

Anna Kwaśnik-Gliwińska

Gobeliny w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach

Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach 13, 163-195

1984

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.

ANNA KWAŚNIK-GLIWŃSKA

GOBELINY W ZBIORACH MUZEUM NARODOWEGO W KIELCACH

Zbiór zabytkowych tkanin w Muzeum Narodowym w Kielcach liczy obecnie 53 sztuki i obejmuje tapiserie, kobierce, kilimy, tkaniny dekoracyjne i haftowane oraz jeden pas kontuszowy.

Poniżej omówione zostaną tapiserie stanowiące najcenniejszą i najbardziej reprezentacyjną grupę, stawiające zbiór kieleckich tkanin w rzędzie ciekawszych polskich kolekcji¹.

Zbiór tapiserii liczy 13 sztuk. Większość eksponowana jest stale w salach piętra pałacu podkreślając charakter dawnej rezydencji magnackiej. Część tapiserii dotarła do zbiorów drogą zakupów (7) prowadzonych szczególnie intensywnie w latach sześćdziesiątych, kiedy to pozyskano m.in. *Triumf Ateny, Aleksandra Wielkiego odbierającego hold, Achillesa na wyspie Skyros*. W 1980 roku zakupiono dwa gobeliny ilustrujące historię Orfeusza i Eurydyki.

Pozostałe 6 tapiserii otrzymało kieleckie muzeum w 1972 roku w darze od Muzeum Narodowego w Warszawie, w chwili otwarcia stałej ekspozycji wewnątrz pałacowych z XVII—XVIII wieku na piętrze dawnego pałacu biskupów krakowskich w Kielcach. Przekazano wtedy tak cenne tkaniny, jak tapiserie związane z kanclerzem Stefanem Korycińskim, gobeliny z apoteozą herbu jednego z mieszkańców kieleckiego zamku — biskupa Kajetana Sołtyka, tapiserie *Przejsie Graniku, Helios i Faeton* oraz *Święta Rodzina na tle ogrodu*.

Poszczególne gobeliny były już przedmiotem wcześniejszych badań. W latach 1927—1929 Julian Pagaczewski opracował portierey Stefana Korycińskiego, uznając je za dzieła wykonane w Polsce przez tkacza flamandzkiego². W tej samej pracy omówił także działalność warsztatu Franciszka Glaize'a i przypisał mu autorstwo *Apoteozy biskupa Kajetana Sołtyka*³. Krótkie informacje na temat gobelinów Korycińskiego ukazywały się w latach powo-

¹ Pozostałe tkaniny staną się przedmiotem późniejszych badań.

² Julian Pagaczewski, *Gobeliny Korycińskich* [w:] *Sprawozdania z posiedzeń KHSPAU dn. 4 I 1923*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, t. IV, z. 1, Kraków 1927, pp. IX—X; Julian Pagaczewski, *Gobeliny polskie*, Kraków 1929, s. 25—33.

³ J. Pagaczewski, *Gobeliny polskie*, s. 49—50.

jennych w kolejnych wydawnictwach poświęconych tkaninom polskim⁴. Nie kwestionowały one jednak tezy Pagaczewskiego o polskim pochodzeniu tapiserii. Dopiero w katalogach wystaw i artykułach z końca lat sześćdziesiątych i początku siedemdziesiątych pojawia się twierdzenie o ich flamandzkim pochodzeniu⁵. Julian Pagaczewski w 1926 roku omówił także gobelin *Przejście Graniku* twierdząc, że jest to dzieło manufaktury francuskiej (konkretnie paryskiej) z połowy XVIII wieku⁶. Prace powojenne uznały go za wyrób flamandzkiej manufaktury Geraerta Peemansa z przełomu XVII i XVIII wieku⁷.

Inne gobeliny pochodzące z Muzeum Narodowego w Warszawie (*Helios i Faeton*, *Święta Rodzina*) związane z warsztatami Andrea van den Driesche'a i Jean François van den Hecke'a w katalogach: *Sztuka zdobnicza. Dary i nabytki Muzeum Narodowego w Warszawie w latach 1945—1963*⁸ oraz *Gobeliny zachodnioeuropejskie w zbiorach polskich*⁹. W ostatnim katalogu oraz w oddzielnym artykule omówiła Aleksandra Wasilkowska *Triumf Ateny*¹⁰.

W 1975 roku ukazywał się cykl artykułów popularyzujących kolejno kieleckie gobeliny w stałej cotygodniowej rubryce *Mini Muzeum* w „Echu Dnia”, a opracowanych przez Alojzego Obornego.

Okazją do obecnego opracowania stało się przygotowanie w latach 1979—

⁴ Tadeusz Mańkowski, *Polskie tkaniny i hafty XVI—XVIII w.*, Wrocław 1954, s. 44; Maria Markiewicz, *Historia polskiej tkaniny do XIX w.* [w:] *Tkanina polska*, Warszawa 1959, s. 21; *Sztuka zdobnicza. Dary i nabytki Muzeum Narodowego w Warszawie 1945—1964*, s. 36, nr kat. 15; *Zarys włókiennictwa na ziemiach polskich do końca XVIII w.*, Wrocław 1966, s. 419; *Polskie kobierce, gobeliny i kilimy XVII—XVIII w. Katalog wystawy*, Gdańsk 1968, nr kat. 12, 13; Ewa Chojecka, *Drzeworyty J. Bielskiego i zaginione gobeliny Anny Jagiellonki*, „Roczniki Sztuki Śląskiej”, t. VII, Wrocław 1970, s. 56; Adam Bochnak, Kazimierz Buczkowski, *Rzemiosło artystyczne w Polsce*, Warszawa 1971, s. 51.

⁵ *Mille ans d'art en Pologne*, Paris 1969, nr kat. 147; *1000 Years of Art in Poland*, London 1970, nr kat. 198; Maria Bernasikowa, *Sprawa arrasów w rozprawie Ewy Chojeckiej „Drzeworyty J. Bielskiego i zaginione gobeliny Anny Jagiellonki”*, „Biuletyn Historii Sztuki” (dalej: BHS), R. XXXIX, Warszawa 1972, nr 3/4, s. 301—304; *Kunst des Barock in Polen*, Braunschweig 1974, s. 27, nr kat. 41.

⁶ J. Pagaczewski, *Gobeliny francuskie z historią Aleksandra Wielkiego w zbiorach polskich*, „Przegląd Powszechny”, R. 43, Kraków 1926, s. 129—147, 321—330.

⁷ *Sztuka zdobnicza...*, s. 19, nr kat. 20; M. Bernasikowa, M. Markiewicz, A. Wasilkowska, *Gobeliny zachodnioeuropejskie w zbiorach polskich XVI—XVIII w. Katalog wystawy*, Poznań 1971, s. 9, 37—38, nr kat. 61.

⁸ *Sztuka zdobnicza...*, s. 19, 36, nr kat. 14, 17, s. 37, nr kat. 20; *Nabytki i dary 1945—1967 ze zbiorów Muzeów Narodowych. Katalog wystawy*, Poznań 1967, s. 49, nr kat. 6.

⁹ *Gobeliny zachodnioeuropejskie...*, s. 31—32, nr kat. 47, s. 36, nr kat. 57, s. 9, 37—38, nr kat. 61, s. 39, nr kat. 67.

¹⁰ Aleksandra Wasilkowska, *Gobeliny z serii „Triumfy Bogów i Bogiń” w zbiorach polskich*, „Studia Muzealne”, t. VI, Poznań 1968, s. 64—86.

1980 katalogu zbioru tkanin Muzeum Narodowego w Kielcach, który ukaże się w *Zeszytach Dokumentacyjnych Ośrodka Dokumentacji Zabytków w Warszawie*, w tomie: *Tkanina*.

*

Tylko jedna z omawianych tapiserii powstała w Polsce (choć wykonana przez Francuza) — *Apoteoza biskupa Kajetana Soltyka*. Pozostałe wykonano najprawdopodobniej we Flandrii w wiekach XVII—XVIII. Często nie znamy ich kolejnych właścicieli ani kolei losów, jakie przeszły, zanim dotarły do zbiorów muzealnych. Stanowią zespół dość przypadkowy, o bardzo zróżnicowanym poziomie artystycznym.

Jako pierwsze omówione zostaną tak ważne dla historii naszej kultury wieku XVII dwie portiery herbowe związane z osobą Stefana Korycińskiego — kanclerza wielkiego koronnego w latach 1653—1658, za panowania króla Jana Kazimierza. Trafiły do zbioru w 1972 roku wśród licznych darów Muzeum Narodowego w Warszawie. Obie portiery wraz z trzecią znajdującą się w Muzeum Narodowym w Krakowie stanowią jedyne pamiątki po wybitnym człowieku swojej epoki.

Treść portier, ich koleje losu oraz przypuszczalne miejsce powstania omówił dokładnie Julian Pagaczewski¹¹.

Gobelin tzw. „figuralny” był w połowie XIX wieku własnością feldmarszałka porucznika armii austriackiej — Sallaba (ochmistrza arcyksięcia Wilhelma), który przebywając dłuższy czas w Galicji nabył go z nie znanego nam źródła. Po jego śmierci kupił gobelin w latach 1874—1875 Maurycy Szeps — założyciel i redaktor czasopisma „Tageblatt” w Wiedniu. Po śmierci Szepsa w 1912 roku kolejnym właścicielem stał się Jan baron Götz-Okocimski. Muzeum Narodowe w Warszawie odkupiło gobelin w 1956 roku od pani Z. Włodkovej.

