

Potocka, Anna Dorota

**Nieznany portret Jana Klemensa
Branickiego ze zbiorów Muzeum i Archiwum
Archidiecezjalnego w Białymstoku**

"Biuletyn Konserwatorski Województwa
Podlaskiego", 24, 2018, s. [6]-[26]

Zdigitalizowano w ramach projektu pn. Budowa platformy "Podlaskie Czasopisma Regionalne", dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki” Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego (umowa SONB/SP/465121/2020).



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



Udostępniono do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



1. Portret J. K. Branickiego, fragment. Zbiory Muzeum i Archiwum Archidiecezjalnego w Białymstoku.
Portrait of J. K. Branicki, fragment. Collections of the Archdiocesan Museum and Archive in Białystok.

ANNA DOROTA POTOCKA
Warszawa

Nieznany portret Jana Klemensa Branickiego ze zbiorów Muzeum i Archiwum Archidiecezjalnego w Białymstoku¹

W bogatej i zróżnicowanej kolekcji dzieł sztuki, zgromadzonej w Muzeum i Archiwum Archidiecezjalnym w Białymstoku, znajduje się duży zespół zabytków ruchomych, często o interesujących źródłach pochodzenia. Z oczywistych powodów nie wszystkie były dotychczas poddawane pogłębionym studiom natury historycznej. Okazją do pełniejszego opracowania zagadnień z zakresu historii sztuki oraz technologii i techniki wykonania wybranych obrazów stała się kompleksowa konserwacja obiektów, którą rozpoczęto w 2015 roku we współpracy z Pracownią Konserwacji i Restauracji Malarstwa na Podłożach Ruchomych na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie². Szczególną uwagę zwrócono na niepozorny portret męski, który okazał się finalnie jednym z najciekawszych eksponatów w całej kolekcji.

Portret ten, przedstawiający hetmana Jana Klemensa Branickiego, trafił do muzeum z Domu Biskupiego w Białymstoku, wcześniej plebanii parafii białostockiej. Pierwotnie znajdował się najprawdopodobniej w kaplicy św. Rocha w Białymstoku, stanowiącej altarię miejscowej parafii. Kaplicę tę ufundował Jan Klemens Branicki. O tym, że portret hetmana wisiał niegdyś w tej kaplicy, dowiadujemy się z protokołu wizytacji parafii z 1804 roku. W późniejszym czasie musiano go przenieść na białostocką plebanie³.

W chwili rozpoczęcia prac konserwatorskich obraz sztalugowy na płótnie (nieznanego autora), przedstawiający portret Jana Klemensa Branickiego, pozostawał zagadką. Obiekt nie był wpisany do rejestru zabytków. Portret nie był sygnowany, nie miał też żadnych inskrypcji ani napisów. Wstępne datowanie wskazywało na połowę XVIII wieku, choć również mógł być późniejszą XIX-wieczną kopią⁴.

Obraz w kształcie pionowego prostokąta o wymiarach 49,5x61 cm, w ramie, wykonany został w technice emulsyjnej na płótnie lnianym. Jego stan zachowania, a zwłaszcza fatalny stan struktury, wymagał natychmiastowej interwencji.



2. Obraz przed konserwacją - widok w świetle odbitym. **Painting prior to conservation - view in reflected light.**



3. Obraz przed konserwacją - widok w świetle rozproszonym. **Painting prior to conservation - view in scattered light.**



4. Widoczne w UV rozległe przemalowania i liczne retusze występujące na powierzchni malatury. **Extensive overpainting and numerous retouching on the painted surface visible in UV.**



5. Widoczne w IR linie zaokrąglenia w narożnikach z lewej strony obrazu oraz zmiany kompozycyjne wzdłuż prawej krawędzi portretu. **Rounded lines in the corners on the left side of the painting and composition changes along the right side edge of the portrait visible IR.**

Stwierdzono, że portret był już wcześniej konserwowany. Jak wykazały specjalistyczne badania, wklejono wówczas liczne łąty, założono zbyt rozległe kity, wykonano także dublaż na masę skrobiowo-żywiczną (krajster z dodatkiem terpentyny weneckiej). Spowodowało to silne zakwaszenie płótna i sukcesywny rozkład celulozy będącej budulcem włókien lnu, objawiającej się pękaniem i deformacją podłoża. W warstwie malarskiej miejscami dokonano szerokich przemalowań. Niestety, farbę założono na niedoczyszczoną z „brudu” powierzchnię oryginału i na nowe fragmenty podobrazia, co zdeformowało w dużym stopniu jego pierwotną kolorystykę. Dodatkowe barwne zmiany spowodowała gruba warstwa werniksu, która wraz z upływem czasu silnie pożółkła. Portret niefachowo nabit na niefazowane odwrócone krosno (zewnątrzną częścią do lica obrazu), co spowodowało bardzo duże deformacje powierzchni i spękania warstwy malarskiej.

