

II. 423.P. 1933

# **BIULETYN** **HISTORJI SZTUKI** **I KULTURY**

KWARTALNIK WYDAWANY  
PRZEZ ZAKŁAD ARCHITEKTURY  
POLSKIEJ I HISTORJI SZTUKI  
POLITECHNIKI WARSZAWSKIEJ



GRUDZIEŃ 1933

WARSZAWA

R. II. Nr. 2.

Z ZASIŁKIEM FUNDUSZU KULTURY NARODOWEJ.



**Biuletyn Historji Sztuki i Kultury.**  
Kwartalnik wydawany przez Zakład Architektury Polskiej  
i Historji Sztuki Politechniki Warszawskiej

Grudzień 1933

R. II. Nr. 2

**S p i s z e c z y .**

I. Sprawozdanie z badawczych prac Zakładu Architektury Polskiej i Historji Sztuki Politechniki Warszawskiej w okresie letnim 1933 . . . . .	str. 91
Zbigniew Dmochowski — Sprawozdanie z pomiaru inwentaryzacyjnego na terenie pow. Stolińskiego 17. VIII-12. IX. 1933 . . . . .	93
II. Juljusz Starzyński — Rysunki Canaletta w Warszawskim Muzeum Narodowym . . . . .	99
Anna Misiąg-Bocheńska — Tryptyk z 1477r. w kościele parafjalnym w Węclawicach pod Krakowem . . . . .	111
Witold Kieszkowski — Nagrobki w Chrobrzu i przypuszczalny ich autor Jan Michałowicz z Urzędowa . . . . .	120
Michał Walicki — Zaginiony dokument włoskich wpływów na polską rzeźbę drewnianą XVI w. . . . .	133
Józefa Orańska — Przyczynki do dziejów malarstwa polskiego w XVIII w. . . . .	137
Jerzy Sienkiewicz — Malarstwo polskie XIX i XX w. (c. d. recenzji pracy dr. S. Zahorskiej: Dzieje malarstwa polskiego. Wyd. zbiorowe „Wiedza o Polsce”. Warszawa 1932) . . . . .	143
Michał Walicki — Z badań nad sztuką Śląską . . . . .	150
Karolina Lanckorońska — Przyczynki do badań nad religijną sztuką baroku . . . . .	154
Juljusz Starzyński — Z powodu artykułu K. Lanckorońskiej „Przyczynki do badań nad religijną sztuką baroku” . . . . .	158
Wacław Husarski — W kwestji sprawozdania z pracy „Rzeźba polska od wieku XVIII” . . . . .	162
Kronika . . . . .	164

**KOMITET REDAKCYJNY** — prof. dr. Oskar Sosnowski, Witold Kieszkowski mg. ph., inż. arch. Franciszek Piaścik, dr. Juljusz Starzyński, dr. Michał Walicki, inż. arch. Jan Zachwatowicz.

**REDAKTOR ODPOWIEDZIALNY** — Witold Kieszkowski mg. ph.

**STALI KORESPONDENCI:** dr. Gwido Chmarzyński (Toruń), ks. prof. dr. Szczesny Dettloff (Poznań), dr. Tadeusz Dobrowolski (Katowice), dr. Józef Dutkiewicz (Łuck), dr. Zbigniew Hornung (Lwów), dr. Karolina Lanckorońska (Rzym), dr. Stanisław Lorentz (Wilno), dr. Ksawery Piwocki (Lublin).

**Adres Redakcji i Administracji** — Warszawa Koszykowa 55, tel. 8-51-08. Konto czekowe w P. K. O. 30711.

**Warunki prenumeraty:** w kraju — rocznie Zł. 8., półrocznie Zł. 4. Cena numeru 2-go Zł. 3.—. Zagranicą — rocznie Zł. 10, półrocznie Zł. 5, 2-gi numer Zł. 4—.



# BIULETYN

## HISTORJI SZTUKI I KULTURY

WYDAWANY PRZEZ ZAKŁAD ARCHITEKTURY POLSKIEJ  
i HISTORJI SZTUKI POLITECHNIKI WARSZAWSKIEJ

Grudzień 1933

WARSZAWA

R. II. Nr. 2

# I

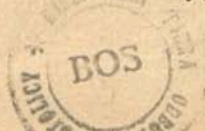
# Z. A. P.

### SPRAWOZDANIE Z BADAWCZYCH PRAC ZAKŁADU ARCHITEKTURY POLSKIEJ I HISTORJI SZTUKI POLITECHNIKI WARSZAWSKIEJ W OKRESIE LETNIM 1933.

Okres wakacyjny (czerwiec — październik) b. r. wykorzystany został przez Zakład dla intensywnej pracy w terenie. Pracownicy Zakładu, stali i dorywczo angażowani, odbyli szereg wyjazdów pojedynczych i grupowych, których celem było bądź pomierzenie i zbadanie poszczególnych obiektów, bądź też sprecyzowanie pewnych zagadnień ogólnych, jak np. wyjazdy na Polesie i Pomorze. Pozatem miały miejsce dwa wyjazdy pomiarowo - inwentaryzacyjne grup studentów pod kierownictwem instruktorów — pracowników Zakładu. Przebieg tych prac przedstawia się następująco:

1. Pomorze. W związku z zamierzonym wydaniem specjalnego numeru Biuletynu, poświęconego kulturze artystycznej Pomorza, zorganizowany został przy poparciu Pomorskiego Związku Popierania Turystyki wyjazd grupy, złożonej z dwóch historyków sztuki i architekta (W. Kieszkowski, M. Walicki, J. Zachwatowicz), na teren województwa, w celu przeprowadzenia badań uzupełniających lub korygujących dotychczasowe wiadomości o zabytkach tego terytorjum. Krótkotrwały ten objazd przyniósł pokaźny plon w postaci spostrzeżeń, notatek, pomiarów i zdjęć fotograficznych (130 klisz), zużytkowanych częściowo w artykułach zamieszczonych w numerze pomorskim Biuletynu (Nr. I, r. b.).

2. Polesie. Zbadana grupa obiektów budownictwa ludowego stanowi ważny przyczynek do historii rozwoju konstrukcyj





ciesielskich. Omawia te materiały zamieszczony poniżej artykuł Z. Dmochowskiego.

3. Fortyfikacje. Studja nad nimi przeprowadzał w b. r. B. Guerquin, pracując w następujących miejscowościach: Rożnów (beluard i zamek dolny), Koziółek, Tykocin, Nowy Sącz (baszta kowska).

4. Pomiary zabytków architektonicznych dokonane zostały w Trzemesznie (alumnat), Tykocinie (alumnat), Tropiu (kaplica), Mogilno (krypty romańskie), Tarnów (elewacja ratusza).

5. Pomiary i rysunki detali architektonicznych i rzeźbiarskich: Tykocin (urenkodesz w bóżnicy i pomnik Czarnieckiego), Tarnów (nagrobek Tarnowskich w katedrze), Opatów (nagrobek Szydłowieckiego), Nowy Sącz, Sandomierz, Toruń (detale architektoniczne).

6. Wyjazdy grup studentów. Wyjazdy te były pierwszą próbą wykonania przez studentów Wydziału Architektury P. W. obowiązujących ćwiczeń z zakresu architektury polskiej w pracy grupowej pod stałym i bezpośrednim kierownictwem wykwalifikowanych pracowników Zakładu.

Dzięki życzliwemu poparciu J. E. X. Biskupa A. Laubitz, grupa 13 studentów i asystentów dokonała pomiaru katedry w Gnieźnie. Pomiar ten stanowi podstawę wyczerpującej architektonicznej inwentaryzacji katedry, przyczem na życzenie J. E. zostały pomierzone i związane z planem przyziemia remanenty historyczne wielkiej wagi historyczno-kulturalnej, odkryte przez Ks. Biskupa i obecnie opracowywane przez niego do publikacji. Grupa studentów, przyjmujących udział w pomiarach, pracowała z zapałem i zrozumieniem powagi zadania, to też stwierdzić należy wielkie korzyści dydaktyczne, jakie osiągnięto dzięki tej metodzie wykonywania ćwiczeń.

Na Huculszczyźnie pracowała grupa 12 studentów pod kierownictwem 2 instruktorów, przeprowadzając ćwiczenia z zakresu inwentaryzacji budownictwa ludowego.

7. Poza wyżej wymienionymi wyjazdami, W. Kieszkowski i M. Walicki odbyli z zasiłku Funduszu Kultury Narodowej 10-dniowy objazd województw łódzkiego i kieleckiego, przeprowadzając poszukiwania w zakresie sztuki średniowiecza (dr. Walicki) i renesansu (mg. Kieszkowski). Objazd ponad 40 miejscowości przyniósł szereg ważnych, częściowo zupełnie nowych materiałów, ilustrowanych ponad 90 zdjęciami fotograficznymi.



SPRAWOZDANIE Z POMIARU INWENTARYZACYJNEGO NA TERENIE POW.  
STOLIŃSKIEGO 17.VIII – 12.IX 1933.

Sprawozdanie obejmuje wsie: Perebrody gm. Stolińskiej i Perechodycze, Wieżyca, Stare Sioło, Berezów, Drozdyn, Glinne gm. Berezowskiej, teren badany już przez prof. K. Moszyńskiego. Jego publikacje „Polesie Wschodnie” oraz „Kultura Materjalna Słowian” pomogły podpisanemu przygotować się do badań samodzielnych. Przy wszystkich pomiarach współpracował p. Wacław Węgrzyn, student Wydz. Architektury Politechniki Warszawskiej.

Wsie wyżej wymienione cechuje naogół tendencja do zabudowań zwartych i do ustawiania chat szczytem do drogi. Droga główna rozgałęzia się dopiero na krańcach wsi. Od tego schematu odbiegają plany Starego Sioła i Glinnego, gdzie uliczki nie zarysowane wyraźnie, kręte, gubią się między budynkami, stawianymi zupełnie dowolnie. Nieregularne ustawienie budynków ludność tłumaczy koniecznością wyboru suchych miejsc (ostrowów) pod chaty i budynki gospodarcze. Te ostatnie tworzą często większe zgrupowania, jak np. w Perebrodach zabudowania bogatej rodziny Żowkłych. Zamknięto je dokoła mocnymi płotami z płach i okraglaków, złączonych na sumik z węglami budynków.

Chaty bez wyjątku jednoizbowe o planie dokładnie kwadratowym, nowsze z sienią, dobudowaną na sumik. W sieni spiżarnia z odrębnym stropem, niższym od stropu chaty.