Portiera herbową znajdowała się w zbiorach zamku w Gołuchowie, zakupiona zapewne przez Izabelę z Czartoryskich Działyńską, która w zamku gołuchowskim, po uprzednim odnowieniu go, zgromadziła wiele cennych dzieł sztuki. Po II wojnie światowej znalazła się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, aby w 1972 roku wraz z gobelinem figuralnym przejść na własność kieleckiego muzeum.

Stefan Koryciński urodził się w 1617 roku jako syn Mikołaja, kasztelana sądeckiego i starosty ojcowskiego — sekretarza Zygmunta III Wazy. Wykształcony i światły, żołnierz, a następnie dyplomata, od 1652 roku sprawował funkcję podkanclerzego, a od 1653 — kanclerza wielkiego koronnego. Zmarł w 1658 roku przeżywszy 40 lat.

Gobelin tzw. figuralny (ryc. 1) posiada centralnie umieszczony kartusz z Toporem — herbem rodowym kanclerza, otoczony stylizowanymi akantowo-ceowymi labrami. Po obu jego stronach stoją dwaj tarczownicy: starzec z długą brodą i w szamerowanym żupanie (?), z pieczęcią z białym orłem, symbolizującą godność kanclerską Korycińskiego i jego mądrość polityczną. Młody rycerz w zbroi jest alegorią Waleczności i Siły, gdyż kanclerz wspomagał ojczyznę nie tylko radą, ale także walczył w jej obronie pod Beresteczkiem (1651)

¹¹ J. Pagaczewski, *Gobeliny Korycińskich*, s. IX—X, J. Pagaczewski, *Gobeliny polskie*, s. 25—33.

i Żwańcem (1653). Napis: STEPHANUS | DE PILCA KORYCINSKI, a poniżej SUPREMUS | REGNI POLONIAE | CANCELLARI, jednoznacznie określa osobę kanclerza. Do niego odnoszą się także sentencje oraz scenki alegoryczne w medalionach bordiury: AUT ASCENDIT, AUT DESCENDIT, FAVORI ET IRAE, RECTUS NON ERECTUS, QUAE NAM PRAEVALEANT. Dotyczą one politycznej rozważliwej i ostrożności kanclerza, wyjaśniając, że dzięki jego staraniom naród i jego siły zbrojne poprą mądrą politykę. Autor programu ikonograficznego przypomina o zmienności losu, który raz wynosi człowieka do najwyższych zaszczytów, a innym razem strąca go stamtąd w dół, on zaś musi trwać i zachować hart ducha i odporność w szczęściu i nieszczęściu¹². Wiele z tych myśli wyraził nadworny kapelan Korycińskiego ks. Mroskowski w mowie pogrzebowej nad grobem kanclerza.

Drugi gobelin (ryc. 2) przedstawia herb złożony Stefana Korycińskiego. Na tarczy otoczonej labrami pośrodku herb Topór odnoszący się do osoby kanclerza. Z heraldycznie prawej strony ukazano herby: Topór (ojca) oraz Kolumna, Jastrzębiec i Korczak — matki i dwóch prababek¹³. Po stronie lewej genealogia rodu matki — Barbary z Pukarzewskich, której herb Śreniawa znajduje się w górnej części tarczy. Pozostałe herby: Poraj, Rola i Zaremba, odnoszą się do kobiet, które weszły do rodu Pukarzewskich¹⁴. Ponadto klejnoty rodziców kanclerza zostały uwidocznione ponad tarczą herbową: Topór i Śreniawa (głowa lwa między rogami myśliwskimi). Gobelin herbowy posiadał niegdyś identyczną jak figuralny bordiurę: wypełniały ją sploty akantu przerywane scenkami alegorycznymi. W takim właśnie kształcie zachowała się tapiseria herbowa w Muzeum Narodowym w Krakowie¹⁵.

Wszystkie gobeliny utrzymane są w podobnym kolorystyce: o dużej przewadze zimnej i mocnej zieleni w partiach zarówno pola środkowego, jak i bordiury, z użyciem bieli, granatu, czerwieni, żółci i brązów, o ostrych, kontrastujących ze sobą zestawieniach barwnych.

Omawiane portiery wykonano według kartonów opracowanych przez tego samego artystę i według ściśle nakreślonego programu sławiącego ród Korycińskich oraz osobę i czyny jego najwybitniejszego przedstawiciela — kanclerza. Pierwotnie było ich kilka lub nawet kilkanaście i stanowiły zapewne wyposażenie wspianiałej niegdyś siedziby magnata w Ojcowie¹⁶.

Gobeliny Korycińskich odbiegają znacznie od współczesnych im wyrobów flamandzkich. Nie znajdują analogii figury mężczyzn trzymających tarczę, ani scenki alegoryczne i liczne napisy. Wici akantowe bordiury w swym linearyzmie nawiązują jeszcze do późnorennesansowych ornamentów, podczas gdy na

¹² Ibidem, s. 26—28.

¹³ Ibidem, s. 30, przypis 3: Kolumna — Barbara z Prowanów — babka kanclerza, Korczak-Trojanowa z Mogilnickich Prowanowa — matka Barbary z Prowanów, a prababka kanclerza, Jastrzębiec-Janowa z Malewskich Korycińska — druga prababka kanclerza.

¹⁴ Jan hr. Załuski, *Arasy i gobeliny ścienne krakowskiej wystawy starożytności i zabytków sztuki w roku 1858*, „Rocznik C. K. Towarzystwa Naukowego Krakowskiego”, t. IV, Kraków 1860, s. 80: Poraj-Gruszczyńska — matka Barbary z Pukarzewskich.

¹⁵ Feliks Kopera, *Muzeum Narodowe w Krakowie*, Kraków 1923, s. 15, nr kat. 53.

¹⁶ Emilia Sukertowa, *Zamek w Ojcowie*, Warszawa 1922, s. 46—56.



Ryc. 1. Gobelin herbowy kanclerza Stefana Korcińskiego, nr kat. 6

Zachodzie dochodzi w pełni do głosu bujność manierystyczno-barokowej dekoracji. Odmierna jest kolorystyka, a zwłaszcza kontrastowość zestawień barwnych.

Ze względu na użycie w portierze żywej barwy szkarłatnej związane w drugiej połowie XIX wieku gobeliny Korcińskiego z wytwórnią paryską¹⁷.

¹⁷ J. Załuski, *Arasy i gobeliny...*, s. 76; Julian Kołaczkowski, *Wiadomości dotyczące się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce*, Kraków 1888, s. 191.

Według Jana Załuskiego gobelin herbowy należał do Mikołaja Korycińskiego (ojca Stefana — zm. w 1637 roku) i miał przykrywać w czasie pogrzebu jego trumnę. Wykonano go jakoby z przeznaczeniem do kaplicy grobowej Korycińskich przy kościele św. Szczepana w Krakowie.

Pogląd, że portiery wykonane zostały w Polsce przez wędrownego albo specjalnie sprowadzonego tkacza flamandzkiego, wyraził Julian Pagaczewski¹⁸. Podkreślił on odmienny charakter portier, ich kontrastowe zestawienia barwne, suchość i linearyzm ornamentu oraz ogólny efekt kolorystyczny, a także zachwiane proporcje sceny głównej gobelinu figuralnego. Nie mając żadnego dowodu stwierdzającego, że gobeliny utkano w Polsce, przytacza fakt, iż tkacze flamandzcy zawsze wnosili jakieś poprawki do przedstawianych im kartonów, jak to miało miejsce w portierach Paca, a nawet w gobelinach wg *Dziejów Apostolskich* Rafaela. Taki fakt zaistniałby także w tym przypadku i karton przysłany z Polski zostałby na pewno zmieniony.

Opinię Pagaczewskiego potwierdzały kolejne prace na temat tkaniny polskiej. Maria Markiewicz podkreśliła zupełną odmienność ornamentu bordiury, nawiązującej jeszcze do renesansowej wici roślinnej¹⁹ spotykanej na współczesnych dziełach sztuki snycerskiej. Pogląd ten powtarzają późniejsze opracowania i katalogi, to próbując związać portiery z nieokreślonym środowiskiem (m. in. z Wielkopolską)²⁰, to podkreślając swoistą archaizację strojów i motywów dekoracyjnych nawiązujących do tradycji lokalnych jeszcze XVI-wiecznych²¹.

Opinie w katalogach wystaw i opracowaniach z lat siedemdziesiątych są już ostrożniejsze i przyjmują ze znakiem zapytania, że jest to raczej wyrób flamandzki wykonany według przysłanego z Polski kartonu, na wzór zamówień bpa Jakuba Zadzika czy hetmana Paca²². Maria Bernasikowa podkreśliła popularność, jaką cieszyły się na Zachodzie gobeliny herbowe. Wobec braku jakichkolwiek wzmianek archiwalnych potwierdzających istnienie warsztatów gobelinniczych w Polsce w wieku XVI i XVII, a za to dużej ilości przekazów na temat zamawiania gobelinów we Flandrii, uważa autorka, że tam właśnie mogły powstać gobeliny Korycińskiego²³.

I to twierdzenie należałoby przyjąć jako najbardziej przekonujące. W końcu XVI i w XVII wieku powstawały w Polsce pierwsze manufaktury jedwabnicze. Technika gobelinowa nie była w zasadzie znana. Stosowano ją w małych warsztatach przy dworach królewskim i magnackich dla konserwacji posiadanych już tapiserii. I dlatego możliwe jest wykonanie tapiserii Korycińskiego we Flandrii, na podstawie przysłanych z Polski kartonów. Przy odtwarzaniu dostarczonych wzorów nie uniknięto pewnych błędów w napisach i szczegółach heraldycznych (np. herb Śreniawa ma tylko trzy pary dzwonek na rogach myśliwskich, a nie cztery, jak powinno być). Trzymano się jednak dość wiernie kartonu oddając jego schematyzm i linearyzm, a nawet pewną nieudolność (zachwiana statyka postaci tarczarzy).