Podjęte prace i ich wynik wskazywały, co prawda, nie tylko na dużą troskę, jaką otoczono dzieło, dążąc do zachowania jego substancji zabytkowej dla przyszłych pokoleń, ale też na dość dyskusyjne metody postępowania. Wskazuje to, że autor renowacji uświadamiał sobie znaczenie obiektu, ale zastosował wadliwą technikę wykonawczą.

Przed rozpoczęciem prac konserwatorskich kolorystyka obrazu była przytłumiona przez pożółkły, grubo położony werniks. Charakteryzowała się ciepłą tonacją zdominowaną przez czerwienie, umbry, ugry oraz biele. Tło obrazu było dość ciemne, brązowe, ale niejednorodne. Rozjaśniało się wokół konturu postaci, wydobywając ją z tła. Z lewej strony zaobserwowano namalowane zaokrąglenia w narożnikach. Ponieważ występowały tylko w tym obszarze, założono, że portret mógł być przycięty wzdłuż prawej krawędzi – zmniejszono mu wymiary, był podwójny (z małżonką), a postać tę usunięto lub przemalowano fragmenty prawej strony kompozycji. Potwierdziła to obserwacja obiektu w luminescencji wzbudzonej promieniowaniem UV oraz w podczerwieni (IR)⁵.

Jan Klemens Branicki przedstawiony jest na portrecie już w wieku dojrzałym. Korpus portretowanego w ujęciu *en trois-quatre* obrócony jest lekko w lewo, głowa zaś ujęta frontalnie. Statyczna postać umiejscowiona centralnie. Twarz portretowanego oświetlona jest z przodu, nieco z lewej strony. Powstałe w ten sposób cienie po prawej stronie: na szyi, policzku, skroni i uchu rozświetlone są odbitym światłem. Z twarzy hetmana bije spokój i dostojeństwo. Głowę ma odkrytą, z podgolonymi włosami nad uszami. Fryzura i sumiaste wąsy przywołują wzory sarmackiej tradycji. Rysy portretowanego nie są wyidealizowane, lecz wręcz oddane werystycznie. Hetman ma owalną, pełną twarz, worki pod oczami oraz podwójny podbródek. Patrzy bezpośrednio na widza. Charakterystyczne lekko uniesione szerokie brwi, krzywy nos, podkreślone wąsy i pełne usta, dopełniają obrazu całości.

Jan Klemens Branicki wyobrażony jest na portrecie w stroju polskim. Widzimy czerwony czechman (?) (rodzaj kontusza), biały żupan z ozdobnym guzem przy stojce, a na ramieniu błękitny płaszcz podbity lamparcią skórą, asymetrycznie spiętą ozdobną zaponą. Na czechmanie, pod płaszczem, widoczna jest błękitna wstęga (Orderu Orła Białego) oraz Order Złotego Runa⁶.

Jest to przykład typowego w sensie ikonograficznym, kameralnego portretu sarmackiego, niedążącego do idealizowania modelu, lecz oddania *status quo*, często kroc z widocznymi mankamentami urody w postaci blizn na twarzy lub odciętych



← 6. Portret
J. K. Branickiego
jako hetmana
wielkiego
koronnego,
Augustyn Mirys,
po 1757.
*Zbiory Muzeum
Archidiecezjalnego
w Przemyślu.*
**Portrait
of J. K. Branicki
as the Grand
Hetman of the
Crown, Augustyn
Mirys, after 1757.
Collections of the
Archdiocesan
Museum
in Przemyśl.**



7. Portret
J. K. Branickiego
jako hetmana
wielkiego
koronnego,
Augustyn Mirys.
*Zbiory Muzeum
Narodowego
w Krakowie.*
**Portrait
of J. K. Branicki
as the Grand
Hetman of the
Crown, Augustyn
Mirys, after 1757.
Collections of the
National Museum
in Cracow.**

uszu. Należy zaznaczyć, że charakterystyczne sarmackie stroje, na tle ówczesnej mody europejskiej doby baroku, były bardzo specyficzne i wyjątkowe. Wyobrazenie hetmana, obywatela Europy, frankofila i kosmopolity, w takim, a nie innym ubiorze, miało więc swoje znaczenie.

Jan Klemens Branicki (1689-1771), będąc magnatem z zasłużonego rodu, po kądzieli prawnikiem Stefana Czarnieckiego, piastował w połowie XVIII wieku w Polsce najwyższe urzędy. W trakcie szybkiej kariery i dzięki korzystnym mariażom, zwłaszcza z młodszą od siebie o 40 lat Izabelą z Poniatowskich, związaną z rodziną Czartoryskich (poprzez matkę Konstancję), wnoszącą w wianie półmilionowy posag, uzyskał ogromny majątek i szaczytne tytuły. W 1752 roku otrzymał wielką buławę koronną i objął przywództwo stronnictwa szlacheckiego, a niespełna 10 lat później godność kasztelana krakowskiego (przysługiwał mu tytuł Pana Krakowskiego), co dało mu pozycję pierwszego świeckiego senatora Rzeczypospolitej. Skupiając tak ogromną władzę w jednym ręku i ciesząc się popularnością wśród szlachty, Branicki aspirował do tronu polskiego po śmierci Augusta III Sasa⁷.



