe kompozycje osiowo symetryczne, a także pewne elementy z wzorów bizare, spotykane na tkaninach francuskich z pierwszej ćwierci XVIII wieku. Znacznie późniejsza od czterech poprzednio opisanych tkanin, przy zachowaniu jeszcze barokowej faktury i stosunkowo dużego motywu centralnego w poszczególnych raportach, w kształcie dziwnego, gruszkowatego kwiatu objętego przez długie, opadające płatki, ma ona na brzegach motywy, które staną się częste w pierwszej połowie XVIII wieku. Są to przelamane pnie drzew z ostro sterczącymi kawałkami drewna. Z dolnych części pnia odrastają drobne gałązki pnące się ku górze i obejmujące środkowy motyw gruszkowatego kwiatu. Raport w tej tkaninie jest znacznie mniejszy od czterech pozostałych tkanin i wynosi zaledwie 94 cm, a jej szerokość 53 cm. Jest ona utrzymana tylko w dwóch kolorach: na kremowym, przetykanym pasemkami srebra tle widniał niebiesko-zielony, w kolorze morskiej wody wzór (obecnie jest to spłowiwały kolor jasnej, cieplej zieleni). Aksamitne partie wzoru są jednolicie strzyżone i nie ma w nich zu-

pełnie aksamitu z nie przyciętymi pętelkami, co pozbawia tę tkaninę takiej rzeźbiarskości faktury, jaką miały pozostałe tkaniny wilanowskie.

Te bogate, dekoracyjne tkaniny, pierwotnie o czystych, intensywnych, żywych kolorach, z domieszką złotych lub srebrnych pasemek metalu w partiach tła, stanowią doskonały element wiążący malarstwo plafonów otoczonych bogatym, zwłaszcza w obu sypialniach królewskich, obramieniem rzeźbiarskim ze złożonymi boazeriami marmurowymi lub drewnianymi i posadzkami. Warto przypomnieć, że tymi samymi tkaninami pokryte były meble znajdujące się w poszczególnych komnatach, ale ze względu na ich częste używanie pokrycia uległy zniszczeniu i obecnie już tylko na niektórych meblach udało się w czasie konserwacji zachować niewielkie fragmenty starych wzorzystych obić (kanapa z sypialni królowej i kanapa z sypialni króla oraz taborety z sypialni królowej).

Wielka doskonałość techniczna, precyzja i oryginalność rysunku, doskonale rozwiązania kolorystyczne świadczą o tym, że wilanowskie tkaniny powstać musiały w kraju, gdzie sztuka tkacka stała na najwyższym poziomie. Są więc one niewątpliwie tkaninami pochodzącymi z importu, ustalenie jednak konkretnego miejsca ich powstania jest niesłychanie trudne. Andre Contessa odpisując na listy swoich klientek wspominał czasami o miejscach zakupu tkanin, ale nie o miejscach ich produkcji⁹. Ponieważ wiadomo, że krajami, w których produkcja tkanin rozwijała się w tym okresie najpomyślniej były Włochy i Francja, to analogii i materiałów porównawczych szukać należało przede wszystkim wśród obiciowych tkanin XVII i XVIII-wiecznych z tych właśnie krajów.

Małe próbki tkanin z Wilanowa przesyłano w celu ustalenia miejsca i czasu ich powstania do Instytutu Włókiennictwa w Budapeszcie, gdzie prowadzone były chemiczne analizy barwników roślinnych i zwierzęcych używanych do barwienia przędzy wykorzystywanej do produkcji starych tkanin artystycznych. Inżynier Walter Endrei na podstawie przeprowadzonych badań stwierdził, że barwniki użyte w tkaninach wilanowskich są typowe dla okresu około 1700 r. oraz że były one używane w tym czasie zarówno we Włoszech, jak i we Francji. Za bardziej prawdopodobne uznał ich francuskie pochodzenie.

Poszukiwania materiałów porównawczych rozpoczęto od zbiorów tkanin przechowywanych w muzeach polskich. Są to przeważnie niewielkie fragmenty aksamitów wzorzystych, tzw. *Velours de gènes*, niektóre nawet podobne do tkanin znajdujących się w Wilanowie. I tak, w Muzeum Narodowym w Krakowie znaj-

9. Por. listy A. Contessy z dnia 16 V 1726 i 25 VI 1726, w których jest mowa o wysyłanych dla Sieniawskiej aksamitach kupionych w Holandii i Lipsku.

duże się sześć fragmentów aksamitu wzorzystego — trzy określone zostały jako aksamity włoskie, trzy jako francuskie, wszystkie z XVII wieku. Aksamity francuskie to niewielkie próbki, lecz niemal dosłownie powtarzające wzory aksamitów wilanowskich z sypialni i antykamery królowej. Natomiast jeden, określany jako włoski, w kolorze malinowym, wykazuje pewne podobieństwo do aksamitu z antykamery króla. Poza tym ciekawy aksamit z rogami obfitości znajduje się w zbiorach Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi. Nieliczne próbki aksamitów przechowywane w innych muzeach nie mogą zostać uznane za materiał pomocny w atrybucji obić wilanowskich.

