

# Panorama Warszawy w pałacu Walickich w Małej Wsi – niedostrzeżone dzieło Antoniego Smuglewicza

Ryszard MĄCZYŃSKI

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

<https://orcid.org/0000-0002-2961-1329>

**ABSTRAKT** Artykuł jest poświęcony polichromii przedstawiającej panoramę Warszawy oglądanej z praskiego brzegu Wisły. Malowidło zachowało się w pałacu w Małej Wsi na Mazowszu. Temat miał dla właściciela rezydencji wymiar osobisty, gdyż Bazyli Walicki, wojewoda rawski, przewodniczył stołecznej Komisji Boni Ordinis, której dążeniem było scalenie miasta w jeden organizm. Prospekt zainspirowany został obrazem olejnym *Widok Warszawy od strony Pragi* (1770) Bernarda Bellotta, jednak wzór wykorzystano w sposób twórczy, dokonując aktualizacji stołecznych realiów. To pozwala określić czas powstania dzieła: na jesieni 1785 lub wiosną 1786 r. Odznacza się ono wysokim poziomem sztuki malarskiej i stanowi jedną z najciekawszych iluzjonistycznych polichromii świeckich, jakie powstały w Rzeczypospolitej za panowania Stanisława Augusta. Jej autorem był najpewniej Antoni Smuglewicz. Świadczą o tym zarówno przesłanki formalne, zwłaszcza analogie z dekoracjami wykonanymi przezeń w pałacu w Dobrzycy, jak też stała współpraca malarza z projektantem pałacu w Małej Wsi – architektem Stanisławem Zawadzkiem.

**SŁOWA-KLUCZE** Bazyli Walicki, Bernardo Bellotto, Antoni Smuglewicz, Mała Wieś, Warszawa, polichromia iluzjonistyczna, panorama Warszawy, veduta, Komisja Boni Ordinis, malarstwo polskie XVIII w.

**ABSTRACT** *A Panorama of Warsaw in the Walicki Palace at Mała Wieś – an Overlooked Work by Antoni Smuglewicz.* This article is devoted to a polychrome painting depicting a panorama of Warsaw viewed from the east bank of the Vistula River, extant in the palace at Mała Wieś in Mazovia. The subject matter had a personal dimension for the owner of the residence, since Bazyli Walicki, the voivode of Rawa, chaired the capital's Boni Ordinis Commission, whose aim was to unite the city into a single urban organism. Although the painting had been inspired by an oil painting by Bernardo Bellotto *A View of Warsaw from the Praga District* (1770), the model was used creatively, updating the capital's cityscape. This makes it possible to determine the time of its creation as the autumn of 1785 or the spring of 1786. The work evinces a high level of painterly art and constitutes one of the most interesting illusionistic secular polychromes to have been created in the Commonwealth during the reign of Stanislaus Augustus. Its author was most probably Antoni Smuglewicz, as evidenced both by formal indications, especially analogies with the decorations he had executed in the Dobrzyca palace, and by the painter's long-term collaboration with the designer of the palace at Mała Wieś, the architect Stanisław Zawadzki.

**KEYWORDS** Bazyli Walicki, Bernardo Bellotto, Antoni Smuglewicz, Mała Wieś, Warsaw, illusionistic polychrome, panorama of Warsaw, *veduta*, Boni Ordinis Commission, Polish painting in the 18<sup>th</sup> century

W DAWNYM pałacu Walickich w Małej Wsi położonej nieopodal Grójca na Mazowszu zachowała się niezwykle interesująca panorama Warszawy, wymalowana na jednej ze ścian tamtejszej Sali Jadalnej, zwanej też od jej dekoracji Warszawską. Dotychczas malowidło to, wykonane w technice *fresco secco*, nie wzbudziło wszakże większego zainteresowania wśród badaczy. Wzmiankował je *Katalog zabytków sztuki w Polsce*<sup>1</sup>. Wymieniane było w syntetycznych zarysach poświęconych sztuce XVIII w.<sup>2</sup>, w zabytkoznawczych leksykonach topograficznych<sup>3</sup>, a także w popularnej literaturze przewodnikowej<sup>4</sup>. Wszelkie jednak informacje okazywały się zupełnie zdawkowe: „Sala Warszawska z polichromią przedstawiającą panoramę Warszawy, ujętą i rozdzieloną iluzjonistycznie malowanymi kolumnami z balustradą na pierwszym planie”<sup>5</sup>. Paradoksalnie zatem to, co stanowiło ramę malowidła, zyskało więcej uwagi niż sama weduta. Nie próbowano ustalić autora polichromii ani też bardziej precyzyjnie jej datować.

Właściwie tylko trzy publikacje poświęciły nieco więcej miejsca temu dziełu. Pierwsza z nich to katalog opracowany przez Krystynę Sroczyńską i Jadwigę Jaworską *Widoki Zamku Królewskiego w Warszawie* (1985). Autorki przyjęły, że malowidło musiało powstać około 1800 r., czego jednak nie uzasadniły, i najpewniej było inspirowane *Widokiem Warszawy od strony Pragi* Bernarda Bellotta z roku 1770. Zwróciły też uwagę na intrygujący szczegół związany z przedstawieniem Zamku Królewskiego: „Na tarasie ogrodowym, obok Pałacu pod Blachą widać budynek fantastyczny, opatrzony antycznym portykiem z kolumnami”, dodając zarazem

komentarz: „W tym miejscu istniała już, zbudowana w latach 1784–1786, Biblioteka Królewska”<sup>6</sup>.

Druga publikacja to książka Marii Ireny Kwiatkowskiej, Marka Kwiatkowskiego i Krzysztofa Wesołowskiego *Znane i nieznanne. Rezydencje, ludzie, wydarzenia* (2000). Autorzy uznali, że twórcą polichromii w Małej Wsi mógł być Robert Stankiewicz, zauważając, iż „skalą i rozmachem swych malowideł, szczególnie panoramy warszawskiej, sala ta przyćmiła nawet Salę Stołową Pałacu Myślewickiego w Łazienkach, gdzie na ścianach znalazły się także malowane widoki Rzymu i Wenecji”. Reszta komentarza miała wyłącznie anegdotyczny charakter, sugerując jednak, że Stanisław August, który w 1787 r. odwiedził pałac w Małej Wsi, mógł oglądać tę dekorację<sup>7</sup>. Cztery lata później do wysuniętej atrybucji odniosła się Aleksandra Bernatowicz: „Trudno zarówno o argumenty popierające tę hipotezę, jak i o dowody przeczące jej słuszności”<sup>8</sup>.

Ostatni większy *passus* na temat malowidła z Małej Wsi zawiera publikacja Piotra i Marcina Libickich *Dwory i pałace wiejskie na Mazowszu* (2009). Analizę zastąpiła tu jednakże poetyzująca narracja: „Sala Warszawska zdaje się wielką altaną otwierającą się na piękny, wymalowany na ścianie widok Warszawy inspirowany bez wątpienia słynną panoramą stolicy Canaletta z 1770 r. Stajemy dokładnie w tym samym miejscu, na praskim brzegu Wisły, gdzie malarz w obecności króla Stanisława Augusta ustawił swą sztalugę. Na sąsiedniej ścianie panorama Neapolu i Wezuwiusza, ujęta w podobną iluzjonistyczną architekturę – kolumny, balustrady, gzymsy – jakby te dwa miasta sąsiadowały ze sobą”.

1. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 10: *Województwo warszawskie*, z. 5: *Powiat grójecki*, oprac. Izabella Galicka, Hanna Sygietyńska, Dariusz Kaczmarzyk (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1971), s. 44.

2. Np. Stanisław Lorentz, Andrzej Rottermund, *Klasycyzm w Polsce* (Warszawa: Arkady, 1984), s. 253.

3. M.in.: Jerzy Z. Łoziński, *Pomniki sztuki w Polsce*, t. 3: *Mazowsze i Podlasie* (Warszawa: Arx Regia, 1999), s. 441; Jacek Żabicki, *Leksykon zabytków architektury Mazowsza i Podlasia* (Warszawa: Arkady, 2010), s. 90.

4. Np. Tadeusz Stefan Jaroszewski, Waldemar Baraniewski, *Po pałacach i dworach Mazowsza. Przewodnik*, cz. 1 (Warszawa: Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, 1997), s. 82.

5. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 10, z. 5, s. 44.

6. Krystyna Sroczyńska, Jadwiga Jaworska, *Widoki Zamku Królewskiego w Warszawie. Materiały ikonograficzne w malarstwie, rysunku i grafice (1581–1939)* (Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1985), s. 79.

7. Maria Irena Kwiatkowska, Marek Kwiatkowski, Krzysztof Wesołowski, *Znane i nieznanne. Rezydencje, ludzie, wydarzenia* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001), s. 30.

8. Aleksandra Bernatowicz, „Dobrzyca – Błędów – Mała Wieś. Dekoracje «Jego Mości Pana Malarza» Roberta Stankiewicza”, *Biuletyn Historii Sztuki* 66, nr 1/2 (2004), s. 74.

Bez jakiegokolwiek argumentacji zasugerowano też, że oba malowidła zostały wykonane w latach 1783–1786<sup>9</sup>.