8. Portret Jana Klemensa Branickiego, Augustyn Mirys (?), po 1752. Zbiory Muzeum Podlaskiego w Białymstoku. **Portrait of J. K. Branicki, Augustyn Mirys (?), after 1752.** Collections of the Podlaskie Museum in Białystok.

Jego główną rezydencją był pałac w Białymstoku, nazywany z powodu niezwykłego wystroju „Podlaskim Wersalem”.

Branicki, prowadząc szeroko zakrojone działania i intrygi rozmaitej natury, w niezwykle umiejętny sposób posługiwał się również sztuką na potrzeby kreowa-



9-11. Fragment portretu J. K. Branickiego z kościoła w Tyczynie. Portret J. K. Branickiego ze zbiorów Muzeum i Archiwum Archidiecezjalnego w Białymstoku. Portret J. K. Branickiego ze zbiorów Muzeum Podlaskiego w Białymstoku. **Fragment of a portrait of J. K. Branicki from the church in Tyczyn. Portrait of J. K. Branicki from the collections of the Archdiocesan Museum in Białystok. Portrait of J. K. Branicki from the Podlaskie Museum collections in Białystok.**

nia własnego wizerunku. Aranżował te działania poprzez wyszukaną reprezentację, autopropagandę i gloryfikację własnej osoby, a nawet doraźnie stosował jako narzędzie polityczne *w dwóch, jakby pozornie sprzecznych wymiarach (...) obliczonych na innego odbiorcę. Jako uniwersalny obywatel Europy, nowoczesny arystokrata (...) oraz amator sztuki pragnął być widziany przez elitę Rzeczypospolitej, dwór królewski i dwory zagraniczne. Na miłującego odwieczne prawa Rzeczypospolitej i tradycję „Piasta” a co za tym idzie – męża opatrnościowego i ojca narodu pozował, mając na względzie masę szlacheckie*⁸.

Uwzględniając koncepcję Branickiego dotyczącą kreowania *imaginatio* o własnej osobie, należy współcześnie traktować jego sarmacki wizerunek jako swoistą stylizację. Owa stylizacja zaś stanowiła element promocji osoby hetmana, służącej konkretnym celom politycznym. Liczne zamawiane przez niego portrety lansowały określony obraz magnata w oczach szlachty i otoczenia, zgodnie z zakładanym celem strategicznym⁹. Jak wiadomo, była nią naturalnie korona państwa polskiego, która ostatecznie przypadła w udziale jego szwagrowi, Stanisławowi Augustowi Poniatowskiemu.

Poszukując potencjalnego wzoru dla konserwowanego obrazu, zwrócono uwagę na znany z licznych replik, heroizowany portret Jana Klemensa Branickiego jako wodza-hetmana, namalowany przez Augustyna Mirysa w 2. poł. XVIII wieku¹⁰. W opinii znawców był on z kolei wzorowany na obrazie autorstwa Marcella Bacciarellego z około 1757 r., który miałby być wzorem dla kilku powtórzeń¹¹.

*Frontalne, niemal pełnopostaciowe ujęcie w tradycyjnym polskim stroju i z insygniami hetmańskimi (...), znalazło – na wzór europejskich portretów reprezentacyjnych – gloryfikujące tło w postaci sceny bitewnej i kotary. Hetmańską pierś przepasuje wstęga Orderu Orła Białego z zawieszonym insygnium. (...) Etos rycerski, będący własnością europejską, spaja się wyraźnie z wątkiem sarmackim*¹².

Chociaż autor tytułowego portretu Jana Klemensa Branickiego pozostawał nieznany, w wyniku wnikliwej analizy techniki i technologii wykonania obrazu oraz przeprowadzonych działań konserwatorskich postawiono tezę o jego związku z oso-

bą nadwornego malarza, Augustyna Mirysa. Przemawiał za tym swobodny sposób prowadzenia kreacji artystycznej, typowy dla dobrego warsztatu malarskiego.

Obraz namalowano na płótnie lnianym, dość gęstym, ale średnio grubym, złożonym z jednego brytu, tkanego ręcznie. Zaprawę kredowo-klejową, tzw. „chudą”, położono w dwóch warstwach. Każdą z nich szlifowano. W pierwszej białobeżowej, o grubości około 0,2 cm, wypełniaczem była tylko kreda. W drugiej brązowej (!) o grubości 0,02-0,11 cm, wypełniaczem dodatkowo była czerń roślinna oraz czerwień żelazowa. Jako spoiwo w zaprawach zastosowano klej glutynowy¹³. Podobnie gruntowano bezpośrednio na krośnie, o czym świadczą krajki obrazu. Zastosowanie dwubarwnej zaprawy nie jest zjawiskiem częstym i wskazuje na przemyślaną próbę podłożenia tonalnie koloru całego opracowania, co wiąże się z możliwością szybszego opracowania kompozycji, np. przy wielu zleceniach.