Wiadomości o tkaninach obiciowych z XVII w. w polskich opracowaniach poświęconych historii tkanin artystycznych są niezwykle skąpe i również nie mogą pomóc w dokładnym ustaleniu miejsca i czasu powstania aksamitów zachowanych w Wilanowie¹⁰. Lepsze rezultaty dała lektura publikacji zagranicznych¹¹, wśród których za jedną z najcenniejszych uznać należy pracę F. Podreider¹².

Autorka poświęciła osobny rozdział aksamitom wzorzystym wykorzystywanym do dekoracji wnętrz. Podała ona opisy aksamitów wzorzystych pokrywających ściany pałaców włoskich z XVII w., które pod względem kompozycji i motywów ornamentalnych wykazują pewne podobieństwo do aksamitów z Wilanowa, a zamieszczone przez nią reprodukcje przedstawiające wnętrza pałacu Pesaro, pałacu Morosini w Wenecji, pałacu Mansi z Lukki zbliżają się do atmosfery wnętrza najstarszej części pałacu wilanowskiego.

Znacznie mniej o tkaninach tego typu dowiadujemy się z pracy Antonina Santangela. W publikacji tej znalazło się kilka przykładów aksamitów wzorzystych które wykazują podobieństwo do tkanin wilanowskich w technice wykonania, lecz różnią się bardzo rysunkiem wzoru¹³.

Kilka przykładów aksamitów wzorzystych z XVII w. wykonanych przez tkaczy włoskich lub francuskich omawia w swej pracy Adèle Coulin Weibel opisując tkaniny artystyczne w zbiorach amerykańskich. One również zbliżają się do wilanowskich tkanin jedynie pod względem techniki wykonania, a nie układu

i kompozycji wzoru, chociaż w jednych i drugich jako motywy dekoracyjne występują głównie kwiaty¹⁴.

Jeszcze ciekawsze rezultaty dały poszukiwania w literaturze o zbiorach francuskich. W przewodniku po Muzeum Tkanin Historycznych w Lyonie Robert de Micheaux zamieszcza reprodukcję weluru wzorzystego bardzo podobnego do tkaniny z sypialni królowej, określając go jako aksamit włoski z końca XVI wieku¹⁵. Tę samą reprodukcję zamieszcza w swoim artykule o fabryce w Lyonie w XVIII w. Lise Florenne, datując tkaninę również na koniec XVI wieku¹⁶. Identyczny przykład tkaniny znajdujemy w zbiorach Kunstgewerbe Muzeum w Dreźnie; została ona określona jako tkanina włoska, lecz nie z końca XVI, ale z połowy wieku XVII. Niewielkie różnice między obu wyżej wymienionymi tkaninami wynikają z faktu, że próbka tkaniny zachowana w zbiorach lyońskich była przecięta i jest przez środek zeszyta, co zniekształciło i zmniejszyło środkową partię wzoru¹⁷. Obie te tkaniny wykazują tak duże podobieństwo do tkaniny z sypialni królowej, że w pierwszej chwili wydaje się jak gdyby wszystkie one pochodziły z jednej sztuki. Po bardziej wnikliwym porównaniu widać jednak duże różnice i odmienne rozwiązania ornamentalne bukietu wieńczącego wąz. Najbliższe podobieństwo do tkaniny z sypialni królowej wykazuje inna tkanina pochodząca ze zbiorów Muzeum Tkanin Historycznych w Lyonie, a mianowicie kapa kościelna uszyta z włoskiego aksamitu z XVII w. o identycznym z wilanowskim wzorze, zaś w przywoływanej tu już pracy Thorntona znalazłam reprodukcję tkaniny niemal identycznej z tą z antykamery królowej.