Z tego zestawienia widać, iż rozbieżności w datowaniu polichromii były znaczne, na rzecz przypisania jej konkretnemu artyście nie padły żadne dowody, a analizę świata przedstawionego na weducie nawet przy najlepszych chęciach trudno byłoby uznać za wyczerpującą. Wykreowany prospekt zbywano niemal wyłącznie określeniem jego tematu, a znacznie więcej baczności poświęcano malowanym kolumnom i balustradzie, stanowiącym pierwszy plan całego ujęcia, swoistą dlań ramę – „okno”. Zaprezentowana postawa, *de facto* ignorująca zasadnicze dzieło, była najpewniej pochodną tezy (którą również przyjęto bez żadnej argumentacji), że weduta jest powtórzeniem panoramy namalowanej przez Bernarda Bellotta, umieszczonej w Sali Canaletta na Zamku Królewskim w Warszawie. To zaś zdawało się umacniać niedopowiedziane przekonanie, iż w owej transmisji pośredniczyć mógł autorski sztych wykonany z tego obrazu.

Celem niniejszego artykułu będzie zatem pogłębiona refleksja nad iluzją stworzoną przez anonimowego twórcę w pałacu w Małej Wsi, pozwalającą bez opuszczenia sielskiego zacisza tej rezydencji kontemplować widok stolicy obserwowanej z praskiego brzegu Wisły. Należy mieć nadzieję, że konkluzją tych rozważań staną się też nowe, konkretniejsze aniżeli dotychczas, ustalenia na temat czasu powstania i autora polichromii.

#### PAŁACOWA JADALNIA, CZYLI SALA WARSZAWSKA

Wnętrze to zagościło w odnoszącym się do okresu międzywojennego wspomnieniu Zdzisława Morawskiego, zamieszkującego w Małej Wsi: „Sala Jadalna, mająca okna od strony parku, była (w każdym razie wydawała mi się za dziecinnych lat) olbrzymia. Przy długim stole z ciemnego dębu siadały swobodnie czterdzieści dwie

osoby, co zresztą zdarzało się rzadko. Całą ścianę naprzeciwko wysokich okien pokrywał fresk namalowany przez nieznanego artystę z końca XVIII wieku. Była to kopia, w olbrzymim powiększeniu, słynnego obrazu Canaletta, ukazującego panoramę Warszawy widzianą zza Wisły, od strony Pragi. Panorama ukazywała się zza greckich kolumn, połączonych ozdobną balustradą. Cała kompozycja dawała miłe złudzenie, że siedzi się pod pergolą nad brzegiem Wisły, po której płyną żaglowce i łódki. Również sufit i pozostałe ściany pokryte były malowidłami. [...] W centrum sufitu, przedstawiającego błękitne niebo i fruujące po nim jaskółki, wisiał na ciężkich, potrójnych łańcuchach złożony żyrandol w kształcie wieńca z dębowych liści”<sup>10</sup>. Do opisu tego zakradły się pewne nieścisłości, ale dobrze oddaje on wrażenie, jakiego doznaje każdy przybysz zasiadający u stołu.

Klasycyistyczna rezydencja w Małej Wsi została wzniesiona z inicjatywy Bazylego Walickiego, wojewody rawskiego (il. 1)<sup>11</sup>. Budowa trwała w latach 1783–1786. Ostatnią z dat potwierdza niewielka tabliczka, umieszczona w arkadzie prowadzącej na klatkę schodową, z inskrypcją notującą *pro memoria*, że zasiedlenie nieruchomości nastąpiło: „Anno Domini 1786 / Die 3 Junii”. Pałac ma zwartą bryłę, jest założony na rzucie prostokąta, jednopiętrowy, o jedenastoosiowych elewacjach dłuższych i czteroosiowych krótszych. Frontową – skierowaną na południe – zdobi trójosiowy portyk kolumnowy, zwieńczony trójkątnym przyczółkiem, tylną – odpowiadający mu szerokością ryzalit. Całą budowlę nakrywa dach czterospadowy. W literaturze przedmiotu, od czasu opublikowanego w 1963 r. artykułu Marka Kwiatkowskiego o siedzibach mazowieckich, utrzymało się błędne przekonanie, iż projektantem rezydencji był Hilary Szpilowski<sup>12</sup>. Dopiero niedawno udowodniono, że nie jest to prawdą, gdyż w owym czasie nie był on samodzielnym architektem, lecz konduktorem w służbie

9. Piotr Libicki, Marcin Libicki, *Dwory i pałace wiejskie na Mazowszu (obecne województwo mazowieckie)* (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2009), s. 216–217.

10. Zdzisław Morawski, *Gdzie ten dom, gdzie ten świat* (Warszawa: „Twój Styl”, 1997), s. 23–24.

11. Ryszard Mączyński, „Pałac w Walewicach i pałac w Małej Wsi, czyli rozważania o tym, jak w opinii potomnych uczeń zawłaszczył dzieła swego mistrza: Stanisława Zawadzkiego”, *Sztuka i Kultura* 3 (2015), s. 113–242, szczególnie s. 135–155. Tamże zestawiona starsza literatura na temat małowiejskiej rezydencji.

12. Marek Kwiatkowski, „Mazowiecka grupa pałaców klasycystycznych”, *Biuletyn Historii Sztuki* 25, nr 2 (1963), s. 158–169. To autorstwo pojawia się również w najnowszych pracach: Mikołaj Getka-Kenig, „Trzy pałace Hilarego Szpilowskiego: klasycyzm a problem elitarności wśród szlachty na Mazowszu końca XVIII wieku”, *Biuletyn Historii Sztuki* 77, nr 2 (2015), s. 275–302.

Stanisława Zawadzkiego. I to właśnie ów pryncypał stworzył plany małowiejskiego pałacu<sup>13</sup>.

*Piano nobile* zlokalizowane zostało na pierwszym piętrze, na które prowadzi reprezentacyjna klatka schodowa (il. 2)<sup>14</sup>. Malowana panorama Warszawy, będąca głównym przedmiotem podjętych rozważań, znajduje się tam w obszernej, podłużnej Sali Jadalnej, mieszczącej się w północno-zachodnim skrzydle budynku. Wnętrze to zyskało bardzo efektowny – i znakomicie zachowany – wystrój malarski. Całą dłuższą ścianę południową, znajdującą się *vis-à-vis* północnej z trzema oknami, a zatem dobrze oświetlaną, zajął ów prospekt Warszawy (il. 3). Na krótszej ścianie wschodniej został ulokowany znacznie mniejszy widok Neapolu i Wezuwiusza w jego tle, w typowym ujęciu od strony Posillipo (il. 4)<sup>15</sup>. Na zachodniej zaś znalazł się inny jeszcze, nieokreślony – i zawsze w dotychczasowych publikacjach pomijany – przesłonięty po większej części przez ustawiony przed nim okazały piec kaflowy (il. 5)<sup>16</sup>. Trzy te przedstawienia utrzymano w jednolitej konwencji, ujmując je malowaną artykulacją architektoniczną. Na suficie pojawia się owalna w kształcie iluzjonistyczna balustrada „otwierająca” salon od góry, z widokiem na nieboskłon i przepływające po nim obłoki. Pośrodku dodano jeszcze trzy unoszące się w powietrzu putta podtrzymujące kwiatową girlandę. W fasacie została umieszczona dekoracja ornamentalna oraz cztery sceny bachiczne.

Szczególną uwagę zwraca monumentalna „rama” głównego prospektu, pomyślana jako postrzegana od

wewnątrz frontowa część loggii. Prostokątny prześwit, odpowiadający niemal całej południowej ścianie Sali Warszawskiej, został podzielony czterema parami malowanych kolumn w porządku jońskim. Ich kapitele wspierają belkowanie (będące nieco zredukowanym belkowaniem obiegającym pomieszczenie), trzony, udające marmur, wspierają się na bazach, te zaś na stylobacie. Jego zewnętrzną krawędź ogranicza prosta drabinkowa balustrada, by zbyt pochłonięci pięknym widokiem spektatorzy nie przekroczyli granic bezpiecznej kontemplacji. A zatem iluzja ma być pełna. Wyraźnie potęguje ją sposób opracowania wyobrażonych kolumn. Ich pary zostały ustawione skośnie: w tych skrajnych widzimy obydwie podpory, w tych bliżej środka zewnętrzne pozostają częściowo przesłonięte. Najkorzystniejsze wrażenie uzyskamy wtedy, gdy jako obserwatorzy staniemy w pewnym dystansie na wprost środkowego prześwitu. Wypadnie wówczas docenić znakomitą znajomość perspektywy wykreślonej tego, kto malowidło wykonał.

Warto od razu wyraźnie zaznaczyć, że dekorowanie iluzjonistycznymi freskami wnętrz pałaców i willi ma jednoznacznie włoską proveniencję, co nie było odnotowane w dotychczasowej literaturze poświęconej rezydencji w Małej Wsi. Bujny rozwój tego nurtu w Italii rozpoczął się w okresie renesansu. A szczególnie w tym rolę odegrał region Veneto, gdzie w latach 1540–1580 we wznoszonych budowlach rezydencjonalnych powstały liczne malowidła pejzażowe<sup>17</sup>. Ich rola była

13. Mączyński, „Pałac w Walewicach i pałac w Małej Wsi”, s. 113–242, szczególnie s. 119–129, 155–162.

14. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys.Pol. 10376: *Projekt pałacu w Małej Wsi. Rzut poziomy pietra*, rys. tuszem i akwarelą, wym. 48,0 × 69,7 cm.