Warstwa malarska wykonana została w technice mieszanej (tłusta tempera). Gama kolorystyczna jest ograniczona. Użyto takich pigmentów, jak biel ołowiowa, czerwień cynobrowa (cynober), czerwień żelazowa, błękit pruski, czerń roślinna oraz żółcień żelazowa. Spoiwem jest tu emulsja¹⁴. Obecność cynobru, którego cena była bardzo wysoka, znamionuje dobry warsztat lub hojnego mecenasa. Warstwa malarska jest niezwykle zróżnicowana. Farba kładziona jest śmiało, szkicowo, *alla prima*, bez podmalówek. W partii najwyższych światel położona jest grubo i fakturalnie. Najjaśniejsze bliki (na twarzy, guzikach i zaponie) zaznaczone są gęstą farbą *impasto*. Widoczny jest dukt pędzla, dynamiczny, biegnący w różnych kierunkach. Cienie wydobyte są laserunkowo, jednakże położone tylko w jednej warstwie. Portret wydaje się być malowany gładko, ale zwłaszcza w obserwacji mikroskopowej widać zdecydowane, szybkie pociągnięcia pędzla znamionujące dobrego artystę.

W wyniku przeprowadzonych działań konserwatorskich, po usunięciu nawarstwień pożółkłego werniksu i przemalowań, odsłonięto malaturę oryginału. Zmieniła się nieco kolorystyka, tonacja uległa ochłodzeniu, a kolory pogłębiły się i nabrały świetlistości. Sposób kładzenia farby okazał się być znacznie swobodniejszy i wrażliwszy, niż się to na początku wydawało. Śmiałość gestu malarskiego i brak poprawek wskazują, że nie mamy do czynienia z miernym powieleniem czy XIX-wieczną kopią, ale z pogłębionym szkicem portretowym.

Proweniencja badanego portretu związana jest niewątpliwie z warsztatem lub osobą francuskiego artysty Augustyna Mirysa, nadwornego malarza magnata. W czasie służby u hetmana Branickiego wykonał wiele jego portretów, z których jeden można oglądać w Muzeum Podlaskim, mieszczącym się w białostockim ratuszu.

Augustyn Mirys (1700-1790), urodzony we Francji syn szkockiego emigranta, odbył studia w zakresie malarstwa w Paryżu i w Rzymie. Do Polski sprowadził go Jan Stanisław Jabłonowski w 1731 roku. Początkowo mieszkał i tworzył w Gdańsku, później w Warszawie. Swoją aktywność rozwijał na dworach polskich magnatów: Jana Stanisława Jabłonowskiego, Sapiechów (od 1740), Krasickich (1749-1750) oraz Franciszka Bielińskiego (od 1750). Od 1752 roku pracował dla hetmana wielkiego koronnego Jana Klemensa Branickiego w Białymstoku¹⁵.

Analizując jego dorobek w „Podlaskim Wersalu”, można stwierdzić, że Francuz zyskał na białostockim dworze znaczącą pozycję. Skupił w swych rękach całokształt potrzeb hetmana w zakresie malarstwa, od portretów po wielkie kompozycje



12. Portret J. K. Branickiego, pastel, Louis Marteau. Zbiory Muzeum Pałacu w Wilanowie.
Portrait of J. K. Branicki, pastel, Louis Marteau. Collections of the Wilanów Palace Museum.

historyczne i ołtarzowe. Malował obrazy religijne, mitologiczne, historyczne, portrety i pejzaże. Okazjonalnie parał się również pracami rzeźbiarskimi, projektował też dekoracje¹⁶. Mecenas zapewnił mu *uposzażenie, lokum i ordynarię*¹⁷, co pozwalało na spokojną egzystencję w eleganckiej dzielnicy Białegostoku – Nowym Mieście na ulicy Zamkowej¹⁸.



13. Portret J. K. Branickiego.
Zbiory Muzeum Podlaskiego w Białymstoku.
Portrait of J. K. Branicki. Collections
of the Podlaskie Museum in Białystok.

14. Portret J. K. Branickiego, stan po konserwacji.
Zbiory Muzeum i Archiwum Archidiecezjalnego w Białymstoku.
Portrait of J. K. Branicki, state after conservation. Collections
of the Archdiocesan Museum and Archive in Białystok.



Po śmierci hetmana sytuacja uległa tak znacznemu pogorszeniu, że w 1778 roku artysta żył już *w zupełnym zapomnieniu*¹⁹.

Porównując kilka ujęć portretowych Jana Klemensa Branickiego, które są przypisywane Mirysowi, widać duże podobieństwo w charakterystyce modelu. Pomijając różnice w wielkościach obrazów, ich pełna dynamiki interpretacja wskazuje na powielanie jednego typu ikonograficznego i kompozycyjnego, który zapewne służył jako zaakceptowana przez hetmana forma „wizerunku” rozprze-

strzenianego na terenach jego obszernych włości. Była ona najpewniej lokowana w jego licznych rezydencjach, stanowiła też formę podarunku dla innych członków ówczesnej elity.