Przy każdej chacie kleć — spichrz i spiżarnia, latem sypialnia, specjalnie nowożeńców, ustawiona niezależnie od chaty. Wyjątkiem jest kilka przykładów ze wsi Glinne, gdzie kleć stoi drzwiami w drzwi chaty, oraz chata E. Fumikowa, złączona sienią i wspólnym dachem z klecią. Zważywszy na analogiczne przeznaczenie kleci i izby białej, wypadki powyższe można uważać za fazę początkową powstawania chaty dwuizbowej.

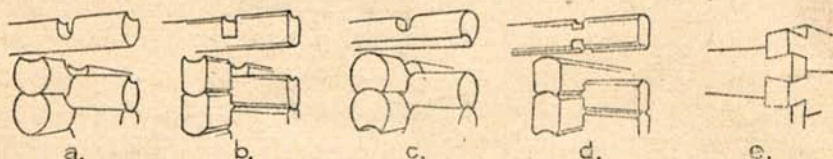
Plany budynków gospodarczych są nader elastyczne dzięki sumikom, pozwalającym dowolnie przedłużać ich zręby. Od bardziej lub mniej wydłużonych prostokątów ich rzutów poziomych różnią się sześcioboczne plany wieńcowej stodoły Antona Pysznika ze Starego Sioła i Joachimy Ogiejewiczowej z Drozdyna.

Podwaliny chat normalnie z brusów, wiązanych tak, jak cały zrąb. Kładzione są na palach bitych w ziemię, rzadziej na ziemi bezpośrednio. W kleciach pale często zastąpione przez podłożone pod węgiel głązy lub pniaki. W podwalinę, nie leżącą bezpośrednio na ziemi, wcięte są legary, na nich ułożone deski podłogi. W innych wypadkach podłogę zastępuje polepa, czasem częściowo lub w całości pokryta deskami.



Dwie płazy wzdłużne tuż nad podwaliną często są wydłużone i skośnie ociosane od dołu. Wtedy podtrzymują deski przyzby. W Perebrodach spotyka się ten typ najczęściej, dalej na wschód ustępuje on przyzbie z ziemi, nasypanej między zrąb a szalowanie z desek, ustawionych przy kołkach lub „szułach”. Przyzba taka zasłania pale, na których ułożona podwalina.

Zrąb chat z brusów lub okraglaków i wówczas ściany wewnętrzne są ociosane. Zrąb kleci z brusów lub okraglaków nieociosanych. Zrąb budynków gospodarczych częściej z płach. Powszechnym zamkiem jest oblap, przyczem ze względu na wiek typowych przykładów, jak i pomysł konstrukcyjny, za starszy można uważać typ *a* i *b*, nowszy — *c*. Typ *d* wydaje się fazą końcową ewolucji



tego zamka. Obustronne jego wycięcie zapewnia większą moc, a skierowanie w dół podłużnego wyłobienia uszczelniającego płazy na całej długości chroni od zaciekania wody deszczowej. W budynkach nowszych stosowany zamek na jaskółczy ogon (*e*) przybył prawdopodobnie z zachodu, o czym świadczy i nazwa „niemiecki wuhou” w przeciwstawieniu do starego: „prostego”. Sumik rzadko bywa stosowany na węglach, stale natomiast do przedłużania zrębów. Konstrukcja sumikowa nie może przeciwstawiać się siłom rozporowym krokwi i tem daje się wytłumaczyć fakt, że zręby, wzniezione na sumik, kryte są z reguły dachem na sochę, ślemię i kluczyny. Na sumik dobudowana jest sień, jej węgly — związane na zamek. Sień i chatę kryje dach krokwiowy. Aby rozpór krokwi nie wyrócił słupów sumikowych, związane je z ostatkami węglu chaty, a częściej tylko z dwiema najwyższymi płazami. W tym samym prawdopodobnie celu we wsi Wierzyca związane są na oblap ze zrębem sieni trzy ostatnie płazy przepierzenia śpiżarni.

Najwyższe wieńce chat to „balkowej” i „zapiesocznyj wieńców”. „Balkowej” dźwiga belki stropowe, „zapiesocznyj” zamyka je oraz utrzymuje warstwę słomy i piasku, kryjącą strop. Belki wzdłużne tych wieńców zakończone są nieozdobnymi rysiami, zwanymi „wypust dla strieszki”. Na nich czasem oparte daszki okapowe — przyczółki (pryczółak). Przyczółki spotyka się najczęściej w Glinnem, gdzie mają logiczną konstrukcję z oparciem na bantach krokwi szczytowych. (Jest tu wyraźny wpływ skończonych konstrukcyjnie dachów przyczółkowych niezbyt oddalonej wsi Rokitno w jw. Wołyńskiego).



Belki stropowe kładzione są zawsze na płask. Szerszą krawędzią przekroju podtrzymują deski stropu. Ostatki belek ucięte równo z licem ściany. Rzadko pozostawione ostatki podtrzymują pod okapem deski podszalowania lub płatew. We wszystkich wsiach badanych znaleziono tylko jedną chatę z sosrębem. Jest to chata Ułasa Kuzmicza z Drozdynia o konstrukcji ślegowej. W dzwonię sosrębu wycięty krzyż grecki.

Od powszechnego zakańczania zrębów chat wieńcem „balkowym” i „zapiesocznym” istnieją odstępstwa.

Wzdłużne płazy „zapiesocznego” normalnie służą za płatew, muszą więc być związane mocno ze zrębem celem sprostanienia siłom rozporowym. Czasem jednak, jak np. w starej karczmie Jana Kuzmicza z Wieżycy, płatew ułożona jest nazewnątrz zrębu. Rola „zapiesoczných” ogranicza się wówczas do zamknięcia belek i ochrony „zapiesocznją”. W konsekwencji z wieńca ostatniego zostają tylko płazy wzdłużne. W szczycie zastępują je ekonomiczniejsze płachy, wcięte w szereg mocnych kołków, wbitych w ostatnią płazę.

Warsołowanie ostatnich wieńców zauważono w bóżnicy i kilku chatach o konstrukcji ślegowej w Glinnem. Ich zręby odbiegają od powszechnego typu i tem także, że na wieńcu „zapiesocznym” leży jeszcze jeden, z cienkich kantówek. Dwie wzdłużne są podparciem dla kozłów dachu, dwie poprzeczne stanowią podstawę szczytu, zabudowanego cieńszymi niż zrąb płazami.

Zręby z płach — stodół, stajni i obór — zamyka „związ”, ostatni wieńiec z okrąglaków lub grubych kantówek. Ze względu na to, że budynki te z reguły są kryte dachem na kluczynach, w połowie tylko obciążającym zrąb, danie ciężkiej „zwiazi” świadczy o pewnym zmyśle konstrukcyjnym. Tam, gdzie cała konstrukcja dachu obciąża zrąb — „zwiazi” niema, jak np. w sześciobocznych stodołach Starego Siola i Drozdynia.

Na zrębie tych stodół stoi konstrukcja dachowa: sześcioboczna piramida z płach ułożonych naprzemianlegle. Poczynając od warstwy pierwszej, długość płach zmniejsza się stopniowo, co wpływa na zmniejszanie przekroju poziomego dachu. Ścięty wierzchołek konstrukcji jest zakończony płasko ułożonemi deskami. Zewnętrzną, trójkątną sylwetkę dachu, konieczną dla ściekania wody, osiągnięto przez odpowiednie ułożenie słomianego pokrycia.

W konstrukcji omawianej uderzają dwa fakty:

1-o. Wystarczy wyciąć w miejscach stykania się płach zamki, by konstrukcję uszczelnić i upodobnić do wieńcowej konstrukcji dachu, spotykanej w budownictwie kościelnym, np. w cerkwi w Starem Siolu lub w Glinnem. Narzuca się tu ścisły związek omawianych dachów z wieńcówką.



2-o. Jeśli przenieść tę konstrukcję na plan prostokątny, otrzymamy typowy przykład dachu na luźny zrąb.

Fakty te nasuwają hipotezę, którą sprawdzą dalsze badania na terenie całego obszaru etnograficznego:

Chaty wsi badanych mają plany ściśle kwadratowe. Dachy ich kryte są deskami, które zmuszają, by sama konstrukcja, podpierająca je, wyznaczała kalenicę. Przy planie kwadratowym umożliwiła to pewna modyfikacja rozwiązania poprzedniego. Zmniejszano długość płaz wieńców dachowych tylko nad ścianami szczytowymi, uzyskując konstrukcję pod dach dwuspadkowy. Po nakryciu obu połaci deskami zostały zakryte nieszczelnie jedynie szczyty. Wydaje się tu słuszną hipoteza prof. K. Moszyńskiego, że wtedy wycięto otwory na płazy wzdłużne w płazach szczytu, otrzymując pierwotną konstrukcję ślegową. Ślegi przechodzą w niej między wszystkimi płazami szczytu. W budynkach późniejszych dwie płazy szczytu mijają się już z jedną tylko ślegą.

Konstrukcję ślegową na obszarze badanym mają przedewszystkiem klenie (spotkano kilka zaledwie, najnowszych, o dachu krokwiowym), dość często — drewnitnie oraz większość chat w Glinnem i kilkanaście we wsiach pozostałych. Deski pokrycia tych budynków opierają się na ślegach, od zsuwania się chroni je przeważnie konstrukcja z „koźłów” i „zakrylin”. „Kozioł” — to duży hak drewniany, w połowie długości wcięty i oparty na ostatniej płazie zrębu. Jedno jego ramię podsunięte jest pod ślegę. Drugie w odpowiednim wycięciu utrzymuje prostopadłą do połaci dachu deskę, „zakrylinę”, podpierającą dranicę pokrycia. Wycinane ozdóbnie z kantówek „koźły” w kłeciach lub drewnitniach zastąpione są często przez odpowiednio wybrane mocne gałęzie z hakowatą odroślą lub prostoprostu żerdki, przetknięte skośnie kołkiem.

Ogromną większość chat kryją dachy krokwiowe. Krokwie spoczywają zawsze niemal na wzdłużnych płazach „zapiesocznych”, rzadziej na płatwiach i belkach stropowych. Ten ostatni sposób stosowany jest stale jedynie w budownictwie cerkiewnym. Łaty przybijane do krokwi, w chatach starszych zakładane w skośnie wycięcia lub za kołki wbite w krokiew. Do łat na krokwiach przybite są gonty, drаницe, lub „dranki” — długie na jedną trzecią długości połaci dachu. Gdy dach kryty gontem — w kalenicy na krokwiach ułożona jest belka — „wilczyk”. „Wilczyk” z obu stron ma ukośne wycięcia na wsunięcie gontów, opiera się na koźłach krokwiowych, wciętych w jego spodnią powierzchnię.