Portiery mogły powstać w latach 1653—1658, kiedy to Koryciński sprawo-

¹⁸ J. Pagaczewski, *Gobeliny polskie*, s. 31—32.

¹⁹ M. Markiewicz, *Historia polskiej tkaniny...*, s. 21.

²⁰ *Polskie kobierce, gobeliny...*, nr kat. 12, 13.

²¹ E. Chojecka, *Drzeworyty ...*, s. 56.

²² Patrz przypis 4.

²³ M. Bernasikowa, *Sprawa arrasów...*, s. 302.



Ryc. 2. Portiera z herbami rodu Korycińskich, nr kat. 7

wał swą kanclerską funkcję. Nie można ponadto wykluczyć, że wykonano je tuż po jego śmierci, stąd też tak widoczne analogie treści napisów i scenek alegorycznych z mową pogrzebową księdza Mroskowskiego²⁴. A może to on, jako nadworny kaznodzieja kanclerza, był autorem programu ikonograficznego portier?

Chociaż portiery powstały we Flandrii, można i należy włączyć je do rozwoju naszej sztuki. Mimo słabszego poziomu artystycznego wnoszą bowiem trwałe wartości do kultury polskiej, są odbiciem dążenia magnaterii do podniesienia rangi swych rodów, swego znaczenia, panegirykem konkretnej jednostki, a zarazem całej klasy społecznej.

Z tych względów większość ogólnopolskich wystaw dotyczących kultury i sztuki XVII wieku wykorzystywała portiery jako jeden z cenniejszych dokumentów epoki sarmatyzmu, np. wystawy zagraniczne z okazji 1000-lecia państwa polskiego w Paryżu, Londynie czy Rzymie, wystawa *Sztuka baroku w Polsce* — zorganizowana w Brunszwiku w 1974 roku. Na eksponowanej ostatnio wystawie *Polaków portret własny* włączono gobelin figuralny Stefana Korycińskiego w cykl malowanych wizerunków osobistości polskich XVII wieku, aby w zupełnie odmiennej formie i technice zilustrować te same treści.

Bardziej zwartą grupą, dającą się pełniej scharakteryzować, są pozostałe tapiserie flamandzkie, powstałe w wieku XVII i pierwszej połowie XVIII. Obejmuje ona 10 gobelinów pochodzących z Brukseli i jej okolic oraz z mniejszych, bardziej odległych ośrodków, m.in. Audenarde.

Bruksela reprezentowana jest przez wyroby warsztatów Jeana François van den Hecke, Geraerta Peemansa, Urbana Leyniersa oraz Andrea van den Driesche'a. Z warsztatu tego ostatniego tkacza pochodzą najprawdopodobniej aż dwa gobeliny: jeden sygnowany literami A. V. D. i znakami Brukseli B. B. z serii *Historia Faetona* i drugi tylko ze znakami Brukseli, który można mu przypisać na zasadzie analogii z sygnowaną jego znakami serią *Historia Aleksandra Wielkiego*.

Pierwszy (ryc. 3) pochodzi z Muzeum Narodowego w Warszawie. Temat zaczerpnięto z mitu greckiego o Faetonie, synu boga słońca — Heliosa, który zapragnął powozić słonecznym rydwanem swojego ojca. Skończyło się to dla niego tragicznie. Scena przedstawia moment, kiedy Faeton otrzymał już władzę nad rydwanem słonecznym (stąd aureola otaczająca jego głowę), jest szczęśliwy, pewny siebie i swoich umiejętności, nie słucha więc rad i przestróg stojącego obok ojca. Scena główna obramiona jest szeroką, bogatą bordiurą z kobiecymi hermami, puttami, ptakami w otoczeniu bujnego ornamentu roślinnego: kwiatów i owoców.

W literaturze wymieniana jest tylko raz seria kartonów ilustrujących *Historię Faetona*²⁵. Była ona dziełem włoskiego malarza Alessandro Allori, działającego dla florenckiej manufaktury tapiserii założonej przez Cosimo I Medici.

Nie można wykluczyć, że do wykonania kieleckiego gobelinu brukselski tkacz posłużył się kartonem włoskiego malarza. Wiadomo, że dzięki rozpowszechnieniu się sztuki graficznej wzory docierały do różnych ośrodków Euro-

²⁴ J. Pagaczewski, *Gobeliny polskie*, s. 28—29.

²⁵ *Le grand livre de la tapisserie*, Lausanne 1965, s. 84.



Ryc. 3. *Helios i Faeton*, nr kat. 4

py i mogły być odtwarzane wiele lat później. Włoskie wpływy potwierdzone są przez liczne szczegóły, zwłaszcza przez ornamentykę bordiury, która mocno tkwi we wzornictwie włoskiego manieryzmu, m.in. pęki dojrziałych owoców, kobiece hermy o pełnych kształtach, słabo zróżnicowana partia ziemi, czy wreszcie nie spotykane w gobelinach flamandzkich ostre ucięcie drzewa, z którego przedstawiono zaledwie fragmenty dwóch konarów z gałązkami. Podobne cechy spotykamy już w kartonach działającego przed Allorim dla manufaktury florenckiej — Bronzina ²⁶.

Kompozycja kielecka pochodząca już z połowy XVII wieku wzbogacona została o typowo barokowe elementy, jak kartusze podtrzymywane przez putta, charakterystyczne trawki na ziemi, ale mimo to pozostał w niej pewien klasyczny włoski duch widoczny w rysach i wyrazie twarzy, strojach (np. postać z prawej strony w charakterystycznym płaszczu i czapeczce), drobiazgowym oddaniu szczegółów *.

Drugi gobelin (ryc. 4), niestety bardzo zniszczony, ze sceną *Aleksander Wielki odbierający hołd*, pochodzi z dużej serii ilustrującej historię tego wybitnego wodza ²⁷. Zakupiony został w roku 1964 od Janusza Radziwiłła i pochodzi z bogatych zbiorów tego znakomitego rodu. Jakie były losy gobelinu i czy w zbiorach Radziwiłłów znajdowała się niegdyś cała seria — nie wiadomo. Wydaje się jednak, że mogła to być pojedyncza sztuka, gdyż w przypadku serii temat jej byłby znany poprzedniemu właścicielowi. W momencie zakupu nie było jeszcze wiadomo, że pochodzi on właśnie z historii Aleksandra Wielkiego.

Pośrodku gobelinu widoczna jest postać ubranego w zbroję Aleksandra w wieńcu laurowym na głowie, któremu z prawej strony składają hołd i dary (tarczę, miecz i szyszak) czterej starcy. Ta statyczna grupa umieszczona została na tle manierystycznej jeszcze architektury. Kontrastuje z nią po lewej wspaniały rumak z rozwianą grzywą, z karzelkiem i małpką na grzbiecie, trzymany za wodze przez wojownika. Zarówno kompozycja sceny „po przekątnej”, jak i bordiura typu ornamentalno-architektonicznego z kariatydami, puttami, orłami, delfinami i motywami owocowo-kwiatowymi świadczą, że jest to dzieło już rozwiniętego baroku.

Gobelin nie jest sygnowany znakami warsztatu, posiada jedynie znaki Brukseli (tarcza herbowa pomiędzy dwoma literami B). W trakcie poszukiwań udało się ustalić, że tapiseria może pochodzić z warsztatu van den Driesche'a. W Muzeum Santa Cruz w Toledo znajduje się licząca 6 gobelinów *Historia Aleksandra Wielkiego*, w skład której wchodzi między innymi identyczne przedstawienie. Seria ta różni się jedynie bordiurą, która złożona jest ze splotów kwiatowo-roślinnych i posiada w kartuszu pośrodku górnego pasa

²⁶ M. Jarry, *La tapisserie des origines à nos jours*, Librairie Hachette 1968, s. 166—167.

* W czasie druku „Rocznika” okazało się, że gobelin jest własnością Kunsthistorischemuseum w Wiedniu, a do Polski trafił tuż po wojnie w czasie rewindykacji dzieł sztuki zagrabionych przez Niemców. W październiku 1983 r. zwrócono go stronie austriackiej. Ze względu na fakt, że przez 12 lat zdołał apartament pałacu kieleckiego pałacu, pozostawiono informacje na jego temat w niniejszym artykule.

²⁷ Seria 6 gobelinów z historią Aleksandra Wielkiego znajduje się w Muzeum Santa Cruz w Toledo w Hiszpanii.



Ryc. 4. Aleksander Wielki odbierający hołd, nr kat. 5

tytuł serii: *Historiae Alexandrae Magni*. Niemal wszystkie tapiserie są sygnowane znakami Brukseli i warsztatu: A. V. D. lub A. V. DEN DRIESCHE. Można zatem przypuszczać, że gobelin kielecki powstał w tym samym czasie, tj. około połowy XVII wieku, i w tym samym warsztacie, otrzymał jednak bogatsze, bardziej dekoracyjne obramienie, nawiązujące do architektoniczno-ornamentalnych bordiur Rubensa. Seria, z której pochodził, wykonana została niewątpliwie na specjalne zamówienie, o czym świadczy wysoka jakość techniczna i materiałowa (przy jego tkaniu obok wełny i jedwabiu zastosowano srebrną nić).