Można także założyć, że mniejsze portrety powstawały bezpośrednio z modelu podczas seansów pozowania, większe zaś, pełnopostaciowe kompozycje, wymagające znacznie dłuższego czasu wykonania, były uzupełniane o stworzone wcześniej szkice portretowe z natury. Była to powszechna praktyka, stosowana przez malarnie królewskie i dworskie od niepamiętnych czasów. Z reguły władcy bywają niecierpliwi i szybko nużą ich monotonne czynności.

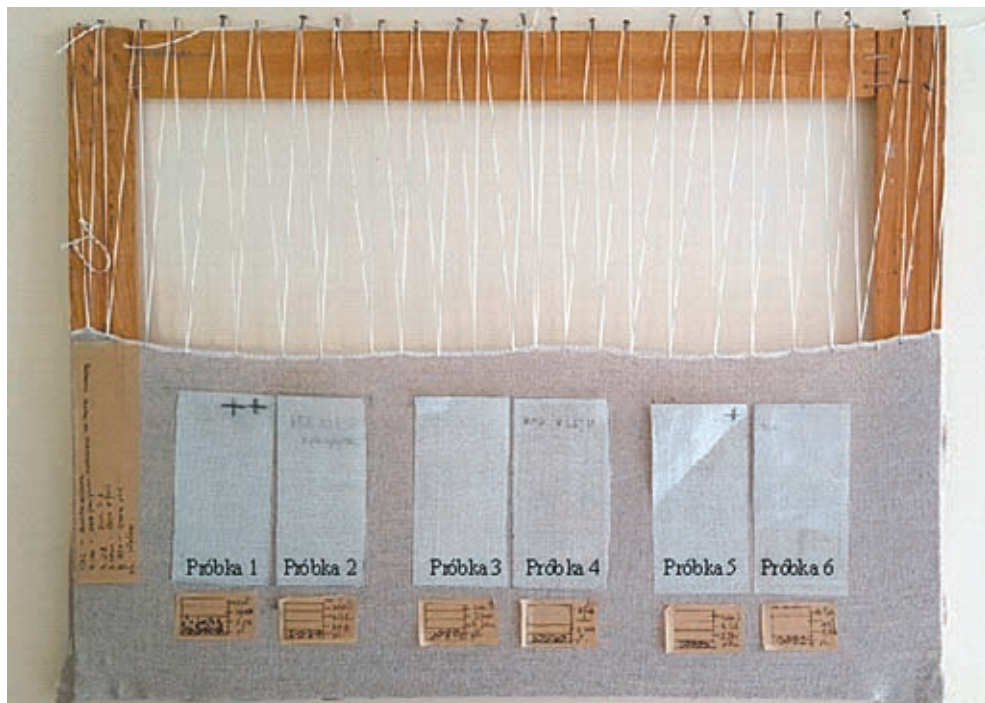
Hetman przez długie lata swojego życia umiejętnie i z ogromnym sukcesem posługiwał się sztuką na potrzeby kreowania *imaginatio* o własnej osobie. Jak napisał w pamiętnikach Stanisław August Poniatowski: *lubo małego wzrostu, miał Branicki powierzchowność pańską, posiadał zaś wszystkie zręczności imponujące gminowi, a w dodatku jeszcze i tę, że nie wdał się w żadną sprawę trudną i nie ściągnął na siebie nienawiści żadnej (...)*²⁰.

Patrząc na portrety magnata, rysuje się zgoła odmienna charakterystyka modelu, jako osoby wręcz heroicznej, postawnej, śmiałego „męża opatrnościowego i ojca narodu”, gotowego na każdą konfrontację z potencjalnym wrogiem Ojczyzny.

Wydaje się, że przywołana w artykule grupa portretów Branickiego, zarówno tych mniejszych, jak i większych, ukazujących modela do kolan, posiada swój wzorzec w namalowanym pastelami znakomitym portrecie hetmana z lat 1752-1753, autorstwa Louis Marteau (przechowywanym w Muzeum Pałac w Wilanowie). Dane archiwalne wskazują na to, że wykonany on był bezpośrednio z modelu²¹.

Portret J. K. Branickiego z Muzeum Archidiecezjalnego w Białymstoku byłby zatem bardzo dobrą kopią tego pastelu, wykonaną przez Augustyna Mirysa. I to prawdopodobnie dość wczesną. Wprawdzie na portrecie tym widnieje Order Złotego Runa, który hetman otrzymał dopiero w 1766 r., lecz został on zapewne dopiero później domalowany. Order ten widoczny jest bowiem także na bliźniaczym portrecie z Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, ale namalowany jest inaczej. Wyciągnąć z tego można wniosek, że na obu tych portretach Złote Runo zostało później domalowane. Pozostawić na razie trzeba kwestię otwartą, co zawdzięczają tym wcześniejszym portretom Branickiego, autorstwa L. Marteau i A. Mirysa, późniejsze większe portrety hetmana – pędzla A. Mirysa i wielce zagadkowy jego portret autorstwa M. Bacciarellego²².