Wyżej omówione typy dachów cechuje wspólna zasada obciążania zrębu przez wszystkie ich siły składowe. Różni się od niej całkowicie idea konstrukcji na ślepię i kluczyzny, przenosząca



połowę sił działających na sochę, a połowę tylko na zrąb. Że różnice te wynikały z zupełnie świadomych założeń, świadczy i słownictwo miejscowe. Nazwy krokwy i kozła, kakoszki i kakoszyny używane są w zastosowaniu do obu tych elementów bez różnicowania. Kluczyna natomiast zachowuje swą nazwę stale i niezmiennie.

Te dwa typy konstrukcyjne nie zawsze występują w formie czystej. Łączą się one często, tworząc aljaże różnorodne i, co godne uwagi, konstrukcyjnie zawsze bardziej wartościowe od postaci pierwotnej.

W budynkach gospodarczych najczęstszym przykładem takiego połączenia jest oparcie dachu czterospadkowego na półsochach. Stoją one na specjalnie wbudowanych pod obu końcami kalenicy w zrąb belkach, związanych z ostatnimi dwiema płazami ścian wzdłużnych. Konstrukcja ta, nie zmieniając istoty kluczyn, które jak zawsze, zawieszone są na swołoku i luźno oparte na zrębie, przenosi na zrąb cały ciężar dachu.

Kryte dranicami budynki o dachach dwuspadkowych mają półsochę w szczycie nader często. Konstrukcje ślegowe były bardzo słabe. Płazy szczytu ulegały w nich łatwo wyboczeniu, ślega kaleniczna związana była z całością niedostatecznie. W tych warunkach osadzenie w szczycie półsochy z sumikiem, wiążącej płazy szczytu i dającej dostateczne podparcie śledze-ślemieniu, było znacznym krokiem naprzód. Jednocześnie przekształcono kozły, usztywniając szczyt wzdłuż jego skośnej krawędzi i zastępując zbyteczne już ślegi przez łąty. Powstało w ten sposób rozwiązanie konstrukcyjnie zadowalające, zbliżone do rozwiązań konstrukcyjnie skończonych.

Przykłady konstrukcji dachowych wspartych na zrębie. (w pow. Stolińskim — por. ryciny na stronie następnej).

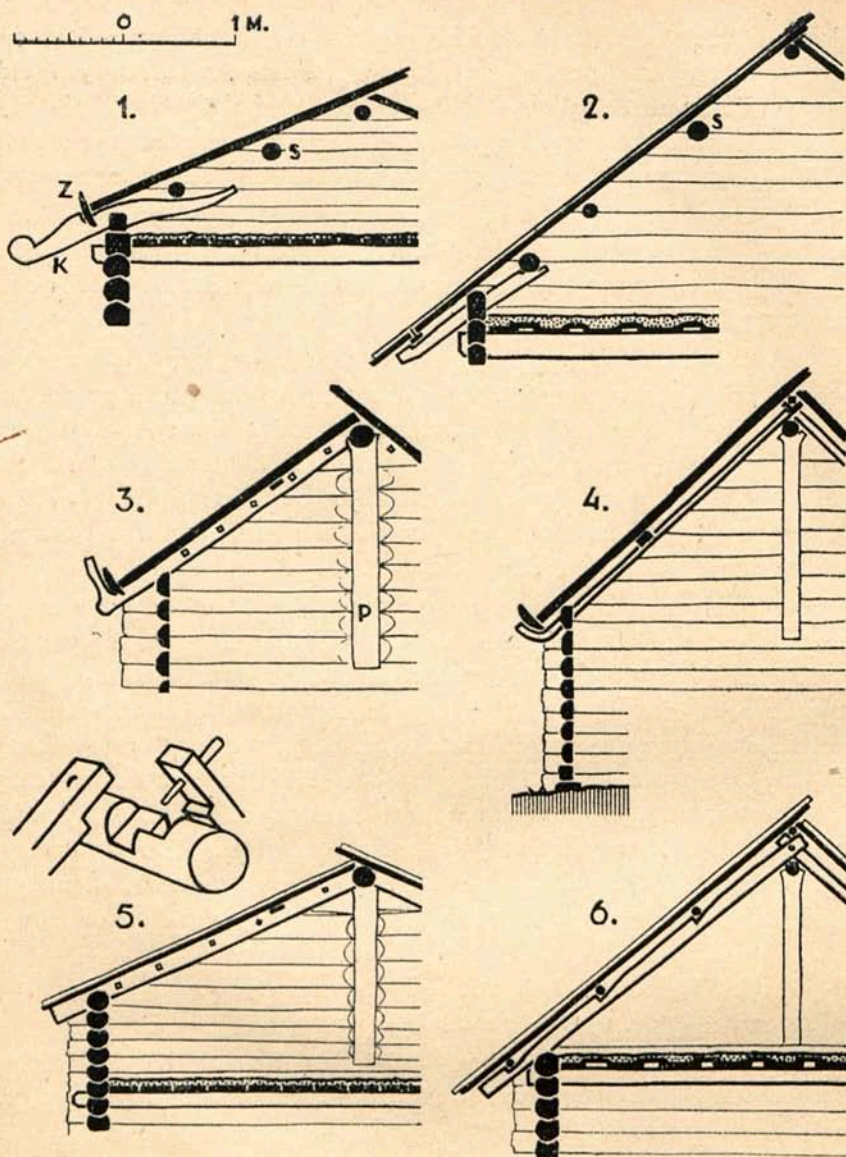
1) Glinne. Chata D. Chodykiewicza. „Kozioł”(K) dachu ślegowego pracuje jak dźwignia. Deski pokrycia podtrzymywane przez ślegi(S), zwierzchnią płazę i zakrylinę(Z).

2) Stare Sioło. Chata J. Pyszniaka. „Kozioł” ustawiony równolegle do połaci dachu. Zakrylinę zastępuje łąta wcięta w kozioł. Pokrycie podtrzymywane przez ślegi, zwierzchnią płazę i łątę.

3) Drozdyn. Powieć (drewutnia) P. Ogiejewicza. Półsocha(P) dźwiga ślegę kaleniczną (swołok) i wraz z przekształconym kozłem usztywnia płazy szczytu. Pokrycie podtrzymywane przez swołok, łątę, zwierzchnią płazę i zakrylinę.

4) Stare Sioło. Powieć S. Olszańskiego. Na skrzyżowaniu kozłów w kalenicy łąta. Pokrycie podtrzymywane przez 2 łąty, zwierzchnią płazę i zakrylinę.





5) Drozdyn. Budynek (suszarnia zboża?) P. Ogiejewicza. Pokrycie podtrzymywane przez ślegę-swołok, łatę i zwierzchnią płazę.

6) Perebrody. Chata J. Deniszczyca. Pokrycie podtrzymywane przez łatę.

Uzserogowanie powyższe, nie uwzględniając wieku budynków, zmierza do wykazania całkowitej wzajemnej zależności między konstrukcją kozłowo-krokwiową dachu a wieńcową szczytu. W zamierzonych dalszych badaniach specjalny nacisk położony będzie na wyjaśnienie zagadnienia, czy można krokiew poleską uważać za formę ewolucyjną pierwotnego „kozła”.

*Zbigniew Dmochowski*



## II

### JULJUSZ STARZYŃSKI (Z. A. P.) RYSUNKI CANALETTA W WARSZAWSKIM MUZEUM NARODOWYM.

#### I.

Znakomici malarze „wedut” XVIII wieku, Antonio da Canal i bratanek jego, Bernardo Belotto, obydwa używający spopularyzowanego przydomku Canaletto, do dziś dnia jeszcze nie doczekali się dostatecznej oceny. W twórczości ich zajmuje nas przede wszystkim sam temat: wizja ówczesnej Wenecji, Londynu, Drezna, Wiednia czy Warszawy. Natomiast właściwe oblicze artysty, jego sposób widzenia malarskiego, niezwykle zasób wiedzy technicznej oraz wysiłek pracy włożonej w dzieło — raczej uchodzą naszej uwadze. W tym stanie rzeczy szczególnie doniosłe znaczenie posiada badanie rysunkowej spuścizny obydwóch malarzy, pozwalające w najgłębszy i najbardziej bezpośredni sposób zapoznać się z wewnętrznym mechanizmem ich pracy twórczej<sup>1)</sup>.

Jeśli chodzi o Antonia, znakomitą podwalinę tych badań stworzył niedawno Detlev von Hadeln w dziele „Die Zeichnungen von Antonio Canal, genannt Canaletto” (Wiedeń 1930). Tenże sam autor we wspomnianym dziele pokrótce zajął się również rysunkami Belotta, wykorzystując zwłaszcza bogaty zbiór, przechowywany w Kupferstichkabinett w Darmstadt. Zbiór ten, pozyskany z Rosji w 1829 roku, pochodzi z czasów młodości Belotta przed osiedleniem się w Dreźnie, mniej więcej z lat 1740-1747. Znajduje się tu przede wszystkim wiele kopii z rysunków Antonia, sporządzanych w celu przyswojenia sobie mistrzowskich wzorów, z oryginalnych zaś prac Belotta zasługują na uwagę studia do pięciu wczesnych akwafort oraz trzy własnoręczne przerysy z obrazów. Dwa z nich wyobrażają zamek Hrabiego Simonetta w Vaver, trzeci zaś widok przedstawia Adygę w Weronie, obraz, którego oryginał znajduje się u Lorda Porvis w Londynie, replika zaś w Galerji Drezdeńskiej. Oryginałami Belotta są również dwie rzymskie weduty. Forum Romanum i Piazza Navona, które wiążą się z okresem pobytu i studjów artysty w Rzymie, przypadającym na czas około 1740—1741 roku<sup>2)</sup>. Ważny ten okres w życiu Belotta, dostarczający mu tworzywa do wielu obrazów, opracowali szerzej dwaj badacze angielscy, Thomas Ashby i W. G. Constable<sup>3)</sup>.