15. Najpewniej prospekt ów skopiowano z jakiejś grafiki. W XVIII w. produkowano je masowo z myślą przede wszystkim o przybyszach, którzy w ramach *Grand Tour* odwiedzali Królestwo Neapolu.

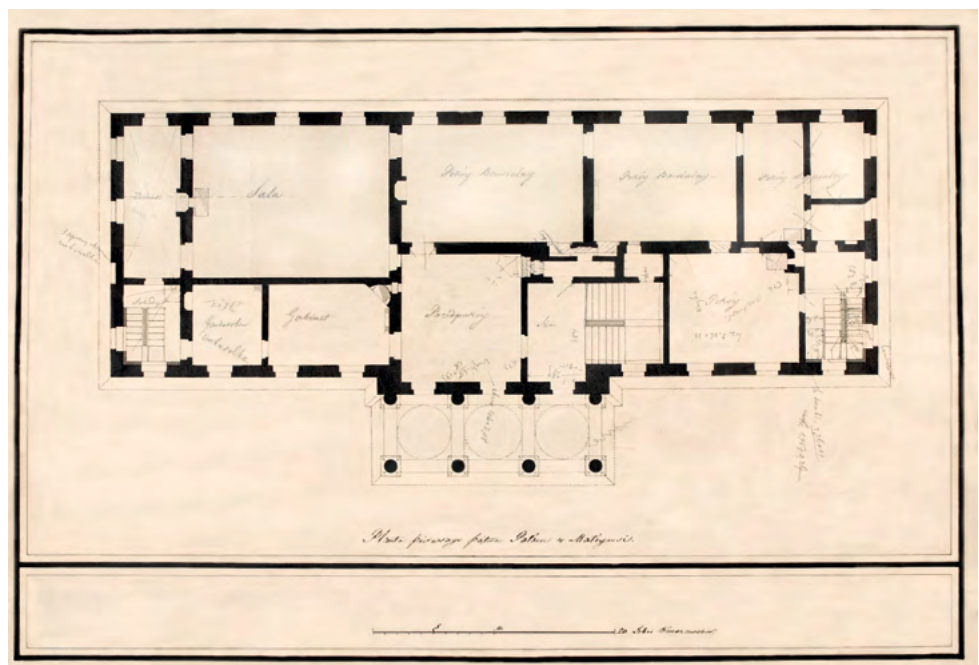
16. Ów trzeci widok wykonany został tylko dla dopełnienia symetrii, gdyż od początku – o czym świadczy zachowany projekt – przewidywano w tym miejscu ustawienie pieca ogrzewającego całą jadalnię, skoro nie było dlań miejsca w narożniku sali z uwagi na rozległość prospektu warszawskiego. Wspomnienie Zdzisława Morawskiego – „Na bocznych ścianach tej prostokątnej sali po jednej stronie królowała gdańska osiemnastowieczna szafa na wysokich nogach, a po drugiej olbrzymi, sięgający prawie sufitu piec z jasnych kafli” (Morawski, *Gdzie ten dom, gdzie ten świat*, s. 24) – wskazuje, że również weduta Neapolu bywała okresowo przesłonięta.

17. Szerokie zarysowanie tego zjawiska przynosi niedawno opublikowana monografia: Sören Fischer, *Das Landschaftsbild als gerahmter Ausblick in den venezianischen Villen des 16. Jahrhunderts. Sustris, Padovano, Veronese, Palladio und die illusionistische Landschaftsmalerei* (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2014), passim. Tamże zestawiona starsza literatura przedmiotu. Książka zyskała dostępne w sieci recenzje, m.in. Heinera Krellinga (<https://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2015/5/25317>) czy Larsa Berga (<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/jfk/article/view/69784>).



1 Mała Wieś, pałac Walickich, widok od strony południowo-zachodniej.  
Fot. Ryszard Mączyński

2 Stanisław Zawadzki, zrealizowany projekt pałacu Walickich w Małej Wsi, rzut poziomy piętra, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys.Pol. 10376.  
Fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



co najmniej dwojaka. Z jednej strony stanowiły przykład poczynań artystycznych, które poprzez świadome użycie środków malarskich znakomicie „poszerzały” rzeczywistą przestrzeń tworzoną przez architekturę. Z drugiej zaś stanowiły w mniemaniu współczesnych dowód bezpośredniego nawiązania do sztuki dekoratorskiej starożytnych, co wywodzono ze starannej lektury listów Pliniusza Młodszeo. Mogły też stanowić popis opanowania warsztatu malarza-humanisty oraz sprawności w stosowaniu zasad perspektywy nie tylko

geometrycznej, lecz również powietrznej, gdyż poza ową zniwelowaną płaszczyznę malarza ścianą otwierały się rozległe krajobrazy, które jej wymagały.

Włoskie przykłady tego rodzaju zdobień z XVI, XVII czy XVIII stulecia idą w setki i tysiące. Jednym z wczesnych, a zarazem najbardziej znanych jest Villa Barbari w Maser. Znakomite dzieło projektu Andrei Palladia wzniesiono między rokiem 1557 a 1560 dla dwóch przedstawicieli tego nazwiska: Daniele Barbaro, patriarchy Akwilei, oraz jego brata Marcantonio



6 Maser, Villa Barbaro, Sala a Crociera z iluzjonistycznymi freskami Paola Veronesego, 1560–1561. Fot. commons.wikimedia.org, CC BY-SA 40

← 3 Mała Wieś, pałac Walickich, prospekt Warszawy w Sali Jadalnej. Fot. Ryszard Mączyński  
← 4 Mała Wieś, pałac Walickich, widok Neapolu i Wezuwiusza w Sali Jadalnej. Fot. Ryszard Mączyński  
← 5 Mała Wieś, pałac Walickich, widok przesłonięty piecem w Sali Jadalnej. Fot. Ryszard Mączyński



Barbaro, ambasadora Republiki Weneckiej<sup>18</sup>. Dekoracje sztukatorskie były dziełem Alessandra Vittorii, a malarskie – Paola Veronesego<sup>19</sup>. Freski przezeń wykonane powstały w latach 1560–1561 (il. 6). Uwagę zwracają zwłaszcza te umieszczone na ścianach reprezentacyjnej sali, założonej na planie krzyża, ulokowanej w korpusie głównym na pierwszym piętrze. Pomędzy parami kompozytowych kolumn znalazły się tam bogato ornamentalnie zdobione archiwolty otwierające się na rozległe krajobrazy. Przezrocza owe, by złudzenie rozległej przestrzeni poza nimi było pełne, zostały u dołu opatrzone tralkowymi balustradami. Kształt tychże powtarzał zaś formy rzeczywistego balkonu znajdującego się na osi budowli, zaprojektowanego przez Palladia.

Uprzedzając nieco istotny wątek podjętych rozważań, trzeba również zauważyć, że rozmaite prospekty

należały do modnego kanonu dekoracji najbardziej okazałych sal pałacowych w dobie oświecenia. Czym innym jednak była polichromia, wpisana w ornamentálną ramę, tworzona w znacznej mierze na wzór pejzażowego obrazu olejnego, jaki mógłby być zawieszony na ścianie, czym innym zaś malowidło, którego celem stawało się „unicestwienie” pokrytej nim ściany i stworzenie doskonałej iluzji świata zewnętrznego postrzeganego z pałacowego wnętrza. W tym bowiem przypadku ulegała zatarciu granica między sferą prywatną a całym ziemskim uniwersum, reprezentowanym przez konkretne, starannie dobrane krajobrazy. To pierwsze rozwiązanie było często spotykane na terenie Rzeczypospolitej w czasach panowania Stanisława Augusta, to drugie należało do zjawisk rzadszych. Wszakże za prezentowanie kilku wybranych przykładów prac obu

18. Por. m.in.: Lionello Puppi, *Andrea Palladio* (Milano: Electa Editrice, [1973]), s. 136–145, 314–318; Manfred Wundram, Thomas Pape, Paolo Marton, *Andrea Palladio 1508–1580. Architect Between the Renaissance and Baroque* (Köln: Benedikt Taschen Verlag, 2008), s. 118–133.

19. Fischer, *Das Landschaftsbild als gerahmter Ausblick*, s. 110–127. Por. też: id., „«Denn ein üppiger Rebstock strebt über das ganze Gebäude hin zum First und erklettert ihn» – Paolo Veronese, Andrea Palladio und die Stanza di Baccho in der Villa Barbaro als Pavillon Plinius’ des Jüngeren”, *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 10 Juli 2014, dostęp 4 lutego 2024, <https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/378/>.



7 Mała Wieś, pałac Walickich, prospekt Warszawy w Sali Jadalnej. Fot. Ryszard Mączyński

typów, powstałych w kręgu malarzy należących do warszawskiego środowiska artystycznego (zwłaszcza tych, które inicjowały tę modę wkrótce po roku 1775) przyjdzie jeszcze odłożyć, by powrócić do nich w toku dalszych wywodów.