Konserwację obrazu rozpoczęto od całościowej dezynfekcji, a następnie enzymatycznego i chemicznego oczyszczenia lica i odwrocia obiektu. Pozwoliło to na dogłębną ocenę jego stanu zachowania. Po podklejeniu odspojonych łusek oraz rozmontowaniu obiektu usunięto poźółłki werniks oraz rozległe przemalowania i retusze zalegające na powierzchni oryginalnej warstwy malarskiej. Konieczne było rozdublowanie obrazu i wyekstrahowanie bardzo twardej masy dublżowej. Była to czynność dość skomplikowana, wymagająca działań z użyciem licznych kompresów przy równoczesnej stabilizacji płaszczyznowej obiektu, zawierającego wiele dodanych później niestabilnych fragmentów (łat). Usunięte nawarstwienia odsłoniły rzeczywisty stan oryginału. Stwierdzono, że podczas poprzedniej renowacji zamalowano w dużym stopniu niedoczyszczony obraz, którego malatura podkreślona



15. Próbkı adhezji tkaniny szklanej z zastosowaniem r3żnych spoiw dublażowych (tkanina szklana na jednej ze stron miała naniesione fabrycznie spoiwo Beva 371).
Samples of the adhesion of glass fibre fabric with the application of assorted doubling bindings (one side of the glass fibre showed a factory applied layer of Beva 371 binding adhesive).

zalegającym we wgłębieniach farby pociemniałym werniksem była bardzo spękana i zawierała liczne kity. Wklejone poprzednio na masę dublażową łąty, pokryte zbyt rozlegle kitem, naniesionym na sąsiednie partie kompozycji, wymagały częściowego usunięcia i uzupełnienia nowymi elementami metodą stykową. Podobnie postąpiono ze wszystkimi licznymi pęknięciami i rozdarciami podłoża, które było bardzo osłabione, sztywne i kruche.

Następnie obraz poddano relaksacji oraz prostowaniu w parach rozpuszczalnika na stole niskociśnieniowym w celu zniwelowania deformacji płaszczyzny, po czym uzupełniono ubytki warstwy zaprawy podbarwionym kitem kredowo-klejowym. Dalsza impregnacja całości z użyciem żywicy syntetycznej oraz konsolidacja na stole niskociśnieniowym a końcowo zdublowanie obrazu na nowe podłożo z wkładką usztywniającą, pozwoliło na bezpieczną stabilizację obiektu na nowym płótnie. Uzupełnienie ubytków zarówno płótna, jak i warstw zaprawy scaliło kompozycję oraz uczyniło pierwotny zamysł artysty, dotyczący stworzenia portretu w owalu.

Zanim przystąpiono do zdublowania obiektu, poczyniono szereg prac przygotowawczych, w celu wytypowania najlepszej metody wzmocnienia podłoża obrazu. Ze względu na specyficzne zniszczenia obiektu oraz jego nadwątłony stan zachowania, zdecydowano o zastosowaniu metody „sandwich”, czyli z wkładką usztywniającą z tkaniny szklanej.



Próbka 1	Próbka 2	Próbka 3	Próbka 4	Próbka 5	Próbka 6
- tkanina szklana - Beva naniesiona fabrycznie - Beva D8 - płótno	- Beva naniesiona fabrycznie - tkanina szklana - Beva D8 - płótno	- tkanina szklana - Beva naniesiona fabrycznie - Beva 371 folia - płótno	- Beva naniesiona fabrycznie - tkanina szklana - Beva 371 folia - płótno	- tkanina szklana - Beva naniesiona fabrycznie - Beva 371 - płótno	- Beva naniesiona fabrycznie - tkanina szklana - Beva 371 - płótno



16-17. Stan lica obrazu w trakcie konserwacji – podczas oczyszczania i po oczyszczeniu, zdublowaniu i uzupełnieniu ubytków. Zdjęcia w świetle rozproszonym. **State of the painting face in the course of conservation – during and after cleaning, doubling, and filling gaps. Photograph taken in scattered light.**

W wyniku przeprowadzonych prób zdecydowano, że najskuteczniejszą metodą zdublowania tkaniny szklanej na płótno dublażowe będzie technologia zastosowana w próbcie numer 1, zaś najskuteczniejszą metodą do przymocowania oryginalnego płótna do podłoża pomocniczego (płótno dublażowe + szklana tkanina) okazała się technologia zastosowana w próbcie numer 3.