Temat gobelinu hiszpańskiego określono jako *Aleksander Wielki przyjmujący hołd Dariusza*. Takie tłumaczenie treści tapiserii jest błędne. Aleksander nigdy nie mógł przyjmować hołdu Dariusza, który zmarł nie będąc przez niego ostatecznie zwyciężonym. Aleksander wziął do niewoli tylko jego rodzinę. Wydaje się raczej, że na gobelinie uwidoczniono scenę hołdu kilku innych satrapów perskich.

Seria z Muzeum Santa Cruz zachowana jest stosunkowo dobrze, co pozwoliło przynajmniej częściowo zrekonstruować zatarty na skutek zniszczenia koloryt tapiserii kieleckiej i ułatwiło porównanie jej z *Heliosem i Faetonem*.

I rzeczywiście, gobeliny te wykazują daleko idące pokrewieństwo warsztatowe. Podobny jest sposób oddania szat, z dużymi charakterystycznymi cieniami, schematyczne ukazanie partii ziemi, którą pokrywają tylko skąpe kępki traw. Wreszcie podobna jest kolorystyka złożona z różnych odcieni brązów, beżów, błękitu, granatu i zieleni, z nielicznymi żywszymi akcentami. Stylistycznie nawiązują do siebie bordiury (choć bordiura *Aleksandra* jest znacznie skromniejsza) o architektoniczno-ornamentalnym ukształtowaniu, wypełnione bujnymi, manierystyczno-barokowymi motywami.

Wysoki poziom artystyczny tapiserii świadczy o tym, że działający w latach 1635—1675 warsztat Andrea van den Driesche'a należał do najlepszych w Brukseli. Odnaczał się doskonałym oddaniem wszystkich szczegółów i większych fragmentów kartonu (np. rumak, architektura), świetną charakterystyką postaci (Faeton), bogactwem ornamentyki bordiur. Wszystkie wyżej wymienione cechy podkreślone zostały wysmakowaną i szlachetną kolorystyką.

Bardziej kameralną scenę ze świętą Rodziną na tle ogrodu (ryc. 5) przedstawia gobelin pochodzący najprawdopodobniej z warsztatu Jean François van den Hecke'a czynnego w latach 1600—1695. Został przekazany kieleckiemu muzeum przez Muzeum Narodowe w Warszawie w 1975 roku. Do zbiorów warszawskich trafił w 1945 roku.

Święta Rodzina, złożona z Marii z Dzieciątkiem, św. Józefa oraz św. Elżbiety i małego Jana Chrzciciela, ukazana jest na tle ogrodu geometrycznego oraz zamykającej go w tle ściany lasu. Z lewej strony grupa kwitnących drzew i krzewów. Bordiura szeroka, o bogatej ornamentyce — liście, kwiaty, różne owoce, akanty, papużki, kołczany ze strzałami, instrumenty muzyczne, maskarony itp. Ciekawie oddana została roślinność — bujna zarówno w partii listowia drzew (liście o mocno określonym kształcie), jak i ziemi, gdzie pojawiają się gęste kępki traw i wysokie krzewy o dużych liściach z żółtawymi kwiatami na długich łodyżkach. Światło padające z prawej strony rozkłada się dużymi płaszczyznami na ścianie drzew zamykających tło. Postaci ludzkie o pełnych rysach, w znamiennych dla epoki strojach i uczesaniach, oddane są z dużą swobodą malarską, za pomocą rozdrobnionej plamy barwnej, przy pełnym bogactwie kolorystycznym (przewaga zieleni, granatu i czerwieni z akcentami różu, seledynu i bieli).

Gobelin nie jest sygnowany, lecz już w pierwszych opracowaniach uznany został za dzieło warsztatu van den Hecke'a²⁸. Potwierdził to późniejszy katalog dużej wystawy gobelinów zachodnioeuropejskich zorganizowanej przez Muzeum Narodowe w Poznaniu w 1971 roku²⁹. Pracownia Jean François van den Hecke'a należała od 1678 roku do najaktywniejszych we Flandrii. Reprezentowała dość dobry poziom artystyczny zbliżony do współczesnych jej innych wytwórni brukselskich (m. in. Henryka Reydamsa młodszego). *Święta Rodzina* jest dobrym przykładem flamandzkiego tkactwa schyłku XVII stulecia.

Odminną w wyrazie, monumentalną i dynamiczną kompozycją batalistyczną jest *Przejšcie Graniku* (ryc. 6). W centrum tapiserii pośród walczących na koniach wojowników umieszczono młodego Aleksandra Macedońskiego. Do wojsk uczestniczących w walce dołączają nowe oddziały: część łodziami dobija do brzegu, część konno przeprawia się przez rzekę. Gobelin stracił bor-

²⁸ *Sztuka zdobnicza...*, s. 36, nr kat. 17.

²⁹ *Gobeliny zachodnioeuropejskie...*, s. 36, nr kat. 57.



Ryc. 5. *Święta Rodzina na tle ogrodu*, nr kat. 9

diurę, której tylko dwa małe fragmenty zachowały się w partii dolnej i górnej.

Scena pochodzi z cyklu *Historia Aleksandra Macedońskiego*, do której kartony wykonał Charles Le Brun — francuski malarz, rzeźbiarz i dekorator wnętrz na dworze Ludwika XIV, a zarazem kierownik królewskiej Manufac-

ture des Gobelins. Seria liczyła pięć przedstawień (dziewięć kartonów) wykonanych w latach 1663—1667. Realizowano je w Manufacture des Gobelins do 1680 roku. Kartony przedstawiały epizody z życia wielkiego Macedończyka: *Aleksander i rodzina Dariusza*, *Bitwa pod Arbella*, *Przejście Graniku*, *Wjazd triumfalny Aleksandra do Babilonu*, *Aleksander i król Poros*³⁰. Pierwsze wersje tkane *Graniku* powstawały w paryskiej manufakturze jeszcze przed 1667 rokiem, gdyż słynny gobelin *Ludwik XIV zwiedza Manufacture des Gobelins* 15 X 1667 r. ukazuje w tle dolną część *Przejścia* — z widoczną łodzią i dramatyczną grupą zabitych i rannych na brzegu wśród drzew³¹.

Historia Aleksandra była wspaniałą epopeją odznaczającą się rozmachem, barwnością i bogactwem barokowych form. Od czasu jej powstania głównym ośrodkiem artystycznym w tej dziedzinie rzemiosła stał się Paryż. Rozpowszechniona dzięki graficznym reprodukcjom we Flandrii, stała się wzorcem wykorzystywanym w brukselskich warsztatach Jeana François van den Hecke'a i Geraerta Peemansa³².

Ten kolejny dar Muzeum Narodowego w Warszawie dla kieleckiego muzeum był własnością rodziny Hallerów de Hallenburg z Mianocic koło Książa Wielkiego (woj. kieleckie): w XIX wieku — Cezarego³³, a w dwudziestych latach XX wieku — Józefa. W czasie II wojny światowej (przewieziony najprawdopodobniej przez spadkobierców) znajdował się w Warszawie. Według innej wersji znaleziono go pod gruzami w 1945 roku. Warszawskie muzeum zakupiło gobelin w 1945 roku od p. Morawskiej. Gobelin nie jest sygnowany, stąd bardzo różne jest jego datowanie i przypisywanie zupełnie różnym ośrodkom przez opracowujących go badaczy.

Znajdujący się w ubiegłym stuleciu w zbiorach Hallerów gobelin brał udział w organizowanych w XIX wieku wystawach sztuki okresu baroku. Jan hr. Załuski opisując krakowską wystawę starożytności i zabytków sztuki w roku 1858 uznał go za dzieło królewskiej manufaktury gobelinów w Paryżu wykonane według Le Bruna w 2. połowie wieku XVII. Scena przejścia rzeki Granikos w Azji Mniejszej przez wojska Aleksandra miała w rzeczywistości obrazować przejście Renu przez Francuzów pod dowództwem Ludwika XIV i pobicie wojsk holenderskich w dniu 12 czerwca 1672 roku³⁴. Na wystawie zabytków z czasów Jana III w roku 1883 w Krakowie³⁵ uznano go za najpiękniejszy z pokazanych tam gobelinów. Podkreślano swobodę ruchu i życia przypominającą niemal Rubensowską werwę, harmonijną, świetną kolorystykę o pogodnych jasnych barwach „przenoszących nas w świat snów i marzeń”³⁶.

Julian Pagaczewski jako pierwszy z polskich historyków sztuki zainteresował się tapiseriami według Le Bruna z serii *Historia Aleksandra Wielkiego*

³⁰ Roger A. D'Hulst, *Tapisseries flamandes du XIV-e au XVIII-e siècle*, Bruksela 1960, s. 279—286.

³¹ M. Jarry, *La tapisserie...*, s. 216.

³² R. A. D'Hulst, *Tapisseries...*, s. 286.

³³ J. Kołaczkowski, *Wiadomości...*, s. 192.

³⁴ J. Załuski, *Arasy...*, s. 88—89.

³⁵ M. Sokołowski, *Wystawa zabytków z czasów Jana III w roku 1883*, Kraków 1884, s. 7, 24—25; *Zabytki XVII wieku. Wystawa jubileuszowa Jana III w Krakowie 1883*, Kraków 1884, s. 2, tab. III, IV.

³⁶ M. Sokołowski, *Wystawa...*, s. 7.