#### ŚWIAT PRZEDSTAWIONY NA PROSPEKCIE

Wyobrażona artykulacja architektoniczna dzieliła ukazaną panoramę Warszawy na trzy segmenty, z których boczne są nieco węższe, środkowy – szerszy (il. 7). Zaczynając od prawej strony, w pierwszym segmencie widoczny jest obszar od ulicy Dominikańskiej do ulicy Kościelnej (il. 8, 9). Pierwsza wyróżniająca się budowla to obszerny pałac Miączyńskich, kasztelanostwa podlaskich, ulokowany przy ulicy Przyrynek, z przyległym doń założeniem ogrodowym. Nieopodal kolumn wyobrażonej loggii została usytuowana cała grupa okazałych nieruchomości. To postrzegany od strony elewacji ogrodowej pałac Sapiehów, wzniesiony przez Jana Zygmunta Deybla w stylu późnego baroku. Obok wyłania się górna część fasady kościoła Franciszkanów. Obie budowle znajdowały się przy ulicy Zakroczymskiej. Na pierwszym w stosunku do nich planie

widnieje masywna, oszarpowana bryła gotyckiego kościoła farnego, konsekrowanego pod wezwaniem Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny, z przyległą doń charakterystyczną dzwonnica.

Środkowy segment obejmuje najważniejszą i najściślej zabudowaną część miasta – od ulicy Pieszkiej opodal Rynku Nowej Warszawy po ulicę Grodzką, schodzącą po skarpie i okrążającą Pałac pod Błachą (il. 10–12). Sekwencję najważniejszych budowli otwiera po prawej stronie niewielki kościół św. Benona, wystawiony z inicjatywy Bractwa Niemieckiego, a później pozostający we władaniu zgromadzenia redemptorystów. Dalej widoczny jest dawny pałac Kotowskich, włączony następnie w kompleks zabudowań klasztornych sióstr sakramentek. Nad całym tym zespołem architektonicznym dominuje zwieńczona latarnią okazała kopuła będącego pod ich pieczę kościoła św. Kazimierza usytuowanego przy Rynku Nowego Miasta. W pewnym od niej dystansie, ponad dachami zabudowy wznoszą się jeszcze dwie wieże: ta po prawej stronie należy do gmachu ratusza Nowej Warszawy, ta po lewej do gotyckiej świątyni dedykowanej św. Jerzemu, stanowiącej prepozyturę księży kanoników regularnych z Czerwińska.





8 Mała Wieś, pałac Walickich, prospekt Warszawy w Sali Jadalnej, ujęcie od ulicy Dominikańskiej do pałacu Miączyńskich. Fot. Ryszard Mączyński  
Oznaczenia: 1. Pałac Miączyńskich.

Jeszcze dalej na tle nieba rysuje się bryła kościoła św. Jac-ka, a trochę poniżej obszerny gmach klasztoru ojców dominikanów przy ulicy Freta. Na odleglejszym nieco planie widnieją w ujęciu frontalnym wieże kościoła Paulinów przy ulicy Nowomiejskiej oraz w ujęciu bocznym wieże kościoła Pijarów przy ulicy Długiej. Blisko brzegu wiślanego trwa dawna brama Mostowa, ówczes-nie funkcjonująca już jako Dom Kary i Poprawy, czyli miejskie więzienie. Bardziej w głębi wznosi się równie potężny kształt wieży Marszałkowskiej, służącej także jako miejsce przebywania aresztantów.

Przestrzeń pomiędzy budowlami wyróżniającymi się wypełniają nieco zunifikowane kamienice miesz-czańskie oraz wznoszące się na skarpie spichrze. Ów masyw zabudowy jest szczególnie zwarty w obrębie Starego Miasta. Dominują nad nim trzy wieże. Pierwsza od prawej to wieża ratusza Staromiejskiego stojącego w centrum rynku, kolejna to strzelista wieża kościoła Jezuitów przy ulicy Świętojańskiej. Opodal widoczna jest też kopuła wieńcząca prezbiterium tego kościoła, a obok szczyt wschodni, stromy dwuspadowy dach i po-strzępiona sylweta dekoracji fasady kolegiaty św. Jana Chrzciciela, usytuowanej przy tej samej ulicy. Trzecia wyniosła wieża to Wieża Zegarowa, wznosząca się nad frontowym skrzydłem Zamku Królewskiego. Kompleks zamkowy – z późnobarokową elewacją wschodnią – jest najbardziej wyeksponowanym elementem tej weduty.



9 Mała Wieś, pałac Walickich, prospekt Warszawy w Sali Jadalnej, ujęcie od ulicy Głębokiej do kościoła Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny. Fot. Ryszard Mączyński  
Oznaczenia: 2. Pałac Sapiehów; 3. Kościół św. Franciszka Serafickiego (Franciszkanów); 4. Kościół farny (z wieżą) Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny.

Widz, zajmując optymalną pozycję do oglądania całego malowidła i odczucia tworzonej przezeń iluzji prze-strzennej, musi usytuować się niemal na wprost siedziby najwyższych władz Rzeczypospolitej – króla, senatu i sejmu. Spoza Zamku wysuwa się wieża kościoła sióstr bernardynek, a nieco dalej sylweta należącego do oj-ców bernardynów kościoła św. Anny przy Krakowskim Przedmieściu, wraz z kopułą przyprezbiterialnej kaplicy dedykowanej bł. Władysławowi z Gielniowa. Nieco poniżej usytuowany jest Pałac pod Błachą. Uwzględ-nione zostały nawet drobne skalą, lecz jakże charak-terystyczne elementy – ponad dachami zamkowych skrzydeł widnieje małeńka figurka króla Zygmunta III Wazy, wieńcząca kolumnę ufundowaną przez jego syna, Władysława IV.

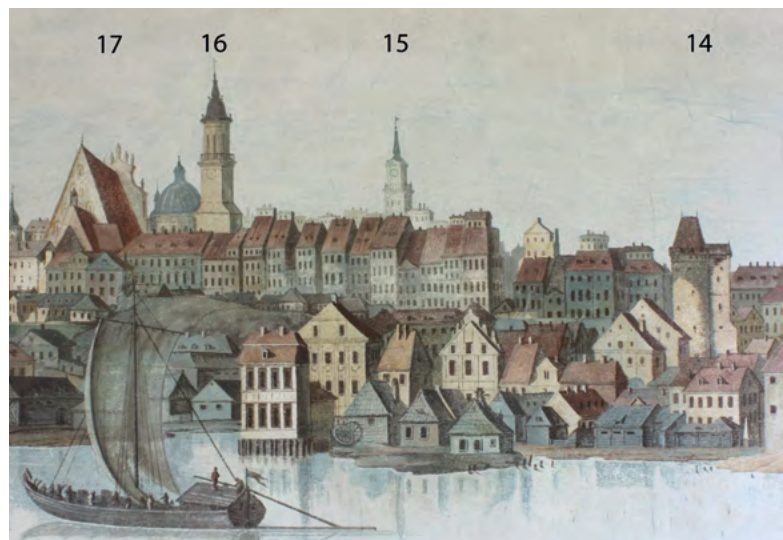
Część trzecia weduty, poczynając od ulicy Bed-narskiej, ukazuje obszar coraz bardziej odległy, aż po horyzont, poddany zatem działaniu perspektywy po-wietrznej, co objawia się bledszą kolorystyką i ogólną tonacją wpadającą w błękity (il. 13, 14). Uwagę przy-kuwa przede wszystkim most łyżwowy przez Wisłę. Dalej na skarpie ukazano, wyliczając od strony prawej, znajdującą się tam masywną bryłę zespołu kościelno-klasztornego Karmelitów Bosych, obok niej okazały pałac niegdyś Konięcpolskich, później Radziwiłłów, a opodal wyłaniającą się sponad dachów okolicznej zabudowy potężną kopułę i wyniosłą latarnię kościoła



10 Mała Wieś, pałac Walickich, prospekt Warszawy w Sali Jadalnej, ujęcie od kościoła św. Benona do wieży Marszałkowskiej opodal ulicy Mostowej. Fot. Ryszard Mączyński  
*Oznaczenia: 5. Kościół św. Benona (Redemptorystów); 6. Kościół św. Kazimierza (Sakramentek); 7. Klasztor Sakramentek (dawny pałac Kotowskich); 8. Wieża ratusza Nowej Warszawy; 9. Wieża kościoła św. Jerzego (Kanoników Regularnych); 10. Kościół (z wieżą) św. Jacka i klasztor Dominikanów; 11. Kościół Świętego Ducha (Paulinów); 12. Kościół Najświętszej Marii Panny Zwycięskiej oraz św. św. Pryma i Felicjana (Pijarów); 13. Brama Mostowa; 14. Wieża Marszałkowska.*

ewangelicko-augsburskiego. Wyraźnie rysuje się dwuwieżowa fasada należącego do księży misjonarzy kościoła Świętego Krzyża, a nieodległe od niej widoczne są również górne partie fasady kościoła Dominikanów Obserwantów. Wszystkie wymienione świątynie katolickie zlokalizowane były przy Krakowskim Przedmieściu. Tam także, lecz na samym skraju skarpy, widnieje Pałac Kazimierzowski, jego zaś zwieńczenie z orłem na globie świadczy o tym, że jest siedzibą Szkoły Rycerskiej. Dalsza zabudowa staje się luźniejsza, a ukazywane obiekty są poddane selekcji. Można zidentyfikować pałac Karasia, ulokowany w sąsiedztwie siedziby kadeków, i położony nieopodal ulicy Tamka gmach szpitala św. Kazimierza, prowadzonego przez Zgromadzenie Sióstr Miłosierdzia, zwanych potocznie szarytkami. Jako następny pojawia się charakterystyczny wysoki Minaret w ogrodzie ekspodkomorzeżo Kazimierza Poniatowskiego Na Książęcem, a na miejscu najbardziej odległym – czworobok skrzydeł Zamku Ujazdowskiego, ujęty na narożach sześciobocznymi wieżami.