18-19. Stan odwrocia obrazu przed i w trakcie konserwacji – podczas badania stopnia pH, oraz po rozdublowaniu i oczyszczeniu. Zdjęcia w świetle rozproszonym i przechodzącym (transiluminacja).
State of the reverse of the painting prior to and during conservation – in the course of examining the pH value and after un-doubling and cleaning. Photographs taken in scattered and transmitting light (transillumination).



20. Przyklejenie wkładki usztywniającej do płótna dublażowego na stole niskociśnieniowym (etap I).
Gluing a stiffening insert onto doubling canvas on a low pressure table (stage I).



21. Przeniesienie oryginału na płótno dublażowe usztywnione wkładką z tkaniny szklanej.
Transferring the original onto doubling canvas stiffened with a glass-fibre insert.



22-23. Zdublowanie obrazu „licem do góry” na stole niskociśnieniowym (etap II).
Doubling the painting “face up” on a low pressure table (stage II).

Podzielenie zabiegu dublowania na dwa etapy pozwoliło najpierw na połączenie tkaniny szklanej z płótnem dublażowym w wyższej temperaturze oraz na podklejenie obrazu tym podłożem w relatywnie niższej temperaturze. Wylimino-



24. Lico obrazu. Stan po konserwacji.
Face of the painting. State after conservation.



25. Odwrocie obrazu. Stan po konserwacji.
Reverse of the painting. State after conservation.

wało to potencjalne zagrożenie „przegrzania” oryginału podczas długotrwałego procesu jednoczesnego grzewania płótna obiektu i płótna dublażowego z wkładką z tkaniny szklanej.

Dublowanie wykonano na stole niskociśnieniowym według wcześniej przyjętej metodyki postępowania.

Obraz nabitо na nowe, fazowane ruchome krosno z klinami. Wykonano akwarelami wstępny retusz scalający. Następnie naniesiono werniks pośredni. Zamykającym etapem prac było wykonanie retuszu naśladowczego w partiach ubytków warstwy malarskiej oraz zrekonstruowanie brakującego „obramienia” portretu z prawej strony kompozycji. Ostatnim etapem prac było dwukrotne nałożenie werniksu końcowego w sprayu.

W wyniku przeprowadzonych na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie w Pracowni Konserwacji i Restauracji Obrazów na Podłóżach Ruchomych, konserwacji i restauracji portretu Jana Klemensa Branickiego, ze zbiorów Muzeum i Archiwum Archidiecezjalnego w Białymstoku, dokonano wielu interesujących ustaleń i odkryć.

Dzięki przeprowadzonej kwerendzie, badaniom, konserwacji oraz licznym konsultacjom²³, potwierdzono wstępnie autorstwo portretu wykonanego przez Augustyna Mirysa. Określono także ramy czasowe powstania obiektu, skłaniając się do jego datacji na lata po 1752 r.

Przypisanie autorstwa portretu z wyobrażeniem hetmana Branickiego temu francuskiemu malarzowi jest istotnym i wręcz sensacyjnym odkryciem, które podnosi rangę dzieła, stanowiąc go jednym z najważniejszych obiektów w całej kolekcji.

Czas pokaże, czy doczekamy się kolejnych odkryć podczas konserwacji następujących obrazów z tego interesującego zbioru.