Z pośród poprzednio wymienionych, jak i innych niewątpliwie autentycznych prac rysowniczych Belotta, można wysnuć dość



wyraźną charakterystykę jego twórczości w tej dziedzinie. W pierwszym rzędzie nasuwa się tu porównanie ze sztuką rysowniczą Antonia. Zarówno on, jak i Belotto posługuje się przede wszystkim piórem. O ile jednak Antonio pozatem często wprowadza pomocnicze środki malarskie (lawowanie, a nawet gwaszem wydobyte światła), o tyle Bernardo poprzestaje wyłącznie na nerwowo rwanej, ekspresyjnej kresce tuszowej, prowadzonej gęsim piórem niemal z zasady po uprzednim podszkicowaniu ołówkiem. Punktem wyjścia bogatej twórczości rysowniczej Antonia są, nieliczne zresztą, szkice zdejmowane bezpośrednio z natury często przy pomocy „camera obscura”<sup>4)</sup>. Na ich podstawie wykonywane są graficzne czystopisy, jednolicie i starannie wykonane veduty. Belotto natomiast traktuje swą twórczość rysowniczą niemal wyłącznie jako przygotowanie do obrazu lub akwaforty, jest bardziej oschły i rzeczowy, podczas gdy starszy Canaletto bardzo często uprawia rysunek jako sztukę w sobie skończoną, pozwalającą mu na swobodne uzewnętrznienie swego malarskiego widzenia. — Wobec natury Belotto rzadko kiedy ma świeży i bezpośredni stosunek, z zasady stylizuje ją i przetwarza dekoracyjnie zanim pierwszy szkic przetopi w skończoną formę akwaforty lub obrazu<sup>5)</sup>. W twórczości Belotta stale ścierają się dwa ujęcia: wierna wobec natury „Veduta presa dal luogo” z fantastyczną „Veduta ideata”.

Dotkliwą luką dotychczasowych badań nad rysunkami Bernarda Belotto była całkowita niemal nieznamość jego prac rysowniczych z trzydziestokilkuletniego okresu, obejmującego pobyt artysty w Niemczech i w Polsce. Brak ten w pewnym stopniu może wyrównać głębsze zapoznanie się ze zbiorem warszawskim, które pozatem pozwala na dość poważne wzbogacenie naszej znajomości środków artystycznych Belotta. Jak w dalszym ciągu postaram się wykazać, rysunki warszawskie pochodzą w większości z lat 1754 — 1765, przypadają więc na czas kolejnego dłuższego pobytu artysty w Dreźnie, we Wiedniu i znowu w Dreźnie. Są to burzliwe lata wojny Siedmioletniej, która ciężko zaważyła na losach Belotta, przynosząc mu szereg trudności i strat materialnych. Na dobitkę w 1763 roku umierają obydwaj protektorzy artysty: August III i Hrabia Brühl. Jedyne wyjściem z tarapatów pieniężnych, w jakich Belotto teraz się znalazł, było przyjęcie zaofiarowanego mu drugorzędnego stanowiska nauczycielskiego w Akademii drezdeńskiej, reorganizowanej właśnie przez Hagedorna. W następstwie tego malarz, wsparty pomocą swego syna Lorenza, oddaje się teraz intensywnej działalności pedagogicznej, która jednak całkowicie nie mogła zaspokoić jego ambitnej natury. To też już z końcem 1766 roku widzimy Belotta w poszukiwaniu nowego pola



pracy. Szczęśliwy los sprowadza go na dwór Stanisława Augusta, którego malarzem nadwornym zostaje ostatecznie w 1768 roku i na tym szacownym stanowisku umiera w 12 lat potem<sup>6)</sup>. — Tak więc warszawski zbiór rysunków pozwala wnikać w tajniki twórczości Belotta w interesującym dla nas okresie, bezpośrednio poprzedzającym doniosłą datę przesiedlenia się do stolicy Polski i płodnego w następstwa związania się z dziejami polskiej kultury artystycznej.

Warszawski zbiór rysunków Belotta nie został dotychczas przez naukę należycie wykorzystany, ani też nie doczekał się publikacji, jakkolwiek nie brak było wzmianek, które mogły być zachęcić do bliższego zajęcia się nim. O zbiorze tym informację podaje n. p. Jerzy Mycielski<sup>7)</sup>, wspomina go P. Ettinger<sup>8)</sup>, żywsze zainteresowanie się nim wykazuje Cornelius Gurlitt, który wprowadził rysunków sam nie oglądał, ale korzystał w tym względzie ze spostrzeżeń księcia Jana Jerzego Saskiego<sup>9)</sup>. Ostatnio wreszcie poświęcił obszerniejszą wzmiankę omawianym rysunkom Tymoteusz Sawicki, podając równocześnie reprodukcję jednego z nich<sup>10)</sup>.

W pracach wymienionych autorów podana została już ciekawa historia zbioru. Mianowicie znajdował się on w posiadaniu wnuczki Belotta, a córki Karola de Perthées, zmarłego w Wilnie w 1817 roku, Francuza pułkownika wojsk polskich, który dwukrotnie był żonaty kolejno z dwiema córkami artysty. Od wnuczki Belotta rysunki te zakupił Konstanty Hr. Tyszkiewicz do swych zbiorów w Łohojsku, skąd w formie daru przeszły w posiadanie warszawskiego Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości. Dalszą losów kolejną rysunki Belotta znalazły się w warszawskim Muzeum Narodowym, gdzie wciągnięto je do inwentarza z datą przyjęcia 13 czerwca 1930 roku oraz kolejną numeracją od 75475 do 75500.

Stan zachowania zajmujących nas prac rysowniczych Belotta pozostawia wiele do życzenia. Na 26 kartonach naklejone są 42 rysunki o rozmaitym formacie. Obecny układ plansz w kolejności inwentarzowej jest najzupełniej przypadkowy i nie dostosowuje się ani do związków rzeczowych, ani też nie uwzględnia łączności poszczególnych kart ze sobą z punktu widzenia formatu, techniki lub treści. Niektóre rysunki są dość znacznie uszkodzone, najpoważniejszą jednak usterką w obecnym stanie dochowania są wypadki sztucznego łączenia różnych rysunków niezawsze pewnej autentyczności, wyciętych skądś i naklejonych na jednej karcie.

Całość warszawskiego zbioru badana pod kątem autentyczności również nie wytrzymuje próby krytycznej. Pokrewieństwo z pewnemi co do autentyczności rysunkami artysty, charaktery-



styczna kreska i technika, typy postaci sztafażowych, jak również związki ze znanymi obrazami — w wielu wypadkach zwalniają nas z obowiązku szczegółowego wykazywania autentyczności. Jednakże obok takich niewątpliwie własnoręcznych prac artysty (studjów lub niekiedy przerysów) dałaby się wyodrębnić grupa kilku szkiców figuralnych, zdradzająca przypuszczalnie rękę ucznia lub pomocnika, a w każdym razie kogoś, kto przejął się wprowadzić stylem rysowniczym Belotta, ale jego nerwowej, wyrazistej kreski nie zdołał sobie przyswoić<sup>11)</sup>. Pozatem spotkać możemy na kartach zbioru warszawskiego jeszcze kilka innych, z wszelką pewnością nie oryginalnych szkiców figuralnych<sup>12)</sup>. Trzecią wreszcie grupę nieoryginalną, wcieloną do zbioru warszawskiego, stanowią cztery być może uczniowskie przerysy z obrazów Belotta<sup>13)</sup>.

Do ciekawych rezultatów dochodzimy drogą badania materiału. Badając np. gatunek papieru i znaki wodne oraz zestawiając formaty poszczególnych kart, dochodzimy do rozdzielenia całego zasobu oryginalnych prac Belotta na trzy główne części, w sposób fragmentaryczny odpowiadające przypuszczalnie trzem pierwotnym całościom, jakie tworzyły niegdyś w pracowni artysty. A mianowicie:

1) Tekę studjów architektonicznych oraz wielkich kompozycji obrazowych: Nr. inw. 75477 — 75481 i 75489 — 75492; przeciętny wymiar przeważnej ilości plansz:  $45 \times 62$  cm.

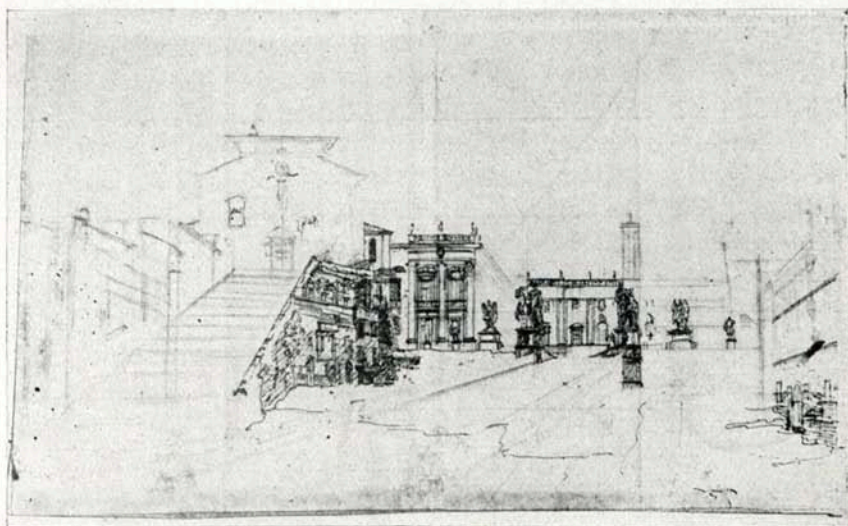
2) Szkicownik figuralny wielkiego formatu: Nr. inw. 75485/1, 75487, 75488, 75496, 75497, 75499, 75500; przeciętny format karty:  $56 \times 33$  cm.

3) Szkicownik figuralny mniejszego formatu: Nr. inw. 75475, 75476, 75485, 75486, 75494, 75495; przeciętny format karty:  $34 \times 21$  cm.

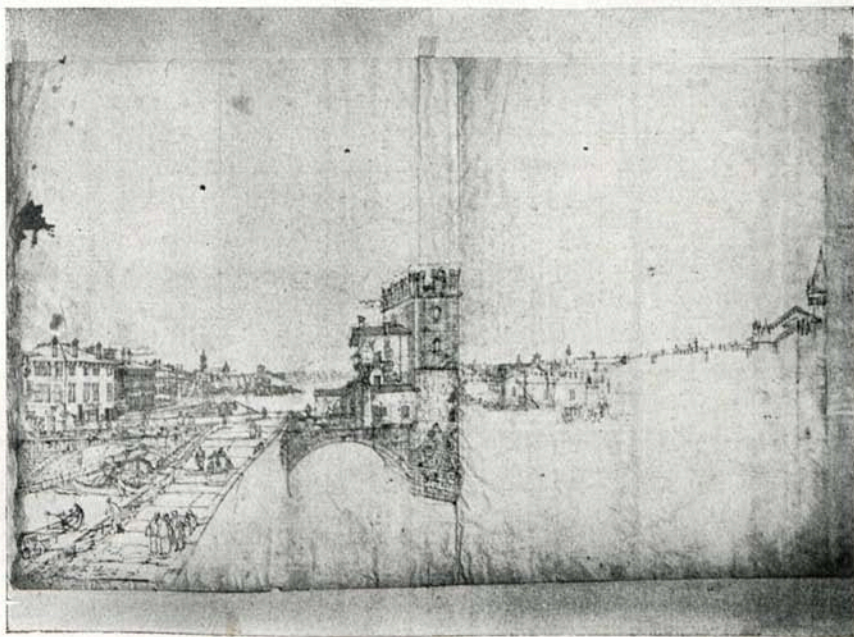
## II.