Na lewym skraju malowidła znalazł się brzeg praski ze skromną zabudową miejską, charakterem swym nierzadko przypominającą raczej domostwa wiejskie,



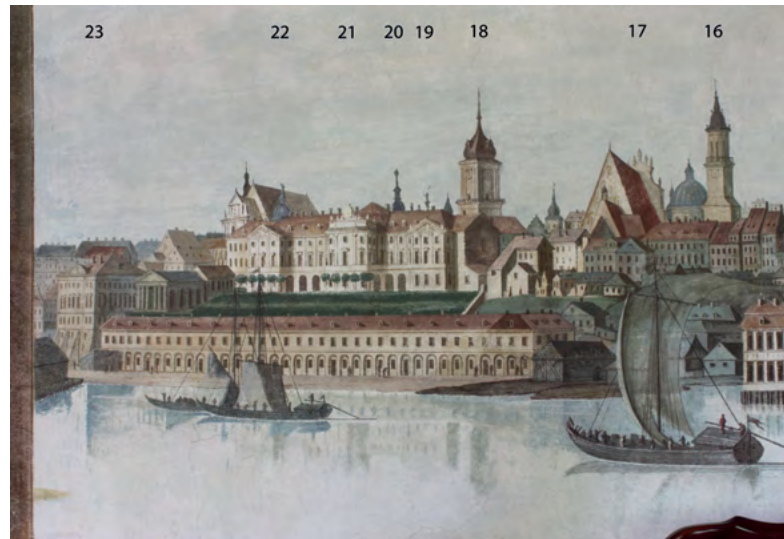
11 Mała Wieś, pałac Walickich, prospekt Warszawy w Sali Jadalnej, ujęcie od wieży Marszałkowskiej do kolegiaty św. Jana Chrzyciela. Fot. Ryszard Mączyński  
*Oznaczenia: 14. Wieża Marszałkowska; 15. Wieża ratusza Starej Warszawy; 16. Kościół (z wieżą) Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny (Jezuitów); 17. Kościół kolegiacki św. Jana Chrzyciela.*

na planie pierwszym Gołędzinowa, następnie Pragi i wreszcie Skaryszewa (il. 15). W tej dalszej perspektywie dostrzec można skromny, wzniesiony na przełomie XVII i XVIII stulecia, skaryszewski kościół farny. Znacznie odeń okazał się budowlą – widoczną fragmentarycznie już pomiędzy skrajną parą kolumn imaginowanej loggii – jest starszy, pochodzący z pierwszej połowy XVII w., praski kościół Bernardynów z malowniczą dwuwieżową fasadą. Z całego ówczesnie istniejącego kompleksu kościelno-klasztornego ocalała po dziś dzień jedynie kaplica Loretańska. Wyobrażona rzeka Wisła nie pozostaje tylko zamalowaną na niebiesko wodną tonią marszczoną drobnymi falami. Odbija się w niej zabudowa znajdująca się na lewym brzegu. Opodal brzegu prawego pracują młyny, a wzdłuż głównego nurtu, poniżej Zamku Królewskiego, płyną pod prąd na rozpiętych żaglach trzy płaskodenne szkuty, służące do transportu towarów, a zwłaszcza spławiania zboża.

AKWAFORTA BELLOTTA JAKO ŹRÓDŁO  
 INSPIRACJI

Dotychczasowi badacze sugerowali zależność panoramy z Małej Wsi od wykonanego w technice olejnej

*Widoku Warszawy od strony Pragi* Bernarda Bellotta<sup>20</sup>. Nie próbowali jednak tego przekonania ukonkretnić analizą porównawczą obu przedstawień. Oryginał obrazu stworzony został przez malarza w 1770 r. i trafił ostatecznie do Przedpokoju Senatorskiego w Apartamencie Królewskim na Zamku w Warszawie (il. 16)<sup>21</sup>. Dzieło było podziwiane, toteż niejednokrotnie stanowiło wzór dla tych artystów, którzy pragnęli uwiecznić prospekt stolicy Rzeczypospolitej malowniczo położonej na wyniosłej skarpie. Owa powszechna admiracja brała się nie tylko z bezpośredniej znajomości obrazu olejnego stworzonego przez Canaletta, lecz głównie z szerszej dostępności autorskiej repliki zwielokrotniającej oryginalną panoramę. Bellotto bowiem dwa lata później powtórzył swoje dzieło, wykonane pędzlem, w technice akwaforty (il. 17)<sup>22</sup>. Jak głosił tytuł jej nadany – zapisany po polsku i po francusku – przedstawia ona *Widok Warszawy zacząwszy od pałacu Sapieżyńskiego aż po*



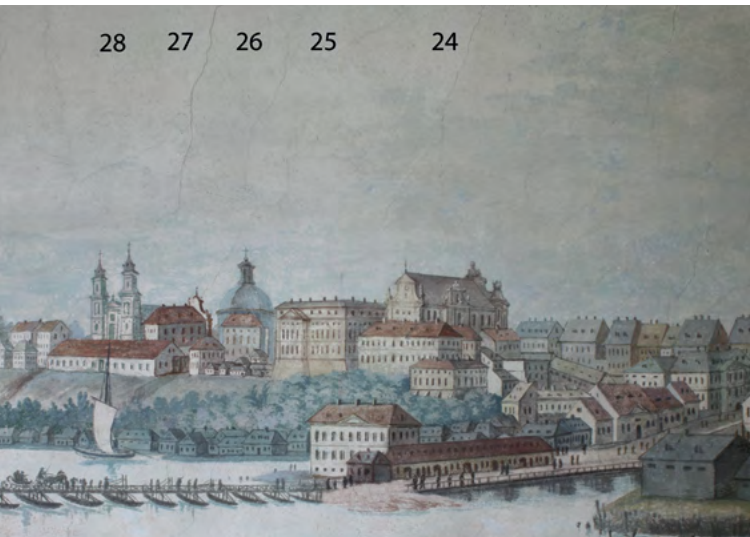
12 Mała Wieś, pałac Walickich, prospekt Warszawy w Sali Jadalnej, ujęcie od kolegiaty św. Jana Chrzciciela do Pałacu pod Blachą. Fot. Ryszard Mączyński  
Oznaczenia: 16. Kościół (z wieżą) Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny (Jezuitów); 17. Kościół kolegiacki św. Jana Chrzciciela; 18. Wieża Zegarowa Zamku Królewskiego; 19. Figura Zygmunta III Wazy na kolumnie; 20. Wieża kościoła św. Klary (Bernardynek); 21. Skrzydło wschodnie Zamku Królewskiego; 22. Kościół św. Anny (Bernardynek); 23. Pałac pod Blachą.

20. *Zamek Królewski w Warszawie*, nr inw. 128663, olej na płótnie, wym. 172,5 × 261,0 cm, obraz jest sygnowany i datowany przez artystę. Literatura na temat tego dzieła jest bardzo obfita, zatem poniżej wymienione są tylko najważniejsze pozycje: Mieczysław Wallis, *Canaletto – malarz Warszawy* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1954), s. 19–20, 25, 27; *Drezno i Warszawa w twórczości Bernarda Bellotto Canaletta. Wystawa zorganizowana wspólnie przez Państwowe Zbiory Sztuki w Dreźnie – Galerię Dawnych Mistrzów i Muzeum Narodowe w Warszawie. Katalog. Warszawa, wrzesień–listopad 1964* (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1964), s. 69–70; Stefan Kozakiewicz, *Bernardo Bellotto*, tłum. Luciana Kromberg Tomelleri (Milano: Görlich Editore, 1972), t. 1: *Testo*, s. 154, 158, 162–163, 167, 169, 171, 174; t. 2: *Catalogo*, s. 318–321; Helena Kozakiewiczowa, Stefan Kozakiewicz, *Bernardo Bellotto zwany Canaletto* (Warszawa: Arkady, 1975), s. nlb. (kat. nr 22); Alberto Rizzi, *Canaletto w Warszawie. Dzieła Bernarda Bellotto, zwanego Canalettem, w stolicy Stanisława Augusta*, tłum. Katarzyna Jursz-Salvadori (Warszawa: Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, 2006), s. 46–53; Dorota Juszcak, Hanna Małachowicz, *Zamek Królewski w Warszawie. Malarstwo do 1900. Katalog zbiorów* (Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie, 2007), s. 146–148; *Bernardo Bellotto. W 300. rocznicę urodzin malarza*, red. Artur Badach, Madgalena Królikiewicz (Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie, 2022), s. 346–348.