PRZYPISY

- ¹ Niniejsza publikacja powstała w oparciu o badania i kwerendę archiwalną przeprowadzoną na WKiRDS ASP w Warszawie przez studentkę Dorotę Majcherowicz w latach 2015-2017, zawartą w *Dokumentacji Konserwatorskiej obrazu sztalugowego, Portret Jana Klemensa Branickiego, ze zbiorów Muzeum i Archiwum Archidiecezjalnym w Białymstoku*, Pracownia Konserwacji i Restauracji Malarstwa na Podłożach Ruchomych, WKiRDS, Warszawa 2017, sporządzonej pod kierunkiem prof. ASP dr hab. Anny Doroty Potockiej.
- ² Umowa o współpracy pomiędzy Muzeum i Archiwum Archidiecezjalnym w Białymstoku a ASP w Warszawie. Kolejne obrazy aktualnie są poddawane konserwacji w Pracowni Konserwacji i Restauracji Malarstwa na Podłożach Ruchomych na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie, pod kierunkiem prof. ASP dr hab. Anny Doroty Potockiej.
- ³ W protokole wizytacji z 1804 r. zapisano: *Portret JO JM Pana Branickiego*. Dodajmy, że w te same wizytacje wymienione są również: *Obraz S^o Jędrzeja przez P^o Mirysa malowany*, *Obraz S^o Jana Chrzciciela wielki przez tegoż malarza* (Archiwum Archidiecezjalne w Białymstoku, *Wizyta kościoła parafialnego białostockiego (...) skuteczniona dnia 4 julii 1804^o roku*, k. 54, 53). Informacje o historii portretu J. K. Branickiego pochodzą od ks. Jana Niecieckiego.
- ⁴ Konserwację obrazu wykonała studentka Dorota Majcherowicz w ramach zajęć kursowych na II i III roku studiów pod kierunkiem prof. dr hab. Joanny Szpor, prof. ASP, dr hab. Anny Doroty Potockiej oraz dr Katarzyny Góreckiej i mgr Agaty Myjak. Badania specjalistyczne wykonała studentka Dorota Majcherowicz pod kierunkiem inż. Danuty Jarmańskiej i mgr Anny Nowickiej w Zakładzie Badań Specjalistycznych i Techniki Dokumentacyjnych na WKiRDS ASP w Warszawie.
- ⁵ Badania wykonano w Laboratorium Fotografii Dokumentacyjnej Zakładu Badań Specjalistycznych na WKiRDS ASP w Warszawie. Autor zdjęć i badań w światłach analitycznych, mistrz fot. Roman Stasiuk.
- ⁶ M. Gutowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, s. 657. Autorka, opisując panującą wtedy modę męską w polskim stroju barokowym wśród szlachty i magnaterii, powołuje się m.in. na portret J. K. Branickiego, namalowany przez Augustyna Mirysa. Na jego podstawie omawia kontusz, zwany czechmanem, datowany na lata 50. XVIII wieku.
- ⁷ *Jan Klemens Branicki, Izabela Branicka*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 2, Kraków 1939, s. 246-248.
- ⁸ A. Oleńska, *Jan Klemens Branicki. Sarmata nowoczesny*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2011, s. 32.
- ⁹ https://pl.wikipedia.org/wiki/Jan_Klemens_Branicki_%28hetman%29.
- ¹⁰ S. Szymański, *Sylwester Augustyn Mirys*, Wrocław 1964, s. 124-125, poz. kat. 31.38-40.
- ¹¹ A. Oleńska, *Jan Klemens Branicki. Sarmata nowoczesny*, s. 319.
- ¹² Tamże, s. 321.
- ¹³ *Dokumentacja badań specjalistycznych obrazu olejnego na płótnie, nr inw. ASP 842, Portret Jana Klemensa Branickiego*, WKiRDS, ASP w Warszawie, autor badań studentka Dorota Majcherowicz pod kierunkiem inż. Danuty Jarmańskiej i mgr Anny Nowickiej, Warszawa 2015.
- ¹⁴ Tamże.
- ¹⁵ A. Ryszkiewicz, *Mirys Augustyn*, w: *Słownik artystów polskich*, 1993, t. 5, s. 585-589.
- ¹⁶ A. Oleńska, *Jan Klemens Branicki. Sarmata nowoczesny*, s. 83.
- ¹⁷ E. Manikowska, *Sztuka - ceremoniał - informacja. Studium wokół królewskich kolekcji Stanisława Augusta*, Warszawa 2007, s. 77.
- ¹⁸ A. Oleńska, *Jan Klemens Branicki. Sarmata nowoczesny*, s. 106.
- ¹⁹ J. Bernouilli, *Podróż po Polsce (1778)*, tłum. W. Zawadzki, w: *Polska Stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. 1, s. 346.
- ²⁰ *Pamiętniki króla Stanisława Augusta*, red. W. Konopczyński, S. Ptaszycki, t. 1, cz. 1, Warszawa 1915, s. 21.
- ²¹ Z. Prószyńska, *Marteau Louis François*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 5, Warszawa 1993, s. 389.
- ²² Autorem powyższego akapitu jest ks. Jan Nieciecki.
- ²³ Historycy sztuki dr Anna Oleńska i dr Marcin Zgliński, pracownicy IS PAN w Warszawie, jak również ks. dr Jan Nieciecki, potwierdzili zasadność postawionej hipotezy dotyczącej autorstwa i datowania portretu hetmana J. K. Branickiego.

AN UNKNOWN PORTRAIT OF JAN KLEMENS BRANICKI FROM THE COLLECTIONS
OF THE ARCHDIOCESAN MUSEUM AND ARCHIVE IN BIAŁYSTOK

The collection of artworks at the Archdiocesan Museum and Archive in Białystok contains a large set of movable monuments, often with interesting sources of origin. Thanks to studies and conservation conducted in 2015-2017 at the Atelier for the Conservation and Restoration of Works of Art at the Academy of Fine Arts in Warsaw work was carried out on a number of problems from the range of the history of art as well as the technology and technique of the execution of this unassuming male portrait, which proved to be one of the most fascinating exhibits in the entire collection.

At the moment of the commencement of the conservation the easel painting on canvas – a portrait of Jan Klemens Branicki by an unidentified author – remained a puzzle and had not been included in a register of movable historical monuments. We do not know when it found itself in the collections of the Archdiocesan Museum and Archive in Białystok; the same holds true for its place of origin. The portrait was unsigned and did not feature any inscriptions. Initial dating indicated the middle of the eighteenth century although it could have been also a later, nineteenth-century copy.

Thanks to the conducted survey, studies, complex conservation, and numerous consultations it was possible to initially confirm the authorship of the portrait executed either personally by Augustyn Mirys or in his workshop. The time of its origin was roughly established and the proposed date is post-1752.