Podane ocenie wyłącznie pod względem swej wartości artystycznej, warszawskie rysunki Belotta nie wytrzymują porównania ze zbiorem w Darmstadt. Dość wyraźnie daje się uchwycić różnica pomiędzy tamtymi pracami młodzieńczymi, a znajdującymi się w zbiorze warszawskim dziełami z późniejszych lat: o ile w Darmstadt na każdym kroku widoczny był ścisły i bezpośredni związek ze sztuką rysowniczą Antonia, czy to z wcześniejszą „akwafortową” czy też z późniejszą bardziej malarską manierą — o tyle w rysunkach warszawskich wyczuwa się znaczną już odległość od mistrzowskiego pierwowzoru. Belotto rozwija tu swój własny styl rysowniczy, rzeczowy i dość oschły, ściśle podporządkowany celom praktycznym, posługujący się ekspresyjną kreską o nerwowo rwanym,





*Ryc. 1. Rysunek ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.  
Nr. inw. 75489.*



*Ryc. 2. Rysunek ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.  
Nr. inw. 75477.*



typowo weneckim sposobie prowadzenia<sup>14</sup>). Pod względem technicznym Belotto poprzestaje na środkach najprostszych: uprzednie podszkicowanie ołówkiem, na tem wyłącznie linearny rysunek, poprowadzony gęsim piórem zdecydowaną kreską tuszową o jednolite brązowawem zabarwieniu. Różnica pomiędzy rysunkiem Antonia Canale a Belotta, rozważana na naszym materiale, najpełniej wyraża się w wybitnie architektonicznym sposobie ujęcia tematu u tego ostatniego, w przeciwieństwie do malarstwa Antonia. To też podkład architektoniczny obrazów Belotta w świetle rysunków warszawskich przedstawia się nader ciekawie. Na tę właśnie dziedzinę możliwości Belotta dotychczas nie zwrócono dostatecznej uwagi, jakkolwiek okazują się one wcale nieprzeciętne, a nadewszystko wynikają jak najściślej z samej podstawy i istoty malarstwa wedutowego. Rzymska i wenecka weduta w dobie *sei* — i *settecenta* tchnie duchem nawskroś architektonicznym, obecnym przez cały ciąg jej rozwoju pomimo ostatecznych impresjonistyczno-malarskich osiągnięć (Antonio da Canal, Guardi). Punktem wyjścia dla wszystkich malarzy wedut stało się gruntowne studjum perspektywy, którego szkołą było rozpowszechnione w XVII/XVIII wieku malarstwo prospektów architektonicznych i związana z niem dziedzina dekoracji teatralnej<sup>15</sup>).

Widok Kapitolu (Nr. inw. 75489, ryc. 1), szkic wyodrębniający się całkowicie ze zbioru warszawskiego pod względem wymiarów, użytego materiału, a nawet poniekąd i stylu rysowniczego, stanowi ciekawy przyczynek do tej grupy dzieł Belotta, które są pokłosiem jego pobytu w Rzymie. Zebrane w tym czasie (circa 1740/1741) studia z natury, Belotto przez szereg następnych lat opracowuje i przekształca, używając ich jako tworzywa do licznych kompozycji malarskich. Tematem tychże kilkakrotnie jest malowniczy kompleks kościoła S. Maria in Aracoeli wraz z Muzeum Kapitołińskim i pałacami Senatorów i Konserwatorów oraz wiodącym do placu pomiędzy nimi monumentalnem wejściem z figurami Dioskurów. Wymieniane są trzy tego rodzaju weduty w galerjach Petworth, Schwerin i Christie; najznakomitszego jednak przykładu dostarcza obraz w Pinakotece w Parmie, skomponowany wraz z motywem fantastycznych ruin<sup>16</sup>). Obraz ten zalicza się do szczytowych dzieł Belotta i w naszym rozumieniu powstał w każdym razie przed rokiem 1747, to jest datą osiedlenia się artysty w Dreźnie; sztafaż figuralny tej kompozycji uchodzi naogół, niewiadomo czy słusznie, za utwór Zucarelli'ego<sup>17</sup>). Z tego samego może jeszcze przed-dreźnieńskiego okresu zdaje się pochodzić również i nasz widok Kapitolu, który nawet w swej części środkowej wypracowanej tuszem wykazuje dość bliski związek z niektórymi rysunkami zbioru w Darm-



stadt i wyraźną jeszcze pamięć „akwafortowej” maniery rysowniczej Antonia<sup>18)</sup>. Nie mogąc narazie wykazać bezpośredniej łączności z którąś z wymienionych kompozycji, poprzestajemy jedynie na podkreśleniu tego związku genetycznego, w świetle którego szkic warszawski wydaje się cennym przyczynkiem do dziejów powstawania licznej grupy obrazów Belotta, osnutych na temat zabytków Wiecznego Miasta. Stosunkowo najbliższy związek z rysunkiem warszawskim zdaje się wykazywać widok Kapitolu, który niegdyś znajdował się w prywatnym posiadaniu w Petersburgu, a opublikowany został przez H. Vossa<sup>19)</sup>.

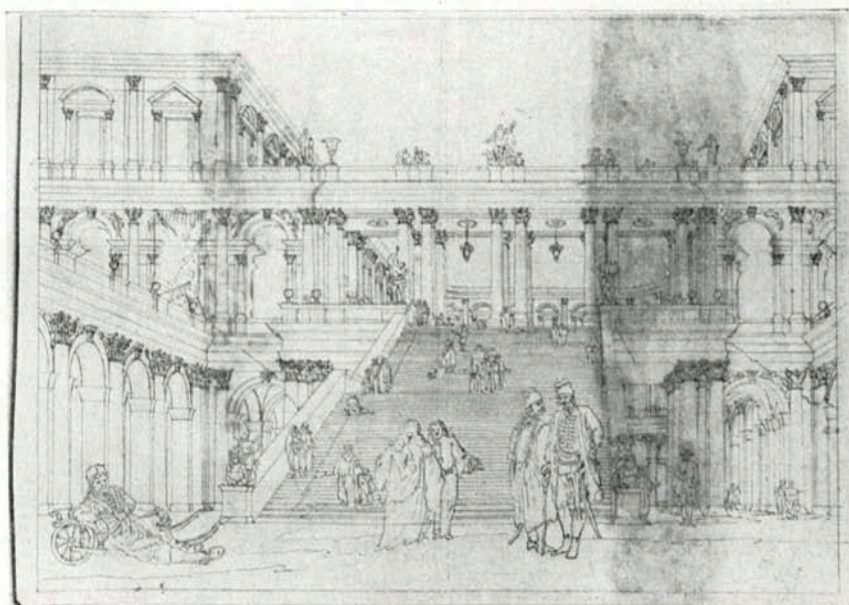
Nieco wyraźniej datować można następny z kolei szkic, wyobrażający widok Ponte delle Navi w Weronie (Nr. in. 75477, ryc. 2): jest to studjum do obrazu, znajdującego się w Galerji Drezdeńskiej pod numerem 605. Przedstawia on dwudzielny most na Adydze z wieżą zniszczoną przez powódź w 1757 roku; obraz ten powstał jednak w każdym razie przed rokiem 1754, pod którą to datą tak on, jak i odpowiadający mu drugi widok Adygi (nr. 604) wymieniany jest w inwentarzu galerji<sup>20)</sup>. Rysunek warszawski jest studjum przygotowawczem do wspomnianego obrazu. O tym jego charakterze świadczą przedewszystkiem poprawki i wpisywane uwagi (np. notatka „campo piu alto” przy wieży mostowej i związana z nią natychmiastowa korektura rysownicza: podwyższenie blankowania wieży oraz dachu przyległej przybudówki). Na uwagę zasługuje również rozmieszczenie postaci, które w naszym studjum rysunkowym jest niemal zupełnie odmienne w stosunku do skończonego obrazu Galerji Drezdeńskiej, natomiast cały szereg szczegółów, lekko zaledwie ołówkiem podrysowanych w szkicu, powtarza się później w wykonaniu malarskim (np. łódzie lub kareta na moście). — Należy przytem zaznaczyć, że zarówno omawiany, jak i poprzedni rysunek warszawski nie zostały nam przekazane w formie skończonej: lekkie podszkicowanie całości ołówkiem tylko w niektórych częściach doczekało się dokładniejszego wypracowania piórkiem. Użyte środki rysownicze w jednym i w drugim wypadku świadczą o żywej wciąż jeszcze pamięci graficznego stylu Antonia da Canal.

Niektóre z pośród rysunków Belotta, zaliczone przez nas do szkicownika figuralnego mniejszego formatu, pozwolą również na wysnucie określonej daty i dadzą się związać z czasem pobytu i działalnością artysty w Wiedniu (circa 1758-60). Mamy tu na myśli przedewszystkiem dwa szkice do sztychu Belotta z 1759, wyobrażającego scenę z baletu „Le Turc généreux”, który był sprezentowany na teatrze dworskim w Wiedniu 26 kwietnia 1758 roku<sup>21)</sup>. W zbiorze warszawskim przechował się rysunek głównej sceny ba-





Ryc. 3. Obraz z Galerji Drezdeńskiej. Nr. 634.



Ryc. 4. Rysunek ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.  
Nr. inw. 75490 (fot. St. Gebethner).



letu oraz jedna z grup widzów, wypełniających łożę (Nr. inw. 75475/3, ryc. 16). Autorem malarskiego pierwowzoru jest Van der Hyden, niemniej przeto sztych Belotta służył badaczom jego twórczości za dowód wysokiej umiejętności tego artysty również w zakresie przedstawiania figur ludzkich w ruchu<sup>22</sup>). W świetle zbioru warszawskiego szczególnie ciekawie przedstawia się umiejętność Belotta w kreśleniu postaci i grup ludzkich w ruchu<sup>23</sup>). Pod tym względem zwraca uwagę zwłaszcza liczny cykl rysunków, wyobrażający sztafaż figuralny do jakiejś kompozycji w rodzaju „Fête champêtre”: sceny i grupy towarzyskie, strojne damy w karocy, muzyka, rozbawiony korowód taneczny, biesiada pod namiotem (Nr. inw. 75476/3, 75486/1-3, 75494/1,2, 75495/1,2, — ryc. 17.).