21. O historii owego pomieszczenia i jego szczególnej roli: Andrzej Rottermund, *Zamek Warszawski w epoce oświecenia. Rezydencja monarsza, funkcje i treści* (Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie, 1989), s. 112–122. Syntetyczny opis wnętrza odtworzonego podczas restytucji Zamku Królewskiego: *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria nowa*, t. 11: *Miasto Warszawa*, cz. 1: *Stare Miasto*, red. Jerzy Z. Łoziński, Andrzej Rottermund (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1993), s. 151–152.

22. Egzemplarz m.in. w Muzeum Narodowym w Warszawie, nr inw. Gr.Pol. 17091, akwaforta, wym. 62,3 × 88,3 cm. Na temat grafiki m.in.: Kozakiewicz, *Bernardo Bellotto*, t. 1, s. 164, 172; t. 2, s. 321–322; Sroczyńska, Jaworska, *Widoki Zamku Królewskiego w Warszawie*, s. 70; Rizzi, *Canaletto w Warszawie*, s. 168–170; *Bernardo Bellotto. W 300. rocznicę urodzin malarza*, s. 404–406. Publikacje te najczęściej nie analizują porównawczo obu przedstawień w odniesieniu do uwiecznionej architektury. Jeśli jednak jakaś wzmianka na ten temat się pojawia, jak

28 27 26 25 24



13 Mała Wieś, pałac Walickich, prospekt Warszawy w Sali Jadalnej, ujęcie od ulicy Bednarskiej do kościoła Świętego Krzyża. Fot. Ryszard Mączyński  
*Oznaczenia: 24. Kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny i św. Józefa Oblubieńca (Karmelitów Bosych); 25. Pałac Koniecpolskich (Radziwiłłów); 26. Kopia kościoła Świętej Trójcy (ewangelicko-augsburskiego); 27. Kościół Opieki św. Józefa (Wizytek); 28. Kościół Świętego Krzyża (Misjonarzy).*

koniec Szolca i dalej aż do Zamku Wilanowskiego z częścią miasta Pragi po drugiej stronie Wisły<sup>23</sup>. Różnice między wersją olejną a sztychowaną były stosunkowo niewielkie, nie dotyczyły sylwety samego miasta. Najbardziej może rzucającą się w oczy modyfikacją stał się kształt malowniczo rozrośniętego drzewa ukazanego na praskim brzegu.

Akwaforta Canaletta bywała naśladowana przez innych malarzy, powracając niejako do swego źródła. Dobrym tego przykładem jest niewielki obraz olejny wykonany w 1778 r. przez Gottlieba Schiffnera (il. 18)<sup>24</sup>. Artysta działał w Dreźnie i najpewniej tam właśnie na podstawie sztychu Bellotta powstała panorama Warszawy, bliższą bowiem znajomość z miastem nad Wisłą zawarł, dopiero przebywając tu jako malarz Fryderyka Alojzego Brühla, generała artylerii koronnej, w latach

34 33 32 31 30 29 28



14 Mała Wieś, pałac Walickich, prospekt Warszawy w Sali Jadalnej, ujęcie od kościoła Świętego Krzyża do Zamku Ujazdowskiego i po horyzont. Fot. Ryszard Mączyński  
*Oznaczenia: 28. Kościół Świętego Krzyża (Misjonarzy); 29. Kościół Matki Boskiej Zwycięskiej (Dominikanów Obserwantów); 30. Pałac Kazimierzowski (Szkoła Rycerska); 31. Pałac Karasia; 32. Szpital św. Kazimierza (Szarytek); 33. Minaret w ogrodzie Kazimierza Poniatowskiego Na Książęcem; 34. Zamek Ujazdowski.*

1782–1784. Krystyna Sroczyńska i Jadwiga Jaworska uznały, że „[s]wobodne potraktowanie zabudowy Warszawy po obu jej stronach świadczy [...] o korzystaniu przez artystę z nieznanego pierwowzoru<sup>25</sup>. Wydaje się to wnioskiem nieuprawnionym, zależność jest bowiem wyraźnie widoczna. Powtórzony został sposób ujęcia miasta (choć nieco ograniczono jego zasięg po lewej stronie, rezygnując z odwzorowywania praskich świątyń), nie uległa też zasadniczym zmianom sylweta Warszawy, natomiast wiele szczegółów pozbawionych istotniejszego znaczenia dla identyfikacji zasadniczego tematu dzieła albo pominięto całkowicie (dotyczyło to przede wszystkim bardzo bogatego u Bellotta sztafażu), albo przeobrażono wedle własnej inwencji naśladowcy.

Jeśli teraz zestawimy ten *casus* z przypadkiem panoramy z rezydencji w Małej Wsi, to okaże się on po części

w ostatniej z wymienionych pozycji: „Z prawej strony poszerzono panoramę – zaczyna się od pałacu Sapiechów i obejmuje kościół Franciszkanów i kościół Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny, których na oryginale malarskim nie było” (s. 404), to okazuje się całkowicie niezgodna z prawdą.

23. Podana w tytule nazwa Zamku Wilanowskiego może być myląca – artyście chodziło oczywiście o pałac króla Jana III Sobieskiego w Wilanowie.

24. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. M.Ob. 2104, olej na płótnie, wym. 40,0 × 59,5 cm, obraz jest sygnowany i datowany przez malarza.

25. Sroczyńska, Jaworska, *Widoki Zamku Królewskiego w Warszawie*, s. 74.

podobny, po części odmienny. Analogiczny pozostał przede wszystkim sposób ujęcia widoku postrzeganego z praskiego brzegu, z tego samego miejsca, z którego niegdyś czynił to Bellotto. Nastąpiła jednak istotna zmiana zasięgu panoramy pałacowej w stosunku do akwaforty. Również i tu została ona nieco ucięta po stronie lewej, a zatem pewnemu ograniczeniu uległ wizerunek Pragi. Bardziej znacząca jest jednak różnica po stronie prawej. Malowany w Małej Wsi prospekt nie kończy się bowiem na pałacu Sapieżyńskim, lecz sięga o wiele dalej, z czego wynika, że znaczny fragment dodano. Istnieje natomiast podobieństwo w redukcji szczegółów. Tu również sztafaż został bardzo ograniczony w stosunku do dzieła Bellotta. Po stronie praskiej znikła cała anegdota związana z malowaniem przezeń obrazu i oczekiwaną wizytą króla Stanisława Augusta, mającego przybyć, aby podziwiać doskonałą iluzję stworzoną pędzlem artysty<sup>26</sup>. Powtórzone za wzorem zostały dwa młyny wodne na rzece, ale usytuowane są bardziej w głębi przedstawienia. Z pietyzmem powielony też został szczegół zupełnie drugorzędny – dwa rachityczne drzewka na brzegu, chyba tylko po to, żeby jakoś ożywić monotonną piaskową łachę na pierwszym planie. Z płynących po Wiśle statków i łodzi ostały się nieliczne: najbardziej charakterystyczna szkuta z malowniczo wydętym żaglem oraz dwie inne z żaglami częściowo opuszczonymi, opodal warszawskiego brzegu rzeki. Detale jednak są różne (nawet zwrot jednej jest przeciwny w stosunku do pierwotnego). Takie wyliczanie można byłoby kontynuować jeszcze długo, wzbogacając je o kolejne pominięte lub przeobrażone elementy.

Konkluzja poczynionych obserwacji musi zatem być następująca: rzeczywiście dzieło Bernarda Bellotta najpewniej poprzez jego autorską akwafortę stanowiło podstawę do namalowania panoramy Warszawy w pałacu w Małej Wsi. Narzuciło ogólny schemat ujęcia



15 Mała Wieś, pałac Walickich, prospekt Warszawy w Sali Jadalnej, ujęcie strony praskiej. Fot. Ryszard Mączyński  
Oznaczenia: 35. Kościół św. Jakuba Apostoła (skaryszewski); 36. Kościół św. Andrzeja (Bernardynów).

szerokiego widoku stolicy, postrzeganego z jednego punktu po praskiej stronie, z wyeksponowaniem walorów wizualnych jej położenia na wyniosłej skarpie nad Wisłą<sup>27</sup>. Pozwoliło też bez znacniejszego wysiłku powielić sylwetki nieruchomości, które trwały w raz nadanym im kształcie bez większych zmian. Ale jednocześnie przyjęty wzór wykorzystano w sposób twórczy. Dokonano przede wszystkim znaczącego przeskalowania niewielkiej akwaforty do rozmiarów monumentalnej polichromii ściennej, a ponadto znacznie zredukowano szczegóły uznane za mniej istotne, jednak – co zaraz zostanie szerzej udokumentowane – uzupełniono ją o wiele nowych elementów, które wymagały wiedzy o realnym stanie miasta. Najwyraźniej chciano utrwalić jego obraz nie w kształcie z roku 1770, który byłby miejscami już nieco anachroniczny, lecz współczesnym.

26. Nową identyfikację postaci zgromadzonych wokół obrazu na sztaludze, a tym samym reinterpretację odmalowanej na wędzicy sytuacji, przyniosły publikacje z 2007 r. – artykuł: Alberto Rizzi, „Rewolucyjna interpretacja «Widoku Warszawy od strony Pragi» pędzla Bernarda Bellotta”, tłum. Mateusz Salwa, *Almanach Muzealny* 5 (2007), s. 173–186; oraz katalog zbiorów malarskich Zamku Królewskiego: Juszcak, Małachowicz, *Zamek Królewski w Warszawie*, s. 146–148. Dawniej wśród przedstawionych na brzegu postaci dopatrywano się przybyłego już króla.