Największe Muzeum Tkanin Historycznych w Krefeld w Niemczech wydało w 1979 r. interesującą pracę o aksamitach — *Samte Velvets Velours*, w której zamieszczono kilka przykładów mogących służyć jako materiał porównawczy dla tkanin z Wilanowa¹⁸. Są to raporty tkanin geneńskich z początku XVIII w. oraz wzorzyste aksamity z II połowy XVIII w. wykonane we Francji.

W celu bliższego określenia czasu i miejsca powstania zbioru wilanowskiego przeprowadzono również konsultacje z profesjonalistami z zagranicy. Zawarte w listach z Wilanowa sugestie, że są to tkaniny włoskie

10. Por. E. Świeżykowski, *Zarys artystycznego rozwoju tkactwa i haftarstwa*, Kraków 1906; *Zarys historii włókiennictwa na ziemiach polskich*, Wrocław 1966, s. 507–516, il. 208–211.

11. Niewiele z interesującego nas tu punktu widzenia danych znalazłam (w niezwykle skądiną wartościowych) publikacjach: B. Markowsky, *Europäische Seidengewebe des 13–18 Jahrhunderts*, Köln 1976; R. Heute, *Les étoffes d'amenblement*; D. Devoti, G. Romano, *Tessuti antichi nelle chiese di Arona*, 1981, tu zwłaszcza rozdział autorstwa Elisabetty Bazzani, w którym po raz pierwszy aksamity z jedwabiu omówione zostały tak szeroko.

12. F. Podreider, *Storia dei Tessuti d'arte in Italia*, Bergamo 1928, s. 249–262.

13. A. Santangelo, *Tessuti d'arte italiani del XIX° al XVIII° secolo*, Milano 1959.

14. A. C. Weibel, *Two Thousand Years of Textiles*, New York 1952, s. 147, nr kat. 246, 247, 249, 250, 253.

15. R. de Micheaux, *Le Musée Historique des Tissus*, Paris 1957, s. 6.

16. L. Florenne, *La grande fabrique à Lyon au XVIII° siècle*, „Médicine de France”, nr 172, 1966, s. 17–32, il. na str. 17.

17. E. Fleming, *Tkanina. Ornamenty i wzory używane na tkaninach od czasów starożytnych do początków w. XIX-go*, Warszawa — Kraków 1928, s. 32, nr 144, il. 144.

18. W listopadzie 1995 r. wraz z odpowiedzią na mój list otrzymałam od Birgit Liesenklas z Krefeld cztery barwne diapozytywy aksamitów geneńskich z pocz. XVIII w.

z początku XVIII w. (ok. 1710–1720) potwierdziły panie Barbara Markowsky — kierownik Działu Tkanin Muzeum w Kolonii, Natali Rotstein — kierownik Działu Tkanin Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie, Eveline Gaudry — dyrektor Muzeum Tkanin Historycznych w Lyonie. Za takim datowaniem opowiedziała się również Candance Adelson — konserwatorka tkanin ze Stanów Zjednoczonych, uznając wszakże za przedwczesną, biorąc pod uwagę obecny stan badań, ich atrybucję włoską. Natomiast Robert Micheaux stwierdził, że pierwsze sztuki tego rodzaju aksamitów pojawiły się we Włoszech w końcu XVI w. i naśladowane były we Francji około połowy XVIII w., a więc znacznie później niż tkaniny kupione dla Wilanowa.

Na obecnym etapie badań można zatem stwierdzić, że miejscem powstania wilanowskich tkanin (poza tkaniną z sypialni króla) są zapewne Włochy, trudniej natomiast określić miejsce powstania tkaniny z sypialni króla.

Obicia ścienne w Wilanowie zakupione przez Sieniawską i Denhoffową dotrwały nie zdejmowane aż do 1955 roku, nawet podczas napraw wykonywanych w XIX i XX wieku. Do największego ich zniszczenia doszło niewątpliwie w latach 1939–1945. Duża wilgoć, pleśń niszcząca cały pałac, a nade wszystko zupełny brak opieki konserwatorskiej i stacjonujące w pałacu wojska niemieckie stały się powodem, że tkaniny po zakończeniu wojny i przejściu Wilanowa przez państwo nie mogły już spełniać swej dekoracyjnej funkcji. W wielu miejscach były podarte, poplamione, częściowo zapleśniałe.