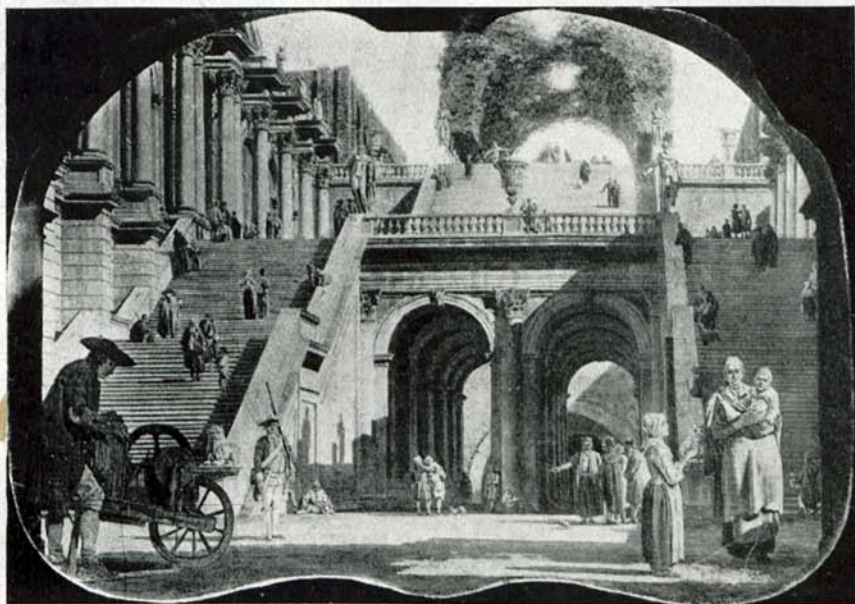
Najciekawiej i najwszechstronniej w świetle warszawskiego zbioru rysunków występują trzy dość zagadkowe obrazy, zawieszone w Galerji Drezdeńskiej pod nr. 634, 635 i 636 (ryc. 3, 5 i 7), nabyte w 1855 r., które wraz z dwiema alegorycznymi kompozycjami (nr. 632 i 633) stanowią jedną całość. Odpowiednie wykroje ram świadczą, że obrazy te pierwotnie były przeznaczone jako supraporty, a tradycja chciałaby się w nich dopatrywać widoków zamku warszawskiego. Pomieszczona na obrazie nr. 632 data 1762 pozwala całą tę grupę obrazów dość mocno umiejscowić w czasie<sup>24</sup>). Oczywiście brak jakichkolwiek podstaw do przypuszczenia, by obrazy te miały przedstawiać taras zamku warszawskiego, spalony w 1767 roku<sup>25</sup>). Taras ten Belotto malował istotnie, ale już po pożarze, a widok ten podobno miał być pierwszym jego obrazem olejnym, wykonanym dla Stanisława Augusta<sup>26</sup>). Natomiast zajmujące nas supraporty z Galerji Drezdeńskiej nie mają nic wspólnego z rzeczywistą architekturą Warszawy i są wyłącznie dziełem artystycznej fantazji; zostało to zresztą już kilkakrotnie z całą dobitnością stwierdzone. Z powyższem ściśle jednak wiąże się sprawa przelotnego pobytu Belotta w Warszawie w ostatnich latach panowania Augusta III, to znaczy w toku powstawania tych właśnie obrazów. Otóż w danym wypadku, jak dotąd, rozstrzygający wydaje się kontrargument M. Stübla, który przytacza pisany z Warszawy list Brühla z 13 stycznia 1762 roku, adresowany do Canaletta w Dreźnie<sup>27</sup>). Żaden bardziej istotny szczegół nie dowodzi, by supraporty wiszące obecnie w Galerji Drezdeńskiej miały być malowane w Warszawie. Jeśli więc nawet były zamówione przez przebywającego tam Augusta III dla dekoracji zamku warszawskiego lub, co o wiele prawdopodobniejsze, Pałacu Saskiego — to z całkowitą niemal pewnością można twierdzić, że powstawały one w drezdeńskiej pracowni artysty, który do Warszawy przybywa pierwszy raz dopiero z końcem 1766 roku. Trudno dziś stwierdzić, czy to ewen-



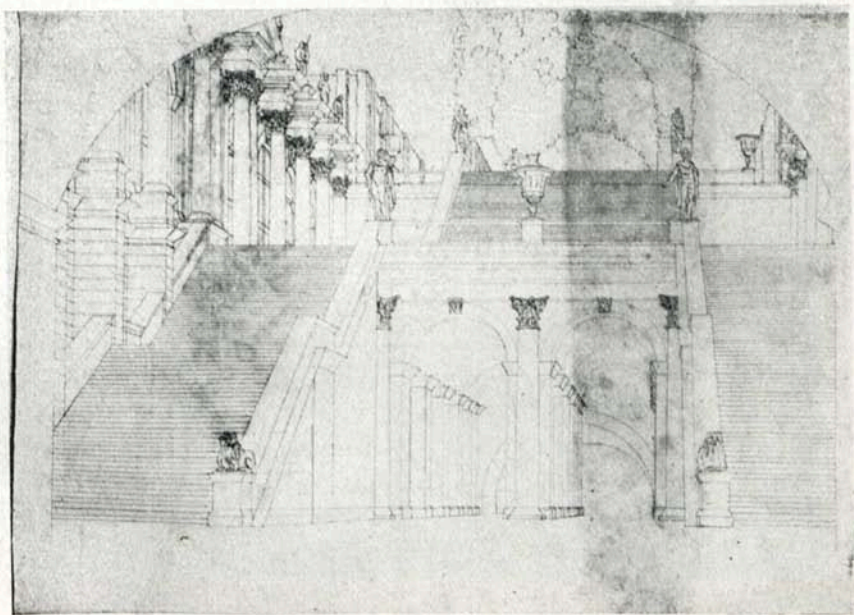
tualne zamówienie zostało doprowadzone do końca, czy też uległo zerwaniu z powodu śmierci Augusta III i Brühla w 1763 roku. Faktem jest bądź co bądź, że omawiane supraporty, bliżej niewiadomo jaką drogą dostały się do Galerji Drezdeńskiej z początkiem drugiej połowy XIX w., to znaczy w niewiele lat po przebudowie i częściowej rozbiórce Pałacu Saskiego w Warszawie. — Może więc stamtąd istotnie pochodzą?

Obraz w Galerji Drezdeńskiej nr. 634 (ryc. 3, wymiary: 1.04 x 1.46 m.) przedstawia monumentalny taras o szerokich schodach, wznoszących się dwiema kondygnacjami. U szczytu tarasu potężna kolumnada otwiera perspektywę na owalnie zatoczony dziedziniec pałacowy. Głęboko przemyślaną konstrukcję architektoniczną ożywiają licznie rozrzucone grupy figur najrozmaitszej wielkości, które w ten sposób dobrze uwydatniają mistrzostwo artysty w zakresie perspektywy. Pośród rysunków zbioru warszawskiego przechowało się studjum przygotowawcze do tego obrazu (Nr. in. 75490, ryc. 4). Widać jednak, że autor, tworząc wspomniany szkic, nie liczył się jeszcze z przewidzianą formą supraporty i najzupełniej swobodnie kształtował swą wizję architektoniczną, rozbudowując ją z doskonałym poczuciem równowagi. Skutkiem narzuconej być może formy supraporty równowaga ta uległa pewnemu zachwianiu, nastąpiła zmiana proporcji i zatracenie całych połąci pierwotnie planowanej kompozycji. Fakt ten pociągnął za sobą również konieczność przesunięć i zmian w zakresie sztafażu figuralnego. Możliwe więc, że rysunek nasz był rodzajem próby, wykonanej przed właściwym przystąpieniem do pracy nad supraportami. Jest to tem prawdopodobniejsze, że następne dwa obrazy omawianego cyklu komponowane były już zgóry z dostosowaniem się do obowiązującego kształtu supraporty. — Pod względem technicznym szkic wykonany jest w następujący sposób: całość rysunku architektonicznego, uprzednio przygotowana została ołówkiem i wyciągnięta następnie tuszem przy użyciu linji i cyrkla, jedynie tylko część dekoracyjnej rzeźby (kapitele, posągi, wazy i t. d.) wykonano swobodną kreską odręczną; na całkowicie podrysowaną architekturę naniesione zostały figury, wykończone następnie swobodną techniką piórkową. — Główna troska artysty zwraca się w kierunku perspektywy architektonicznej, ale i figury opracowane są z wielką starannością. Świadczy o niej np. przechowany w zbiorze warszawskim rysunek pierwszoplanowej grupy hajduków, wykonany w wymiarach odpowiadających wielkości tych figur w obrazie i zaopatrzony w słowne oznaczenia barw, dokładnie pokrywające się z rzeczywistym wykonaniem malarskim; stojąca za hajdukami postać w głębi powtarza się na obrazie, natomiast brak jej w rysunko-





Ryc. 5. Obraz z Galerji Drezdeńskiej. Nr. 636.

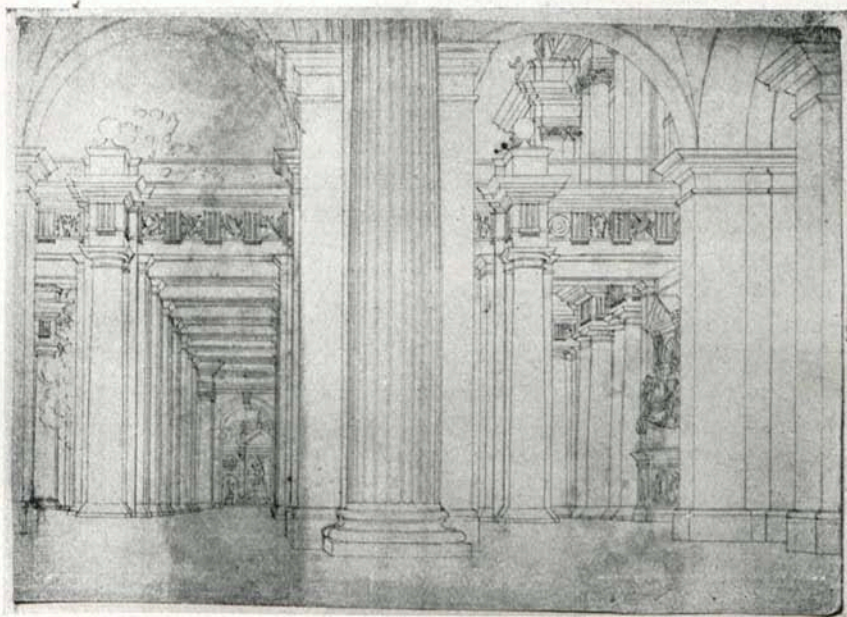


Ryc. 6. Rysunek ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.  
Nr. inw. 75491 (fot. St. Gebethner).