27. Ów aspekt różni prospekty Bellotta (ten olejny i ten sztychowany), Schiffnera, a także polichromię pałacu w Małej Wsi od operującej zupełnie odmiennym, rozwijanym liniowo wzdłuż brzegu rzeki odwzorowaniem tzw. panoramy Baryczkowskiej, pochodzącej z lat 1775–1780, znajdującej się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. Rys.Pol. 1988, rysunek piórkiem podmalowany akwarelą, wym. 52,7 × 298,7 cm. Popularne na jej temat opracowanie opublikował niegdyś Aleksander Kraushar, *Warszawa za Stanisława Augusta (1764–1795)* (Warszawa: Księgarnia Ferdynanda Hoesicka, 1914), *passim*.



16 Bernardo Bellotto,  
*Widok Warszawy od strony Pragi*, 1770, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/438. Fot. commons.wikimedia.org, CC BY-SA 40



17 Bernardo Bellotto,  
*Widok Warszawy od strony Pragi*, 1772, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Gr.Pol.17091. Fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

#### AKTUALIZACJA MIEJSKICH REALIÓW

Warto zatem przeanalizować ów odwzorowany kształt miasta stołecznego Korony i rozważyć, w czym dopelniono powtórzone za sztychem *disegno*, które posłużyło następnie do wykonania polichromii w Sali Warszawskiej pałacu w Małej Wsi. Innymi słowy należy zapytać: które spośród budowli stolicy, nieistniejące

jeszcze w czasach Bellotta, zostały dodane przez twórcę małowiejskiej panoramy? A także poszerzyć to pytanie kolejnym: które budowle obecne na wędzię włoskiego artysty zmieniły swoją formę?

Przede wszystkim rzuca się w oczy uwieczniony przez malarza most łyżwowy przez Wisłę, wypadający na przedłużeniu ulicy Bednarskiej<sup>28</sup>. Warszawski stały

28. Szersze opracowanie problematyki stołecznych mostów w XVI–XVIII w. m.in.: Apolinary Przybylski, *Ulice i mosty Warszawy (kartka z przeszłości)* (Warszawa: nakładem autora, 1936), s. 15–165; Wacław Sterner, *Mosty Warszawy* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwa Techniczne,



18 Gottlieb Schiffner, *Widok Warszawy*, 1778, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. M.Ob.2104. Fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

most przez rzekę, wzniesiony u schyłku XVI stulecia, nie przetrwał długo i już na początku następnego wieku jego drewniana konstrukcja – na owe czasy stanowiąca imponujące dzieło sztuki inżynieryjnej – przestała istnieć. Przez ponad półtora wieku miasto borykało się z problemem transportu ludzi i towarów z jednego brzegu na drugi. Dopiero w 1775 r. Adam Poniński, podskarbi wielki koronny, podjął się wystawienia mostu własnym kosztem, z prawem czerpania zeń zysków przez pierwszą dekadę eksploatacji. Stworzone rozwiązanie z rozmaitych powodów nie było idealne, należało bowiem most rozbierać na zimę i ponownie budować

na wiosnę, kiedy zesza już kra. Niemniej przez wiele następnych lat most spełniał swoje zadanie, a choć bywał niejednokrotnie niszczone w okolicznościach wojennych, to następnie go odbudowywano, aż do 1864 r., gdy Warszawa otrzymała most stały ze stali.

Nieopodal Zamku Ujazdowskiego pojawia się niezwykle charakterystyczna budowla – Minaret. Trudno byłoby pomylić go z czymkolwiek innym. Stanął na rozległej posesji zwanej Na Książęcem, którą w 1776 r. z rąk króla otrzymał jego brat Kazimierz Poniatowski, ekspodkomorzy<sup>29</sup>. Postać to niezwykle ekscentryczna, toteż i dzieła powstające w kręgu jego mecenatu

1955), s. 23–50; Janusz Jankowski, *Mosty w Polsce i mostowcy polscy (od czasów najdawniejszych do końca I wojny światowej)* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, 1973), s. 24–28, 44–45, 49–53, 70; Bolesław Chwaściński, *Mosty na Wiśle i ich budowniczy* (Warszawa: Fundacja Rozwoju Nauki w Zakresie Inżynierii Lądowej im. A. i Z. Wasiutyńskich, 1997) s. 13–33; Bolesław Orłowski, „Początki przepraw przez Wisłę”, w: Michał Czapski, Andrzej Niemierko, Janusz Rymsza, *Warszawskie przeprawy mostowe przez Wisłę w ujęciu historycznym* (Warszawa: Fundacja Rozwoju Nauki w Zakresie Inżynierii Lądowej im. A. i Z. Wasiutyńskich, 2012), s. 9–15; Jan Biliszczyk, *Mosty w dziejach Polski. W hołdzie twórcom polskich mostów* (Wrocław: Dolnośląskie Wydawnictwo Edukacyjne, 2017), s. 51–52. 29. Marek Kwiatkowski, *Szymon Bogumił Zug, architekt polskiego oświecenia* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1971), s. 49–55; Jolanta Putkowska, „Warszawski podmiejskie rezydencje Kazimierza Poniatowskiego przy ulicy Książęcej”, *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* 54, z. 2 (2009), s. 17–40; ead., *Warszawskie rezydencje na przedmieściach i pod miastem w XVI–XVIII wieku* (Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, 2016), s. 296–319; Anna Oleńska, „«Chciał pan podkomorzy mieć sielankę w naturze». Na Książęcem wśród podwarszawskich ogrodów księcia Kazimierza Poniatowskiego”, w: *Elizeum – podziemny salon księcia dla przyjaciół i pięknych pań*, red. Karol Guttmejer (Warszawa: Miasto Stołeczne Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, 2016), s. 29–58.



19 Warszawa, kościół Karmelitów Bosych, widok od zachodu, stan obecny. Fot. Adrian Grycuk

odznaczały się tą cechą. Do zaaranżowania parceli jako rekreacyjnego ogrodu zaangażował architekta Szymona Bogumiła Zuga, który stworzył dlań rezydencję niepowtarzalną, niemającą precedensów na rodzimym gruncie. Zamiast typowego pałacu powstało tu podziemne Elizeum, wzbudzające zachwyty zapraszanych gości, a także luźno rozrzucona zabudowa o charakterze

rustykalno-egzotycznym. Stylistykę turecką reprezentował Dom Imama oraz opodal niego wzniesiony Minaaret (który dotrwał do okresu Drugiej Rzeczypospolitej). Kompleks ów najpewniej był już sfinalizowany w 1779 r.

Należy również zwrócić uwagę na kościół Karmelitów Bosych, gdyż został on dopełniony drobnymi, acz znaczącymi detalami<sup>30</sup>. Nie tyle jednak bryła tej XVII-wiecznej świątyni jest interesująca, ile szczegóły jej fasady. Jest ona wprawdzie niewidoczna (wszak kościół – zgodnie z przyjętymi zasadami – ma prezbiterium skierowane ku wschodowi), lecz wyraźnie rysują się charakterystyczne dzwonnice w kształcie potężnych, po rzeźbiarsku opracowanych urn oraz zwieńczenie w postaci ogromnego globu, nad którym dominuje kielich z hostią. Projekt owej frontowej elewacji został stworzony przez Efraima Szregera jeszcze w 1760 lub 1761 r. Aby skomponować ją w nowym stylu – co zapowiadało zmianę estetycznych upodobań – architekt odwołał się do wzoru klasycyzującego kościoła Oratorianów w Paryżu, dzieła Pierre’a Caqué z lat 1745–1750. Powstała fasada dwukondygnacyjowa, o wyraźnie zaakcentowanej kolumnami partii środkowej, podczas gdy boczne ujęto pilastrami, z tryglifowym fryzem belkowania wyraziście „spinającym” całość. Wrażenie surowości i monumentalizmu potęguje oblicowanie kamiennymi płytami. Realizacja tak pomyślanego dzieła trwała długo, aż po rok 1782, choć wiadomo, że miedziany glob osadzono na wieńczącej attyce trzy lata wcześniej (il. 19).