Ryc. 6. *Przejście Graniku*, nr kat. 10

znajdującymi się w Polsce³⁷. Podkreślił on odmienny typ, jaki reprezentuje *Przejście Graniku*. Według pierwszych projektów scena ta składała się z trzech kartonów: części środkowej przedstawiającej walczące wojska z Aleksandrem jako centralnym punktem kompozycji oraz dwóch bocznych. Z jednej strony znajdowały się pozostające w ruchu przeprawiające się wojska, z drugiej — grupa zabitych i rannych na brzegu rzeki wśród drzew. Omawiany gobelin ukazuje całą bitwę nie dzieląc jej na sceny, co według Pagaczewskiego świadczy, że jako wzorem posłużono się nie kartonem, lecz obrazem namalowanym przez Le Bruna na ten sam temat. Analizując układ sceny, zastosowany koloryt, wreszcie wierność odtworzenia, Pagaczewski dochodzi do wniosku, że gobelin jest dziełem francuskim, powstałym w korzystającej z najlepszych wzorów manufakturze paryskiej. Ze względu na mistrzowskie oddanie wszystkich elementów, a przede wszystkim fal, ustala czas powstania na drugą lub третią ćwierć XVIII wieku, kiedy to za czasów kierownictwa artystycznego Francois Bouchera (1755—1773) manufaktura paryska osiągnęła najwyższy poziom w dążeniu do jak najwierniejszego naśladownictwa obrazów³⁸.

Autorzy opracowujący katalogi wystaw, w których brał udział gobelin w okresie powojennym, odeszli daleko od twierdzenia Pagaczewskiego i związali *Przejście Graniku* z brukselską manufakturą Geraerta Peemansa czynną w latach 1665—1693³⁹.

Prawdopodobne jest, że gobelin mógł powstać w warsztacie Peemansa, który w końcu XVII wieku stał na czele jednego z największych, bo zatrudniających aż czterdziestu tkaczy zakładów. Sygnowanym dziełem Peemansa jest seria składająca się z czterech gobelinów (brak *Przejścia Graniku*) znajdująca się w zbiorach zamku w Würtzburgu. Zamówił ją książę Johann Philip von Greiffenklau w latach 1699—1717⁴⁰. Sceny główne powstały zapewne wcześniej, a na zamówienie księcia dorobiono bordiury z jego herbami. Gobelin kielecki i seria z Würtzburga mogły wyjść z tego samego warsztatu. Łączy je gama kolorystyczna złożona z mocnych granatów, zieleni i brązów z akcentami beżu, czerwieni i różu indyjskiego przechodzących w tle w jaśniejsze, pastelowe barwy. Grupa drzew z prawej strony kompozycji nosi wyraźnie cechy flamandzkich werdiur z drugiej połowy XVII wieku.

Przejście Graniku należy do najlepszych realizacji dzieła francuskiego artysty, dokonanej przez flamandzkiego tkacza z pełnym zrozumieniem tematu, popartym biegłością techniczną w oddaniu wszystkich szczegółów, wyczuwaniem koloru i jego doбором. Stanowi jeden z najcenniejszych przykładów tkactwa flamandzkiego w zbiorach kieleckiego muzeum.

Równie wspaniałą i monumentalną kompozycją jest zdobiąca Pierwszy Pokój Pałaców Krakowskich tapiseria *Triumf Ateny* (ryc. 7). Przedstawia zwycięstwo Ateny — bogini pokoju, opiekunki sztuk, nauk, rzemiosł, literatury — nad bogiem wojny Marsem, który pogiębiony, rozbrojony i przykuty do skały znajduje się w cieniu za Ateną, a putta niszczą jego atrybuty wojenne. Prawą stronę kompozycji wypełniają postaci i przedmioty symbolizujące różne dziedziny sztuki i literatury, które w pełni mogą rozwijać się tylko w okre-

³⁷ J. Pagaczewski, *Gobeliny francuskie...*, s. 321—330.

³⁸ Ibidem, s. 328—329.

³⁹ *Sztuka zdobnicza...*, s. 19, 37, nr kat. 20; *Dary i nabytki...*, s. 49, nr kat. 7; *Gobeliny zachodnioeuropejskie...*, s. 9, 37—38, nr kat. 61.

⁴⁰ R. A. D'Hulst, *Tapisseries...*, s. 286.



Ryc. 7. *Triumf Ateny*, nr kat. 12

sie trwałego pokoju. Pokój sprzyja także rozwojowi rolnictwa, rzemiosła, handlu i żeglugi morskiej oraz innych dziedzin życia gospodarczego, których symbole znajdują się w głębi. Gobelin sygnowany jest literami: V. LEYNIERS, i powstał w warsztacie Urbana Leyniersa w Brukseli około 1732 roku. Pochodzi z serii *Triumfy Bogów i Bogiń*, który to cykl wykonywano w różnych wariantach w latach 1717—1734. Należał on do ostatnich wybitnych osiągnięć chylącego się ku upadkowi tkactwa flamandzkiego.

Gobelin kielecki wraz z *Triumfem Wenus* ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu⁴¹ pochodzi ze zbiorów Feliksa Konopki z Krakowa. Według przekazów rodzinnych gobeliny zakupione zostały w połowie XIX wieku przez prababkę Konopki w Dąbrowie Tarnowskiej na dorocznych targach końskich⁴² i miały pochodzić ze zbiorów Kondeuszy, a wywieziono je z Francji w czasie wielkiej rewolucji.

Triumf Ateny i *Triumf Wenus* brały udział we wspomnianej już wyżej krakowskiej wystawie starożytności i zabytków sztuki w roku 1858⁴³. Załuski, nie zważając na umieszczone na nich znaki i sygnatury, uznał je za wyroby paryskiej Manufacture des Gobelins, wykonane w 2. połowie XVII wieku według kartonów Charles Le Bruna⁴⁴. *Triumf Ateny* miał być jakoby aluzją do zaślubin Ludwika XIV z Marią Teresą, córką króla Hiszpanii, które odbyły się 3 czerwca 1660 roku. Do tego twierdzenia autor dostosował wszystkie ukazane postacie i przedmioty znajdujące się na tapiserii (np. miasto — to St. Jean-de-Luz u podnóża Pirenejów, skały — to Pireneje, bogaty posag królowej utożsamiają klejnoty i kosztowności itp.)⁴⁵.

Wyczerpująco opracowała gobeliny z serii *Triumfy Bogów i Bogiń* dopiero Aleksandra Wasilkowska⁴⁶. Oto wyniki jej poszukiwań:

Oba gobeliny pochodzą najprawdopodobniej z serii XI, wysłanej w roku 1732 do Wiednia dla hrabiego Ferdynanda Leopolda de Herberstein. Warsztat najsłynniejszego tkacza flamandzkiego pierwszej połowy XVIII wieku — Urbana Leyniersa — czynny był w latach 1703—1747. Kartony do *Triumfów Bogów i Bogiń*, a także innych tapiserii opuszczających ten warsztat (np. *Przygody Telemacha*), wykonywali Jan van Orley i Augustyn Coppens. Jan van Orley (1665—1735) — artysta o dużym talencie, pochodzący ze znanej rodziny malarzy brukselskich, był autorem ogólnej koncepcji obrazu i malował kompozycje figuralne. Jego kartony odznaczały się rozmachem i świetną kompozycją. Widoczny był w nich wpływ dawnych mistrzów flamandzkich, przeważało jednak oddziaływanie modnych w tym czasie wzorów francuskich, stąd wytworność i wyrafinowanie jego postaci. Augustyn Coppens (1668—1740) dobrał do kartonów elementy pejzażowe i architektury.

W porównaniu z I serią *Triumfów Bogów*, którą wykonano w 1717 roku na zlecenie Rady Starego Miasta w Gandawie, tapiserie polskie są bardziej rozbudowane i wzbogacone o inne fragmenty, np. w gandawskim przedstawieniu brak postaci Marsa, także z prawej strony nie ma pozostającego pod

⁴¹ A. Wasilkowska, *Gobeliny. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, Poznań 1971, s. 97—100.

⁴² J. Kołaczkowski, *Wiadomości...*, s. 192: podaje wiadomość, że w zbiorach Feliksa hr. Konopki znajdują się dwa gobeliny.

⁴³ J. Załuski, *Arasy...*, s. 83—88, 89.

⁴⁴ Ibidem, s. 86, 90.

⁴⁵ Ibidem, s. 86—88.

⁴⁶ A. Wasilkowska, *Gobeliny z serii „Triumfy...”*, s. 64—86.



Ryc. 8. Orfeusz zaklinający muzyką zwierzęta, nr kat. 2



Ryc. 9. *Orfeusz i Eurydyka*, nr kat. 1

wyraźnym wpływem Antoine'a Watteau — Murzynka. Bordiura sugerująca złożoną, bogatą ramę obrazu posiada wszystkie cechy rozwijającego się rokoka i różni się znacznie od regencyjnych jeszcze bordiur gandawskich. Barokowa jest kompozycja sceny: akcent centralny przesunięto w lewo, a symbolikę podkreślono odpowiednim nasileniem światła i barw: jasne, pastelowe tony z prawej strony kompozycji kontrastują z ciemnymi skałami i chmurami otaczającymi Marsa.

Triumf Ateny posiada wszystkie cechy pozwalające zaliczyć go do wybitnych dzieł sztuki tkackiej: biegłość techniczna oraz doskonałość i precyzja rysunku połączone są z dokładnością w oddaniu wszystkich detali, z wytwornością i gracją przedstawień figuralnych. Wszystkie wymienione zalety podkreśla niezmiernie bogata, żywa gama barwna, z dużą ilością przełamanych



Ryc. 10. Achilles na wyspie Skyros, nr kat. 3

kolorów. Najwyższy europejski poziom artystyczny tapiserii podnosi wysoko rangę zbioru tkanin kieleckiego muzeum.