Ryc. 7. Obraz z Galerji Drezdeńskiej. Nr. 635.



Ryc. 8. Rysunek ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.  
Nr. inw. 75481. (fot. St. Gebethner).



wym szkicu całości (Nr. inw. 75496, ryc. 11). Również i drobniejsze szczegóły sztafażu figuralnego wypracowane są w osobnym szkicu rysunkowym z wpisywanymi oznaczeniami kolorów (Nr. inw. 75495/1, ryc. 15). W tym ostatnim zwraca uwagę fakt dostosowania się już do wykroju supraporty, o czym świadczą fragmenty posągów przy lewej krawędzi rysunku, podane w przycięciu zgodnym z wymaganiami tej formy dekoracyjnej i z rzeczywistym wykonaniem malarskim<sup>28</sup>).

Drugi, odmiennie rozwiązany taras pałacowy przedstawiony jest na obrazie Nr. 636 (ryc. 5, wymiary: 1.03 x 1.455 m.). Tutaj piętrowość podkreślona jest jeszcze o wiele silniej niż w obrazie poprzednim. W dolnej części otwiera się amfilada podwójnych arkad, biegnąca w głąb; po jej bokach schody w dwóch kondygnacjach prowadzą w górę na taras, z którego w dalszym ciągu szerokimi stopniami wstępuje się na wyższe jeszcze piętro, wabiące oko ku wspaniałym alejom i strzyżonym szpalerom parku. Ta brawurowa pod względem perspektywicznym kompozycja, podobnie jak i poprzednia, ożywiona jest bujnym sztafażem figuralnym malowniczo rozrzuconym według znanych już nam zasad. Jeden z rysunków warszawskich (Nr. inw. 75491, ryc. 6) ukazuje samą architektoniczną strukturę obrazu, nie wypełnioną jeszcze urozmaiconym życiem grup figuralnych. Osobne wielkich rozmiarów studjum rysunkowe poświęcone jest pierwszoplanowej grupie szlifierza i bardziej w głąb odsuniętego gwardzisty (Nr. inw. 75500, ryc. 12). Podobnie osobnym rysunkiem wypracowana jest druga, przeciwległa grupa pierwszoplanowa, przedstawiająca kobietę z dzieckiem i stojącą naprzeciw niej dziewczynę z wyciągniętą dłonią (Nr. inw. 75488). Niektórym szczegółom rzeźby dekoracyjnej oraz kilku drobniejszym grupom sztafażu poświęcona jest również osobna karta szkicownika (Nr. inw. 75475/4).

Supraporta Nr. 635 (ryc. 7, wymiary 1.045 x 1.46 m.) odznacza się nieco odmiennym ujęciem niż dwie poprzednio omówione. Dominującą rolę grają tu potężne hale kolumnowe o silnie rozbudowanej perspektywie głębokiej; w górze występuje balustrada na tle nieba, widniejącego przez łuki arkad. Architektoniczną konstrukcję obrazu unaocznia warszawski rysunek, reprodukowany na rycinie 8. Osobne studia rysownicze, podobnie jak w poprzednio omawianych obrazach, poświęcone są sztafażowi; wypracowane w rozmiarach odpowiadających wykonaniu malarskiemu, zaopatrzone są również w dokładne oznaczenia kolorów. Przedewszystkiem więc opracowana została centralna grupa siedzącej staruszki, dziecka i gwardzisty (Nr. inw. 75499) oraz boczna pierwszoplanowa grupa huzarów (Nr. inw. 75497, ryc. 13). Sztafażowi omawianego



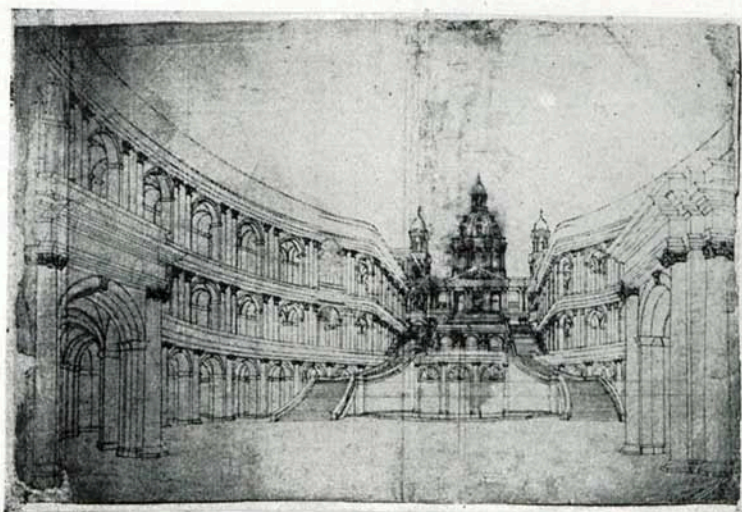
obrazu pozatem poświęcona jest jeszcze jedna karta szkicownika mniejszego formatu (Nr. inw. 75476/1).

Świat fantazji architektonicznej, w którym Belotto swobodnie obraca się, malując swój cykl supraport, objawia się na prawach zupełnej już samodzielności w ciekawej grupie sześciu studjów perspektywicznych, przechowanych w zbiorze warszawskim. Przedewszystkiem na uwagę zasługuje fantazja architektoniczna, wyobrażająca budowlę o charakterze kościelnym (Nr. inw. 75492, ryc. 9), na którą to całość składają się dalekie echa kopuły S. Pietro w połączeniu z oddziaływaniem innych sławnych rozwiązań zagadnienia budowli centralnej, silna jest również sugestia kolumnady Bernini'ego, a monumentalnie pomyślane tarasy przywodzą na pamięć słynne „Schody Hiszpańskie” w Rzymie, wiodące do S. Trinità dei Monti, wzniesione w latach 1721 — 1724<sup>29</sup>). Plan (Nr. inw. 75478), reprodukowany na rycinie 10, przedstawia wykres perspektywiczny tej samej co na ryc. 9 kolumnady i schodów, które tu poddane były pewnym poprawkom. — W rysunkach 75478 i 75479 oglądać możemy umiejętnie i z dokładnością szczegółów przeprowadzone studjum perspektywiczne budowli centralnej, przykrytej wysoko sklepioną kopułą. Na całość tę składają się dwa wzajemnie się uzupełniające plany oraz jeden wykres skończonej już budowli, z której wyjęte zostały pewne człony dla lepszego unaocznienia konstrukcji. Pozatem zwraca jeszcze uwagę rzut innej budowli centralnej, ustawionej na środku owalnego placu, otoczonego kolumnadą (Nr. inw. 75480).

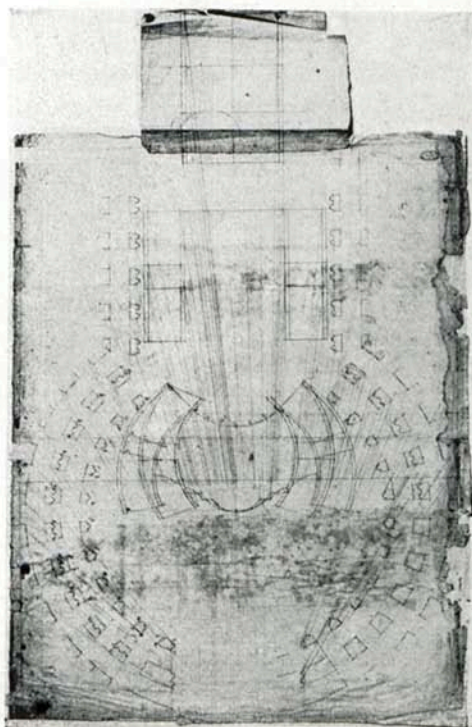
Końcowy okres pobytu w Dreźnie, z którego pochodzą omówione poprzednio supraporty, wogóle zaznacza się dość ciekawym zwrotem w twórczości Belotta. Poniekąd jakby odwracając się od portretowanej dotychczas uroczej rzeczywistości miast rokokowych, pocnie on teraz coraz śmielej wkraczać w dziedzinę fantazji architektonicznej. Ten dział twórczości Belotta, tak bogato zilustrowany w zbiorze warszawskim, stawia go w rzędzie licznych w XVII i XVIII wieku fantastów architektury, twórców gigantycznych budowli, które nigdy nie miały doczekać się urzeczywistnienia w materjale<sup>30</sup>). Nagły zwrot w twórczości Belotta ku wybitnie kompozycyjnym zadaniom dałby się może wytłumaczyć na tle dość powszechnego w XVIII w. lekceważenia dla „fotograficznego” rodzaju weduty, które nawet wypowiedziało się ustami ówczesnego kierownika drezdeńskiej Akademji, Hagedorna<sup>31</sup>). Może więc Belotto, kandydat na profesora tejże akademji, tą drogą usiłował sprostać wymaganiom, stawianym przez oficjalną estetykę akademicką.

Na wystawie akademickiej w 1765 roku Belotto występuje z szeregiem kompozycji na tematy religijne i mitologiczne na tle





Ryc. 9. Rysunek ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.  
Nr. inw. 75492.



Ryc. 10. Rysunek ze zbiorów Muzeum  
Narodowego w Warszawie. Nr. inw. 75478.





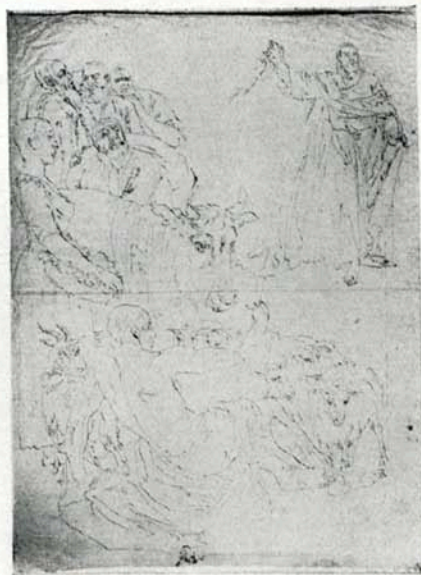
Ryc. 11. Nr. inw. 75496



Ryc. 12. Nr. inw. 75500.



Ryc. 13. Nr. inw. 75497.



Ryc. 14. Nr. inw. 75487.

Rysunki ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.





Ryc. 15. Nr. inw. 75495/1.



Ryc. 16. Nr. inw. 75475/3.



Ryc. 17. Nr. inw. 75495/1.