W 1955 r. Prezydium Rządu podjęło uchwałę o generalnej konserwacji pałacu, wówczas to tkaniny wilanowskie doczekały się właściwych zabiegów konserwatorskich. Prace te powierzono PP Pracowni Konserwacji Zabytków w Warszawie. Trwały one od 28 II 1955 do 15 VIII 1962 r. i wykonane zostały przez zespół sześciuosobowy. Po bardzo trudnym i skomplikowanym zdjęciu tkanin ze ścian usunięto z nich kurz

i plamy. Liczne rozszczepienia wątku i osnowy przesnuto siatką ochronną z cienkich nici jedwabnych. Wszystkie tkaniny zostały zdezynfekowane 5% roztworem thymolu. Wprawdzie w wyniku tych zabiegów nie udało się uniknąć widocznych śladów konserwacji, ale przywrócono obiciom dobry stan techniczny i estetyczny. Równocześnie z tkaninami ściennymi zakonserwowano ocalałe fragmenty starych obić na meblach stanowiących umeblowanie poszczególnych komnat pałacu.

10 IX 1962 r. odbyło się pierwsze po wielu latach otwarcie najstarszej części pałacu. Obecnie, po trzydziestu kilku latach jej użytkowania, i to najintensywniejszego w całych dziejach Wilanowa, tkaniny dekorujące wnętrza pięciu komnat wymagają ponownych zabiegów konserwatorskich. Stan zachowania i wygląd cennych obić bardzo się zmienił. Zabezpieczenie dezynfekcyjne dawno już przestało działać, kurz, duże zapylenia (elektrociepłownia, zła klimatyzacja, Wiślostrada) zrobiły swoje. Powierzchnia tkanin poszarzała, a bliższa, wnikliwa analiza stanu zachowania tkanin we wszystkich pomieszczeniach wykazuje nowe, choć nie rażące jeszcze uszkodzenia¹⁹. A przecież, przypomnijmy, jest to duży zespół tak wczesnych tkanin, rzadko spotykanych nawet w muzeach zagranicznych, które od momentu założenia na ściany pełnią tą samą dekoracyjną funkcję do chwili obecnej. Stanowią one przykład najwyższych osiągnięć włoskiego tkactwa artystycznego z okresu, w którym sztuka ta stała na najwyższym poziomie. Są poza tym niewątpliwie najważniejszym elementem, który pozwala nam odczuć specyficzną atmosferę barokowego wnętrza mieszkalnego w jego prawdziwej, oryginalnej wersji i zarazem świadectwem, że byli właściciele Wilanowa nadążali za modą europejską. Na koniec dodajmy, że ze względu na urozmaicenie wzorów aksamity wilanowskie mogą stanowić ważny przyczynek do szerszego opracowania na temat tego typu tkanin.

19. Wszystkie te problemy referowane były na jubileuszowej sesji Klubu Kostiumologii i Tkaniny Artystycznej w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi — por. M. Zukowska, *Zespół obicio-*

wych aksamitów wzorzystych z pałacu w Wilanowie — problemy konserwatorskie, „Ochrona Zabytków” 1988, nr 1, s. 52–55.

A Set of So-called *Velours de Gênes* in the Interiors of the Wilanów Palace

This is the first work dealing exclusively about the so-called *Velour de Gênes* on the walls of five chambers in the oldest part of the Wilanów palace, although these valuable historical monuments have been mentioned both in the oldest palace inventories and the numerous monographic studies on Wilanów.

When in the last quarter of the seventeenth century the original owners of the palace — king Jan III Sobieski and his wife, queen Marysienka — decorated their suburban residence, they closely followed the current fashion, and covered

the walls of the rooms with patterned Italian velvet. After the death of the monarch in 1696, these valuable coverings were removed. The deserted palace in Wilanów was purchased 24 years later by Elżbieta Sieniawska, a close acquaintance of the royal family, who decided to restore the former appearance of the residence. She soon expanded the palace and assured its good technical condition; the bare walls of the chambers were to be covered by fabrics resembling their predecessors. When Sieniawska died in 1729, this plan was continued by her daughter Maria Zofia Denhoffowa, who

purchased fabric for the Royal Bedroom, different from the covers secured earlier by her mother. The fabrics, supplied by Andre Contessa, were barely sufficient for a modest outfitting of four rooms. Four of these fabrics can be regarded as belonging to the so-called *Velours de Gênes* group. They are woven of silk, with large floral patterns against a rep background, threaded through with silver and gold metallic strands. The velour patterns of blossoming branches, executed from shorn velvet, are framed with velvet

with untrimmed knots. The later fabric, with a less distinct pattern, resembles French fabrics from the first quarter of the eighteenth century.

After the second world war, when Wilanów became state property, the palace and its outfitting, including all the fabrics, were carefully conserved (1955–1962). At the moment, more than 30 years later, thorough conservation is required once again.