*

Od omówionych poprzednio monumentalnych tapiserii pochodzących ze znanych warsztatów flamandzkich odbiega pięć gobelinów o mniejszych wymiarach i znacznie niższym poziomie artystycznym.

Dwa zakupione ostatnio gobeliny pochodzą z serii ukazującej historię Orfeusza i Eurydyki. Jeden z nich przedstawia Orfeusza zaklinającego swą muzyką zwierzęta (ryc. 8). Są to stojące obok niego lew, koziół i jeleni oraz siedzące na gałęziach drzew ptaki. Drugi (ryc. 9) ukazuje moment, kiedy Orfeusz wyprowadzający z podziemi Eurydykę odwraca się, aby sprawdzić, czy postępuje ona za nim. Ponieważ odwracając się złamał obietnicę daną Hadesowi, duchy podziemia zatrzymują Eurydykę nie pozwalając jej iść dalej.

Obie sceny ukazano na tle rozległego krajobrazu. Linia horyzontu wysoko umieszczona, zamknięta jest wzgórzami, które porastają lasy o charakterystycznie stożkowato spiętrzonych drzewach. Po bokach scen większe drzewa o pękach listowia utworzonych z postrzępionych „palczastych” liści. Partia ziemi gęsto wypełniona mocno uproszczoną w rysunku roślinnością (krzewy, trawy, kwiaty). Koloryt ograniczony do zimnej zieleni, granatu, beżu, żółci, przechodzących w głębi w jaśniejsze tonacje. Obydwa gobeliny zachowały jedynie górny pas bordiury wypełniony gęsto motywami kwiatowo-roślinnymi, przerwany pośrodku kartuszem z kwiatkiem wewnątrz. Prostota i naiwność przedstawienia Orfeusza z wiołą, a nie z lutnią, gruba, dość prymitywna technika oraz sposób oddania roślinności i pejzażu świadczą o znacznie słabszym poziomie artystycznym.

Tapiserie powstały w pierwszej połowie XVII wieku w jednym z prowincjonalnych warsztatów flamandzkich, może w Audenarde lub Enghien (?). Pochodzą ze spuścizny po zmarłym już znanym kolekcjonerze warszawskim. Należy tylko ubolewać, że gobeliny znajdują się w złym stanie zachowania, którego nie poprawiła przeprowadzona niedawno bardzo źle konserwacja zabezpieczająca. Mimo to są one dla zbioru kieleckiego o tyle cenne, że stanowią jedyny przykład gobelinów z tej samej serii.

W tym samym okresie, tj. w pierwszej połowie wieku XVII, powstał zbliżony nieco w technice wykonania gobelin *Achilles na wyspie Skyros* (ryc. 10). Zakupiony został do zbiorów w 1962 roku od S. Stawowiaka z Warszawy. Informacji dotyczących wcześniejszych losów gobelinu poprzedni właściciel niestety nie przekazał.

Pochodzi zapewne z większej serii obrazującej historię Achillesa. Autorem najśladowniejszych kartonów do tej popularnej serii był Piotr Paweł Rubens. Naśladowano ją później wielokrotnie, powielano upraszczając wiele szczegółów, zmieniając bordiury w licznych warsztatach w Brukseli i jej okolicach. Tu najprawdopodobniej powstał gobelin kielecki.

Przedstawia on scenę, kiedy na wyspę Skyros przybyli wysłannicy Greków: Nestor i Odyseusz, aby odszukać Achillesa i namówić go do udziału w wojnie trojańskiej. Matka Achillesa Tetyda ukryła go w przebraniu kobiecym wśród córek króla Lykomedesa. Wysłannicy używając podstępów rozpoznali go. Wojownicy w zbrojach ukazani są na tle pejzażu wśród drzew, z odległą, wysoko umieszczoną linią horyzontu. Roślinność oddana została za pomocą



Ryc. 11. *Abimelech zwracający Sarę Abrahamowi*, nr kat. 8

manierystycznej, rozdrobnionej plamy barwnej, przez co zacierają się zarówno kształty, jak i koloryt. Pole środkowe otacza szeroka i ciężka bordiura złożona z ornamentu roślinno-kwiatowego: tulipany, róże, irysy, narcyzy. Stanowią one tło dla dużych rolwerkowych kartuszy umieszczonych na narożach i pośrodku każdego pasa. Narożne wypełniają płomieniste wazy, a pośrodku bordiur znajdują się małe, nieco naiwne leśne pejzażyki. Kartusze wyłamują się zdecydowanie z nakreślonych im ram, przechodząc do wnętrza pola środkowego i wychodząc poza linię zewnętrzną bordiury.

Takie rozwiązanie bordiury (kartusze, pejzażyki) zbliżone jest do obrazień serii gobelinów ilustrujących historię Masynissy i Safonisby ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu ⁴⁷.

⁴⁷ A. Wasilkowska, *Gobeliny. Katalog...*, s. 74–80, il. 20, 22, 25–33.

Ze względu na dość prymitywną, grubą technikę wykonania, pewien schematyzm, a nawet nieudolność przedstawienia niektórych postaci, związane gobelin z wytwórnią znajdującą się w Audenarde lub jego okolicach ⁴⁸. Nie wydaje się to jednak pewne. Zupełnie inny jest sposób oddania roślinności, która w Audenarde określona jest dokładnie za pomocą zdecydowanej linii. Liście przyjmują tam charakterystyczny postrzępiony lub wydłużony kształt. Drzewa grupowane po kilka dają prześwity na daleki krajobraz. Znamienne jest także użycie mocnych, niemal granatowych zieleni, występujących zwłaszcza na pierwszym planie. Bordiury z drobnym ornamentem kwiatowo-roślinnym oddzielone są często od pola środkowego gładkimi pasami.

Achilles na wyspie Skyros nie posiada wymienionych cech. Roślinność potraktowana jest raczej światłocieniowo, za pomocą rozdrobnionej, zróżnicowanej kolorystycznie plamy barwnej, dzięki czemu zacierą się tak istotna dla Audenarde linia. W gęstwinie różnokształtnych liści i traw gubi się znajdujący się gdzieś w głębi krajobraz. Bordiura wypełniona jest wprowadzającymi motywami kwiatowymi, lecz nie należy zapominać, że motyw ten występował powszechnie w różnych wariantach w całej Flandrii. Dlatego bardziej prawdopodobne jest związanie gobelinu z innym ośrodkiem (ze względu na temat), być może brukselskim.

Większość wymienionych wyżej cech charakterystycznych dla Audenarde posiadają dwa inne gobeliny. Są to: *Abimelech zwracający Sarę Abrahamowi* i *Hermes usypiający Argusa*.

Temat pierwszego z nich (ryc. 11), zakupionego do zbiorów w 1964 roku od Jerzego Chmielewskiego z Milanówka, zaczerpnięto ze Starego Testamentu ⁴⁹. Przedstawia scenę, kiedy Abimelech, król Gerrary, oddaje Abrahamowi jego żonę Sarę, podarowując przy tym małżonkom pieniądze ⁵⁰. Scena rozgrywa się na tle portyku kolumnowego i rozległego krajobrazu. Jej bohaterowie ubrani są w piękne szaty, zwłaszcza Abimelech i Sara. Abimelech w antykizującej zbroi, w płaszczu z gronostajowym kołnierzem, w turbanie z koroną na głowie. Sara w stroju dworskim: stanik sukni wycięty, obniżony w talii, rękawy obfite, przód wierzchniej, krótszej sukni bogato zdobiony, rozcięty i obszyty gronostajem. Na szyi perły, które znajdują się także we włosach i oplatają welon. Strój Sary wyraźnie określa czas powstania tkaniny na około połowę XVII wieku. Reprezentuje typ pośredni między charakterystyczną dwudzielną suknią typu *à la mode* występującą w latach 1630–1640, a strojem z lat sześćdziesiątych. Typ stanika i rękawy nawiązują jeszcze do ubiorów wcześniejszych, natomiast bogate koronki dekoltu oraz gronostajowe obszycia wierzchniej sukni i zwiewność sylwetki nie skrupowanej żadnymi obręczami świadczą o tym, że gobelin wykonano już po połowie wieku XVII. W okresie

⁴⁸ *Dokumentacja konserwatorsko-technologiczna gobelinu z serii „Historia Achillesa”*, PP PKZ Warszawa 1971, mpis.

⁴⁹ *Księga Genezis*, Rozdział XX.

⁵⁰ W czasie pobytu w mieście Gerrara Abraham podawał swoją żonę Sarę za siostrę, bojąc się uwięzienia. Król Gerrary Abimelech wziął Sarę do swego haremu, ale w nocy Bóg ostrzegł go w czasie snu, że jest ona żoną Abrahama i w przypadku jej poślubienia ześle na ród królewski śmierć i nieszczęścia. Rano Abimelech zwrócił Sarę mężowi, obdarowując przy tym oboje zwierzętami domowymi, służbą i pieniędzmi.



Ryc. 12. *Hermes usypiający Argusa*, nr kat. 11

tym rozpowszechniły się bardzo perły i fryzury złożone z drobnych, luźno rozpuszczonych loczków⁵¹.