Rysunki ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.



idealnej architektury<sup>32</sup>). Pośród nich wylania się obraz, przedstawiający „wygnanie przekupniów ze świątyni”, który wraz ze swym drugim odpowiednikiem (obrazem fantastycznej architektury z postaciami dostojników w weneckich strojach) — przechował się w dwóch replikach: jedna pochodząca z galerji Stanisława Augusta znajduje się na zamku warszawskim, druga zaś w prywatnem posiadaniu w Londynie<sup>33</sup>). W obrazie tym na tle fantastycznej architektury, kojarzącej motywy znane nam już z dwóch supraport drezdeńskich (Nr. 634 i 636), rozgrywa się dramat typowo akademickich grup figuralnych, do których dwa wielkich rozmiarów studia rysownicze przechowały się w zbiorze warszawskim (Nr. inw. 75485/1 i 75487, ryc. 14). Są to zarazem, jak się zdaje, najpóźniejsze z prac zawartych w tym zbiorze, w każdym razie jeśli chodzi o te, które możemy dokładniej datować. „Wygnanie przekupniów” daje dobry przekrój akademickiej twórczości Belotta na krótko przed nowym i już ostatnim zwrotem w jego życiu: przesiedleniem się do Warszawy. Nowe miasto, bogactwo nowych widoków i swoista odrębność kolorytu lokalnego obudzą w nim znowu mistrza weneckiej weduty i odświeżą wrażliwość na piękno otoczenia. Tem cenniejszy więc wydaje nam się warszawski zbiór rysunków Belotta, który pozwala pogłębić dotychczasową znajomość jego twórczości w trzech kierunkach: unaocznia jego styl graficzny w ostatnim okresie, wprowadza w tajniki jego fantazji architektonicznej i rzuca ciekawe światło na Belotta, jako malarza postaci ludzkiej.

#### PRZYPISY.

1. W artykule niniejszym przedstawiam znacznie skróconą pracę moją o warszawskim zbiorze rysunków Bernarda Belotta-Canaletta, która według pierwotnego zamiaru miała objąć reprodukcje wszystkich rysunków, należących do tego zbioru, oraz obszerny katalog opisowo-inwentaryzacyjny. Obecnie tekst oraz szata ilustracyjna uległy daleko idącemu uszczupleniu, a z katalogu i szczegółowej inwentaryzacji wogóle byłem zmuszony zrezygnować. — Pragnę na tem miejscu wyrazić najserdeczniejsze podziękowanie Dyrekcji Muzeum Narodowego w Warszawie za ułatwienie mi pracy nad rysunkami, prof. dr. Zygmuntowi Bałowskiemu za cenne uwagi i sprostowania, dr. J. Wildemu we Wiedniu za łaskawą pomoc w poszukiwaniach na tamtejszym gruncie.
2. Por. *Detlev von Hadeln*: Die Zeichnungen von Antonio Canal, genannt Canaletto. Wien 1930, str. 19 — 21.
3. *Th. Ashby and W. G. Constable*: Canaletto and Belotto in Rome. The Burlington Magazin, rok 1925, tom XLVI, str. 207—214, oraz 288—299.
4. Por. *Hadeln*, op. cit., tabl. 13, 57, 58, 59.
5. Por. charakterystyczne pod tym względem zestawienie w pracy *E. Hoffmann*: Ujabb Megkatárosások a Rajzgyűjteményben (Nowe określenia w zbiorze rysunków) w wydawnictwie: Az Országos Magyar



- Szépművészeti Múzeum Eükönyvei (Roczniki Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie). Budapest 1931, t. VI, str. 196 oraz streszczenie niemieckie na str. 269.
6. Powyższe dane biograficzne najlepiej zestawil *M. Stübel* w swej źródłowej pracy: *Der jüngere Canaletto und seine Radierungen*. Monatshefte für Kunstwissenschaft, r. IV, z. 11, r. 1911, str. 476 — 481.
  7. *Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*. Leipzig 1909, tom III, str. 266.
  8. *P. Ettinger: Belotto w Warszawie* (po rosyjsku). *Szaryje Gody*, 1914, 10 — 12, str. 14.
  9. *C. Gurlitt: Warschauer Bauten aus der Zeit der sächsischen Könige*. Berlin 1917, str. 89/90.
  10. *T. Sawicki: Warszawa w obrazach Bernarda Belotta Canaletta*. Warszawa — Kraków 1927, str. 56 i ryc. XXX.
  11. Por. np. Nr. inw. 75476/2, 75498.
  12. Por. Nr. inw. 75476/4 i 75494/3.
  13. Nr. inw. 75482 — 75484 i 75493.
  14. Por. *J. Meder: Die Handzeichnung*. Wien 1919, str. 40.
  15. Por. *H. Voss: Studien zur venezianischen Vedutenmalerei des 18 Jahrhunderts*. Repertorium für Kunstwissenschaft, r. 1926, t. 47, z. 1, str. 3 — 6.
  16. *Th. Ashby and W. G. Constable: Canaletto and Belotto in Rome...* str. 213/214.
  17. *G. Ferrari: I due Canaletto*. Torino 1914, str. 21 i tabl. 46.
  18. Por. *Hadeln*, op. cit., tabl. 65, 66, 68, 69, 70 i 72.
  19. Por. *H. Voss: Studien zur venezianischen Vedutenmalerei...* str. 20 — 23.
  20. *K. Woermann: Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*. Dresden 1899, str. 201/202. — Jako przybliżona data powstania wido-ków Werony wymieniany jest również rok 1748. *Thieme - Becker: Allg. Lex. d. Bild. Künstler*. Leipzig 1911, t. V, str. 488.
  21. *Baudi di Vesme: Le peintre-graveur italien*. Firenze 1906, Nr. 23, str. 488. Z wiedeńskimi pracami Belotta pozatem wykazują związek jeszcze dwa rysunki zbioru warszawskiego: Nr. inw. 75498 i 75500. Por. dwa obrazy w Galerji Liechtenstein we Wiedniu. *G. Ferrari: I due Canaletto*, tabl. 40 raz *dr. A. Cronfeld: Führer durch die Fürstlich Liechtensteinische Gemäldegalerie in Wien*. Wien 1925, str. 128/129.
  22. Por. *O. Uzanne: Les Canaletto*. Paris 1925, str. 112.
  23. Sztafaż w obrazach Belotta powinienby stać się przedmiotem osob-nego omówienia, ważnego zwłaszcza ze względu na często powtarza-ne przypuszczenia, jakoby twórcami figur w jego obrazach mieli być inni malarze, np. Zuccarelli, Torelli lub też syn artysty, Lorenzo. Myślę, że tego rodzaju współpracę możnaby wykazać tylko w wyjąt-kowych wypadkach, natomiast jest rzeczą uderzającą powtarzanie się i zgodność zasadniczego typu sztafażowego w przeciągu całego prze-biegu twórczości Belotta, przyczem wciąż wzrasta zajęcie się sztafa-żem, dochodząc do szczytu w obrazach wiedeńskich, w ostatnich la-tach pobytu w Dreźnie i w okresie warszawskim. Możliwość powiedzieć, że niektóre prace z tego czasu, odznaczające się niezwykłą wrażli-wością na koloryt lokalny, wkraczają już niemal w dziedzinę malar-stwa rodzajowego.



24. Por. *K. Woerman*: Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden... str. 207/208.
25. W tej sprawie: *A. Kraushar*: Stara Warszawa I. Warszawa za Stanisława Augusta. Warszawa 1914, str. 8/9; *T. Sawicki*: Warszawa w obrazach Bernarda Belotta Canaletta..., str. 16 i 42 oraz ryc. XXIII.
26. Por. informacje *J. Mycielskiego* w wydawnictwie *Thieme - Becker*: Allg. Lex. d. Bild. Künstler. Leipzig 1911, t. V, str. 488.
27. W powyższej sprawie wypowiada się *M. Stübel*: Der jüngere Canaletto, str. 478; *P. Ettinger*: Belotto w Warszawie, str. 11 — 13; *C. Gurlitt*: Warschauer Bauten, str. 89/90.
28. Jeśli chodzi o scharakteryzowaną powyżej grupę studjów figuralnych, zarówno do tego jak i do innych obrazów cyklu supraport, nie wydaje się rzeczą wykluczoną, że mamy tu do czynienia z własnoręcznymi przerysami artysty z gotowego już wykonania malarskiego. Tego rodzaju przerysy, zaopatrzone w oznaczenia kolorów, mogłyby służyć następnie jako pomoc przy ewentualnem wykonywaniu repliki przez samego artystę lub też jego warsztat. Wiemy, że wykonywanie replik było częstym zwyczajem Belotta. W danym zaś wypadku stwierdzić można również istnienie repliki jednego z obrazów z omawianego cyklu supraport.
29. Znane są nawet obrazy Canaletta i Belotta, przedstawiające widoki tego niezwykle charakterystycznego dzieła architektury i urbanistyki. Por. *H. Voss*: Studien zur venezianischen Vedutenmalerei... str. 19—21.
30. Por. *J. Ponten*: Architektur die nicht gebaut wurde. Stuttgart 1925, zwłaszcza str. 59 — 64.
31. *M. Stübel*: Der jüngere Canaletto... str. 471 i 479.
32. *M. Stübel*: Canaletto. Dresden 1923, str. 13/14.
33. Dwa obrazy na zamku warszawskim z gal. Stan. Augusta w dziale im. Krosnowskich (nr. 244 i 460). — Obrazy w Londynie u dr. J. S. Maynard; por. *Ojetti, Dami, Tarchiani*: La pittura Italiana del seicento e del settecento nella mostra di Palazzo Pitti a Firenze. Milano — Roma 1922, str. 22 i tabl. 22; por. również katalog wystawy Nr. 96 i 97

## ANNA MISIĄG-BOCHEŃSKA (KRAKÓW) TRYPTYK Z ROKU 1477 W KOŚCIELE PARAFJALNYM W WIĘCŁAWICACH POD KRAKOWEM

W drewnianym, z połowy XVIII w., kościele parafjalnym w Więclawicach<sup>1)</sup> znajduje się niepublikowany dotychczas tryptyk gotycki<sup>2)</sup>, malowany na drzewie temperą, na podkładzie kredowym. Środkowemu obrazowi (176 × 129 cm.) odpowiadają 2 skrzydła boczne, w których umieszczono — od wewnątrz i od zewnątrz — po 2 mniejsze obrazy (85 × 57 cm.), jeden nad drugim. Ramy tryptyku są pierwotne, na zewnątrz gładkie (malowane rozetki i napisy późniejsze), od wewnątrz złożone i ozdobione ornamentem ostro stylizowanej wici roślinnej, występującej lekko plastycznie na zmatowanym tle<sup>3)</sup>.