Mimo dość dokładnie oddanych szczegółów stroju, same postaci ludzkie, o mało pogłębionych rysach twarzy, rażą nieco swą sztywnością, a nawet nieudolnością. Drzewa o mocno zarysowanych lancetowych lub wielobocznych liściach, grupowane po dwa lub trzy, otwierają się na dość odległy krajobraz ze wzgórzami. Ziemię pokrywa niezbyt gęste poszycie. Bordiura wypełniona kwiatami goździka, tulipana, żonkila, róży itp. skupionych wzdłuż ulistnionej gałązki. Oddzielają ją od pola środkowego dwa gładkie pasy: brązowy i jasno-beżowy. Szlachetna jest natomiast kolorystyka. Obok granatowych zieleni przeważa piaskowy beż, żółć, brąz i błękit z akcentami różu w partii rąk i twarzy.

⁵¹ Maria Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*, Wrocław 1968, s. 459–460.

Znacznie później, bo w pierwszej połowie XVIII wieku, powstał gobelin *Hermes usypiający Argusa* (ryc. 12). Zakupiono go do zbiorów w 1967 roku od W. Pakosińskiego z Chmielnika. Poprzedni właściciel nabył obiekt w 1945 roku od żony niemieckiego generała. Bliższych danych brak, wiadomo jedynie, że gobelin posiadał niegdyś dwa brązowe pasy na zewnątrz, na górnym znajdowała się data i sygnatura warsztatu.

W temacie nawiązano do mitu o Io — kochance Zeusa, zamienionej przez zazdrosną Herę w krowę, której strzegł stuoki starzec Argus. Scena przedstawia moment, kiedy wysłany przez Zeusa Hermes, uśpiwszy podstępem Argusa, zbliża się, aby uwolnić Io. Postaci przedstawione na tle typowo flamandzkiego krajobrazu: prześwity między drzewami otwierają widok na rozległy pejzaż z gotycko-renańską architekturą. Swym klasycznym spokojem i malarskością nawiązuje wyraźnie do klasycyzmu francuskiego N. Poussina i należy do typu werdiur ze sztafażem, w których celowało Audenarde. Przy zachowaniu wszystkich cech warsztatowych, uderza znaczne obniżenie lotu charakterystyczne dla pierwszej połowy XVIII wieku.

*

Na oddzielne omówienie zasługuje opracowany przez Juliana Pagaczewskiego mały gobelin tkany w Polsce, w warsztacie francuskiego tkacza Franciszka Glaize'a, na zlecenie biskupa krakowskiego — Kajetana Sołtyka (ryc. 13). Przedstawia on apoteozę klejnotu rodowego Sołtyków. Pośrodku czarny orzeł z koroną na szyi, którego dosiada nagie putto z uzbrojoną prawą ręką, z wstęgą i Orderem Orła Białego. W głębi drugie putto z pastorałem i kapeluszem biskupim na głowie. Scena rozgrywa się na tle paludamentu zwieńczonego mitrą księżącą, podtrzymywanego przez trzecie putto. Aby nie było wątpliwości, kogo dotyczy ta *Apoteoza*, na kartuszu umieszczono inicjały biskupa — CS.

Kajetan Sołtyk objął stolicę biskupią w Krakowie po śmierci swego poprzednika — Andrzeja Załuskiego. Był zwolennikiem reform, toteż na sejmie w 1767 r. stanął na czele opozycji przeciwko królowi Stanisławowi Augustowi Poniatowskiemu i „Famili” i, za co wraz z hetmanem wielkim koronnym Wacławem Rzewuskim i jego synem Szczęsnym wywieziony został przez Repniną do Kaługi. Powrócił stamtąd w 1772 r.

Gobeliniek sławiący herb biskupa powstał zapewne dla upamiętnienia faktu objęcia przez niego biskupstwa krakowskiego, stąd obecność atrybutów godności piastowanych przez Sołtyka. Tkanina ta nie jest sygnowana, Pagaczewski jednak słusznie uznał ją za dzieło Glaize'a, działającego poprzednio dla bpa Załuskiego⁵². Wskazuje na to charakterystyczna technika, która odbiega od typowej techniki gobelinowej. Obecna tutaj srebrna nić przeskakuje miejscami kilka nitki osnowy, dając efekt tkaniny atlasowej. Ponadto na warsztacie Glaize'a wskazuje kolorystyka o beżowo-szaro-żółcistej tonacji, z żywymi akcentami żółci, błękitu i różowo-pomarańczowej czerwieni.

Na zlecenie biskupa Załuskiego wykonał Glaize cykl antependiów do polskiego kościoła św. Stanisława w Rzymie, przedstawiających sceny z życia i męczeństwa jego patrona. Kilka z nich jest sygnowanych. Kartony wykonał Tadeusz Konicz (Kuntze). Autor *Apoteozy* nie jest znany, ale widoczne jest.

⁵² J. Pagaczewski, *Gobeliny polskie...*, s. 49—50.

Ryc. 13. *Apoteoza biskupa
Kajetana Sołtyka*, nr
kat. 13



że opracowując do niej karton miał żywo w pamięci ekspresyjne postaci orłów z rzymskich antependiów.

Apoteoza bpa Kajetana Sołtyka znajduje się w zbiorach kieleckich od 1972 roku podarowana przez Muzeum Narodowe w Warszawie. Poprzedni znany właściciel Leopold Meyet podarował ją warszawskiemu muzeum na początku XX wieku.

To niewielkie dzieło sztuki tkackiej jest o tyle cenne dla naszego muzeum, że łączy się bezpośrednio z osobą jednego z mieszkańców kieleckiego pałacu. Tu bowiem przez wiele lat mieszkał i tu zakończył życie biskup Kajetan Sołtyk.

*

Omówione gobeliny stanowią zespół dość przypadkowy, o bardzo zróżnicowanym poziomie artystycznym. Są wśród nich tapiserie o wysokim poziomie europejskim (*Triumf Ateny, Helios i Faeton, Przejście Graniku, Aleksander odbierający hold*), pełne dynamiki, rozmachu, bogactwa i często wyrafinowania form i kolorytu, świadczące o najwyższym mistrzostwie tkactwa flamandzkiego. Inne, np. *Święta Rodzina*, wykazują średnie umiejętności tkackie (nieco grubsza technika, większe uproszczenia formalne), przy pełnym zachowa-

niu bogactwa szczegółów (zwłaszcza w bordiurze) i barw, tak charakterystycznych dla Flandrii końca XVII i początku XVIII wieku. Pozostałe gobeliny powstałe w warsztatach drugorzędnych, prowincjonalnych, najczęściej nieznanymi (wykonane grubą techniką, często o mało zróżnicowanej gamie barwnej) nie są jednak pozbawione swoistego naiwnego wdzięku i prostoty.

Drugi, zupełnie odmienny zespół tworzą portiere herbowe Stefana Korycińskiego. Służyć miały gloryfikacji rodu i osoby kanclerza. Są przykładem odtworzenia przez tkacza flamandzkiego wykonanego w Polsce kartonu, zawierającego przemysłany program ideowy, podkreślający cnoty i zasługi konkretnej jednostki.

Inaczej na tle flamandzkich tapiserii przedstawia się wykonana w Polsce przez francuskiego tkacza *Apoteoza biskupa Kajetana Soltyka*. W tej tkaniu o tak niewielkich wymiarach oddano z całą kulturą i wysmakowaniem tematykę heraldyczną, stosując przy tym nieco odmienną technikę i kolorystykę.

Kieleckie gobeliny nie dorównują ilościowo i jakościowo innym czołowym kolekcjom w Polsce, jak arrasom wawelskim, zbiorom Muzeum Narodowego w Warszawie, Poznaniu i Krakowie. Stanowią zespół zgromadzony z myślą o wyposażeniu sal piętra dawnego pałacu biskupów krakowskich. Duże walory dekoracyjne pozwalają uzmysłowić zwiedzającym znaczenie tapiserii w dawnych wnętrzach, w których tkaniny zawsze stanowiły nieodłączny element wystroju. O randze zbioru świadczy jednak fakt, że wiele tapiserii brało udział w ogólnopolskiej wystawie gobelinów zachodnioeuropejskich w zbiorach polskich zorganizowanej przez Muzeum Narodowe w Poznaniu w 1971 r. (*Triumf Ateny, Przejście Graniku, Helios i Faeton, Święta Rodzina*). Gobeliny Korycińskiego uczestniczyły kilkakrotnie w eksponowanych w krajach zachodniej Europy wystawach polskiej sztuki i kultury XVII wieku.

KATALOG GOBELINÓW

1. *Orfeusz i Eurydyka*
Flandria, Audenarde lub Enghien(?), 1. połowa XVII wieku
Wełna, jedwab; 5—6 nitek osnowy na 1 cm
Wys. 260 cm, szer. 185 cm
Nr inw. MNKi/R/1439
Zakupiony do zbiorów w roku 1980
2. *Orfeusz zaklinający muzyką zwierzęta*
Flandria, Audenarde lub Enghien(?), 1. połowa XVII wieku
Wełna, jedwab; 5—6 nitek osnowy na 1 cm
Wys. 263 cm, szer. 185 cm
Nr inw. MNKi/R/1440
Zakupiony do zbiorów w roku 1980
3. *Achilles na wyspie Skyros*
Flandria, Bruksela(?), 1. połowa XVII wieku
Wełna, jedwab; 4—5 nitek osnowy na 1 cm
Wys. 285 cm, szer. 294 cm
Nr inw. MNKi/R/512
Zakupiony do zbiorów w roku 1962
4. *Helios i Faeton*
Bruksela, około połowy XVII wieku
Warsztat Andrea van den Driesche'a, czynny w latach 1635—1675
Karton prawdopodobnie wg Allessandra Allori(?)
Sygnatura: znaki miasta B.B. oraz inicjały A.V.D.
Wełna, jedwab; 9 nitek osnowy na 1 cm
Wys. 335 cm, szer. 260 cm
Nr inw. MNKi/R/892
Podarowany przez Muzeum Narodowe w Warszawie w roku 1972
Przekazany w 1983 r. do Kunsthistorischemuseum w Wiedniu
5. *Aleksander Wielki odbierający hold*
Bruksela, około połowy XVII wieku
Warsztat Andrea van den Driesche'a, czynny w latach 1635—1675
Sygnatura: znaki Brukseli B.B. i tarcza herbowa
Wełna, jedwab, srebrna nić; 8 nitek osnowy na 1 cm
Wys. 380 cm, szer. 570 cm
Nr inw. MNKi/R/544
Zakupiony do zbiorów w roku 1964 od rodziny Radziwiłłów
6. *Gobelin herbowy kanclerza Stefana Korycińskiego*
Flandria, 1653—1658
Wełna, jedwab; 5 nitek osnowy na 1 cm
Wys. 300 cm, szer. 265 cm
Nr inw. MNKi/R/890
Podarowany przez Muzeum Narodowe w Warszawie w roku 1972

7. *Portiera z herbami rodu Korycińskich*
Flandria, 1653—1658
Wełna, jedwab; 5 nitek osnowy na 1 cm
Wys. 210 cm, szer. 164 cm
Nr inw. MNKi/R/891
Podarowany przez Muzeum Narodowe w Warszawie w roku 1972
8. *Abimelech zwracający Sarę Abrahamowi*
Flandria, Audenarde(?), 2. połowa XVII wieku
Wełna, jedwab; 5 nitek osnowy na 1 cm
Wys. 282 cm, szer. 293 cm
Nr inw. MNKi/R/529
Zakupiony do zbiorów w roku 1964
9. *Święta Rodzina na tle ogrodu*
Bruksela, 2. połowa XVII wieku (około 1680)
Warsztat J.F. van den Hecke'a, czynny w latach 1660—1695
Wełna, jedwab; 7 nitek osnowy na 1 cm
Wys. 335 cm, szer. 280 cm
Nr inw. MNKi/R/1147
Podarowany w roku 1975 przez Muzeum Narodowe w Warszawie
10. *Przejście Graniku*
Bruksela, koniec XVII wieku
Warsztat Geraerta Peemansa(?) 1665—1693
Karton wg Charles Le Bruna (1619—1690)
Wełna, jedwab, 9—10 nitek osnowy na 1 cm
Wys. 378 cm, szer. 715 cm
Nr inw. MNKi/R/888
Podarowany przez Muzeum Narodowe w Warszawie w roku 1972
11. *Hermes usypiający Argusa*
Flandria, Audenarde(?), początek XVIII wieku
Wełna, jedwab; 5 nitek osnowy na 1 cm
Wys. 308 cm, szer. 350 cm
Nr inw. MNKi/R/597
Zakupiony do zbiorów w roku 1967
12. *Triumf Ateny*
Bruksela, około roku 1732
Warsztat Urbana Leyniersa (1703—1747)
Karton: Jan van Orley i Augustyn Coppens
Sygnatura: znaki Brukseli oraz napis V. LEYNIERS
Wełna, jedwab; 9—10 nitek osnowy na 1 cm
Wys. 347 cm, szer. 716 cm
Nr inw. MNKi/R/527
Zakupiony do zbiorów w roku 1964 od rodziny Konopków

13. *Apoteoza biskupa Kajetana Soltyka*
Polska, 1759—1763
Warsztat Franciszka Glaize'a
Jedwab, len; 12—13 nitek osnowy na 1 cm
Wys. 78 cm, szer. 56 cm
Nr inw. MNKi/R/889
Podarowany przez Muzeum Narodowe w Warszawie w roku 1972.

A Kwasnik - Gliniński

ГОБЕЛЕНЫ В КОЛЛЕКЦИИ НАРОДНОГО МУЗЕЯ В КЕЛЬЦАХ

Коллекция келецких гобеленов насчитывает 13 штук. 7 из них приобретены путем покупки, 6 музей получил от Народного Музея в Варшаве в 1972 г., когда открылась постоянная выставка дворцовых интерьеров XVII—XVIII в. на этаже прежнего дворца краковских епископов в Кельцах. Только одна из этих тканей сделана в Польше — в мастерской Франциска Глеза — это Апофеоз герба епископа Каетана Солтыка (2 пол. XVIII в.). Остальные сделаны во Фландрии в XVII—XVIII в. Важные для польской культуры эпохи барокко гербовые портьеры канцлера Стефана Корицинского возникли в годы 1653—1658 во Фландрии, по присланному из Польши проекту, и изображают родословную этой семьи, а также славят подвиги его выдающегося представителя. Из-за проступающих романтических элементов и манерности их еще недавно считали польским изделием (Пагачевский). В половине XVII в. возникли два замечательных гобелена из брюссельской мастерской Андреа ван ден Дрише: „Гелиос и Фаэтон” и „Воздание почестей Александру”. Первый из них скорее всего возник по проекту известного итальянского художника Алессандро Аллори. Второй, происходящий из фамильной коллекции Радзивиллов, прекрасно исполненный, является типичным произведением эпохи барокко со своей диагональной композицией и типом орнамента. Типичным примером фламандского ткацкого искусства конца XVII в. является „Святое семейство на фоне сада” из мастерской Жан Франсуа ван ден Геке. Монументальной, выделяющейся размахом, цветовой гаммой и богатством форм является композиция „Переход через Граник” из мастерской Герерта Пеманса, из серии „История Александра Македонского”, к которой в качестве образца был использован проект французского живописца Шарля ля Брюна. Последним выдающимся достижением фламандского ткацкого искусства была серия „Триумфы Богов и Богинь”, к которой принадлежит „Триумф Афины”. Сделанный в мастерской Урбана Лейнера в Брюсселе, по проекту Яна ван Орли и Августина Коппенса, он обладает всеми чертами выдающегося произведения искусства (техническое мастерство, точность рисунка, изящество фигурных композиции, изумительная колористика). Остальные гобелены гораздо худшего качества и характерны для небольших, часто неизвестных мастерских. К серии „История Орфея” принадлежат две ткани: „Орфей и Эвридика” и „Орфей заклиняющий зверей музыкой”. Их можно отнести к неопределенной мастерской в Энгиен или Ауденарде, откуда, вероятно, взялись еще два гобелена: „Абимелех, отдающий Сару Аврааму” и „Гермес и Аргус”.

Келецкая коллекция, благодаря присутствию нескольких выдающихся произведений ткацкого искусства, несмотря на то, что их собирали, как элементы снабжения дворцового интерьера, является одной из самых интересных в Польше.

GOBELINS IN THE COLLECTIONS OF THE NATIONAL MUSEUM IN KIELCE

The collection of tapestry in the Kielce Museum amounts to 13 pieces; 7 pieces were purchased, 6 were handed over by the National Museum in Warsaw in 1972 when a permanent exhibition of palace interiors from the 17th — 18th centuries was opened on the first floor of the former Cracow bishops' palace in Kielce. Only one tapestry was made in Poland, in the workshop of Franciszek Claize; it is „Apotheosis of Bishop Kajetan Sołtyk's” coat of arms from the second half of the 18th century. The other tapestries were manufactured in Flanders in the 17th and 18th centuries.

Heraldic door-curtains of Chancellor Stefan Koryciński made in Flanders in the years 1653—1658 according to a cartoon being sent from Poland and showing genealogy of the house and praising the deeds of its most outstanding representative. On account of the reminiscences of the Renaissance and mannerism it had been considered until recently as a Polish make (J. Pagaczewski). Two splendid gobelins made in the workshop of Andrea van den Driesche (Brussels): "Helios and Faeton" and "Alexander Receiving Allegiance", come from the mid-17th century. The first one is likely to have been executed according to a cartoon by a famous Italian painter Alessandro Allori. The other one, from the Radziwill collections, being a technical masterpiece, is a typical work of Baroque due to its "diagonal" composition and ornament. "The Holy Family Against the Garden" is a typical example of the Flemish weaver's craft being made in the workshop of Jean François van den Hecke in the end of the 17th century.

"Passing Cranicus" from the workshop of Geraert Peemans in the series "The History of Alexander the Great", is a monumental, rich and picturesque baroque composition made according to the cartoons by a French painter Charles Le Brun. The last outstanding achievement of the Flemish weaver's craft was the series "Triumphs of Gods and Goddesses" from which is originated "The Triumph of Athena". Executed in the workshop of Urban Leyniers in Brussels according to the cartoon by Jan van Orley and Augustyn Coppens; it has all features of a masterpiece (technical accomplishment, precision of drawing, refinement of figural representations, splendid colours). The other tapestry pieces, much poorer, represent smaller and frequently unknown workshops. There are two gobelins from the series "The History of Orpheus": "Orpheus and Euridice" and "Orpheus Casting a Spell on Animals By Means of Music". They can be associated with an indefinite workshop in Enghien or Audenarde. Two more gobelins are likely to have been made in Audenarde: "Abimelech Giving Sara to Abraham" and "Hermes and Argus".

Thanks to some outstanding works of weaver's craft, the Kielce collection has become one of more interesting collections in Poland although it was assembled in order to furnish the palace interiors.