Między kościołem sióstr wizytek a pałacem Koniecpolskich wyłania się majestatyczna kopuła. To kościół ewangelicko-augsburski<sup>31</sup>. Protestanci przez długi czas mieli zakaz wybudowania w stolicy świątyni, w której

30. Literatura dotycząca tego zabytku jest bardzo obszerna, najważniejsze opracowania to m.in.: Stanisław Lorentz, „Materiały do historii kościoła Karmelitów Bosych na Krakowskim Przedmieściu”, *Rocznik Warszawski* 3 (1962), s. 33–41; Tadeusz Stefan Jaroszewski, *Architektura doby oświecenia w Polsce. Nurty i odmiany* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, 1971), s. 81–82; Benignus Józef Wanat, *Zakon Karmelitów Bosych w Polsce. Klasztory Karmelitów i Karmelitanek Bosych 1605–1975* (Kraków: Wydawnictwo OO. Karmelitów Bosych, 1979), s. 414–416; Stanisław Lorentz, *Efraim Szreger, architekt polski XVIII wieku* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986), s. 94–105; Jarosław Zieliński, *Atlas dawnej architektury ulic i placów Warszawy. Śródmieście historyczne, t. 7: Krakowskie Przedmieście* (Warszawa: Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, 2001), s. 255–259; *Kościół Seminarjalny Wniebowzięcia NMP i św. Józefa Oblubieńca, pokarmelicki* (Izabelin–Warszawa: Rosikon Press, 2010), s. 15–19, 76–83; Ryszard Mączyński, „Wzorniki architektoniczne doby klasycyzmu. Rozważania nad perspektywnym charakterem proponowanych rozwiązań”, *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej* 62, nr 4 (2014), s. 510–513; Paweł Migasiewicz, Jakub Sito, „Warszawskie dzieło architektury à la française. Dzieje budowy i geneza fasady kościoła karmelitów bosych”, *Biuletyn Historii Sztuki* 83, nr 4 (2021), s. 883–921, <https://doi.org/10.36744/bhs.1084>.

31. Kwiatkowski, *Szymon Bogumił Zug*, s. 159–162; Jaroszewski, *Architektura doby oświecenia w Polsce*, s. 127–129; Maria Irena Kwiatkowska, *Kościół ewangelicko-augsburski* (Warszawa:





20 Warszawa, kościół Świętej Trójcy (ewangelicko-augsburski), widok od wschodu, stan obecny. Fot. Adrian Grycuk



21 Warszawa, kościół Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny (farny Nowego Miasta), widok od wschodu, stan obecny. Fot. Adrian Grycuk

mogliby gromadzić się na wspólne modły odprawiane w tym obrządku. Skoro więc po latach starań otrzymali w 1777 r. przywilej królewski, będący zezwoleniem na podjęcie takowej „fabryki”, wspólnym wysiłkiem finansowym stworzyli dzieło imponujące rozmachem. Do realizacji Stanisław August wybrał projekt architekta Szymona Bogumiła Zuga, który wznosił budowlę niezwykle wyrafinowaną. Klasycystyczną, surową w wyrazie stylową rotundę, ujętą czterema aneksami, przekryła potężna kopuła zwieńczona latarnią. Całość odznaczała się wysmakowanymi proporcjami i wyróżniała skalą, wszak była to podówczas jedna z najwyższych nieruchomości warszawskich, a jej twórca wykazał się najwyższym kunsztem nie tylko architektonicznym, lecz również inżynierskim. Prace ukończono w 1781 r. i wtedy też nastąpiło uroczyste poświęcenie świątyni, dodatkowo uświetnione wybitym pamiątkowym medalem (il. 20).

Dobrze wyeksponowana na polichromii w Małej Wsi jest bryła przybytku Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny, czyli kościoła farnego Nowej Warszawy<sup>32</sup>. Najstarsza to murowana świątynia w tym mieście, gotycka. Została wzniesiona w latach 1409–1411 z fundacji Danuty Anny Kiejstutowny i Janusza Starszego, książąt mazowieckich, jako budowla jednonawowa z trójbocznie zamkniętym prezbiterium. Następnie w latach 1492–1497, sumptem Bolesława V, księcia warszawskiego i zakroczymskiego, była rozbudowana do formy trójnawowej bazyliki ujętej szkarpami i przekrytej spadzistymi dachami. W pierwszej połowie XVI w. przy południowej nawie kościoła stanęła gotycko-renesansowa dzwonnica z ostrołukową bramą przejazdową w przyziemiu, nakryta dachem siodłowym ze schodkowymi szczytami. Wreszcie w pierwszej połowie wieku XVIII dodano przy prezbiterium po przeciwnych stronach kościoła dwie późnobarokowe kaplice boczne.

Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982), passim; Zieliński, *Atlas dawnej architektury ulic i placów Warszawy*, t. 10: *Mackiewiczza–Mazowiecka* (Warszawa: Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, 2004), s. 67–74. Ostatnim słowem w przypadku tego zabytku jest monografia, będąca dziełem zbiorowym, a w niej zwłaszcza rozdział: Jerzy K. Kos, „Kościół Świętej Trójcy – projekt i jego realizacja”, w: *Ewangelicki kościół Świętej Trójcy w Warszawie. Na jubileusz 500 lat reformacji, 240-lecie położenia kamienia węgielnego tego kościoła i 210-lecie śmierci Simona Gottlieba Zuga*, red. Karol Guttmejer (Warszawa: Parafia Ewangelicko-Augsburska Świętej Trójcy w Warszawie, 2017), s. 29–54.

32. Ryszard Mączyński, *Ulice Nowego Miasta* (Warszawa: Veda, 1998), s. 189–201; *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria nowa*, t. 11: *Miasto Warszawa, cz. 2: Nowe Miasto*, red. Maria Kałamajska-Saeed (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2001), s. 1–5.

Porównanie polichromii z jej pierwowzorem pozwala dostrzec, że uchwyciła ona istotną zmianę – u Bellotta mury były jeszcze ceglane, tu zaś są już wytynkowane – snadź świątynia przeszła niedawno szerzej zakrojone prace restauracyjne. Tak było w istocie, tynki położono podczas remontu przeprowadzonego w 1781 r. Usunięto je, odsłaniając gotyckie wątki, dopiero podczas prac podjętych z inicjatywy Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości na początku XX stulecia (il. 21).

Opodal kopuły kościoła Sakramentek widnieje wieża ratusza Nowej Warszawy<sup>33</sup>. Pierwszy drewniany powstał na tamtejszym rynku około 1497 r., prawie sto lat po lokacji miasta. Kiedy ów spłonął, w latach 1545–1560 wystawiono nowy, tym razem murowany. W roku 1600 dodano doń wieżę, która podkreślała status i funkcję nieruchomości. Siedziba nowomiejskiego magistratu szczęśliwie przetrwała zniszczenia czasów szwedzkiego potopu. W latach 30. XVIII w., kiedy stary ratusz chylił się już ku upadkowi, wybudowano nowy w nieco zmienionej lokalizacji. W 1785 r., zapewne według projektu Tomasza Szmitta, przeprowadzono rozbudowę gmachu, dodając nad jego prostą jednopiętrową bryłę, krytą dachem czterospadowym, dodatkową kondygnację wieży zwieńczonej ozdobnym hełmem. Całość zyskała skromny klasycystyczny wystrój. Po scaleniu osobno administrowanych Starej i Nowej Warszawy tudzież okolicznych jurydyk w jeden organizm miejski budynek okazał się niepotrzebny, to też w 1818 r. uległ rozbiórce.

Można również odwrócić postawione wcześniej pytanie: czego na wędzucie warszawskiej w pałacu w Małej Wsi nie ma, choć powinno byłoby się pojawić, zwłaszcza jeśli przyjąć najszerze z możliwych – zaproponowane swego czasu przez Aleksandrę Bernatowicz – datowanie tamtejszych polichromii, sięgające aż po rok 1818<sup>34</sup>. Na prospekcie nie istnieje kaplica dedykowana Najświętszej Marii Pannie, wzniesiona przy kościele św. Benona w roku 1802 według projektu jednego z księży redemptorystów amatorsko parającego się architekturą – Karola Jestersheina<sup>35</sup>. Nie odnotowano również przekształcenia fasady kościoła Franciszkanów, która na malowidle trwa w kształcie nadanym jej przez Jakuba Fontanę, nie zaś w formach zmodyfikowanych podczas prac prowadzonych w 1788 r. przez Józefa Boretiego<sup>36</sup>. Zamek Ujazdowski nie został jeszcze przeobrażony na koszary Ujazdowskie, mające służyć gwardii pieszej litewskiej; roboty rozpoczęte w roku 1784 zakończono w zasadniczym zakresie cztery lata później, projektodawcą był Stanisław Zawadzki pełniący urząd architekta wojsk koronnych<sup>37</sup>. Wreszcie opodal Pałacu Kazimierzowskiego nie ma sąsiadującego z nim jednopiętrowego budynku, również stanowiącego część Szkoły Rycerskiej, wzniesionej w 1781 r. przez tegoż architekta<sup>38</sup>. Nie jest także widoczna, sfinalizowana w pierwszym swym wcieleniu w roku 1780, antykizująca Willa Ustronie – tworzona przez Zawadzkiego na zlecenie księcia Stanisława Poniatowskiego; stosunkowo niewielki ów obiekt sytuować by się musiał gdzieś pomiędzy Minaretem a Zamkiem Ujazdowskim<sup>39</sup>.

33. Anna Berdecka, „Ożywienie gospodarcze i reformy okresu oświecenia 1730–1794”, w: *Szkice nowomiejskie*, red. Olgierd Puciata et al. (Warszawa: Arkady, 1961), s. 105; Mączyński, *Ulice Nowego Miasta*, s. 20–22.

34. Bernatowicz, „Dobrzyca – Błędów – Mała Wieś”, s. 73.

35. Ryszard Mączyński, „Karol Jestershein – nieznany «architekt kościoła pruszyńskiego»”, *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* 40, z. 2 (1995), s. 120–123; id., *Kościół św. Benona w Warszawie. Nieznane karty z dziejów Bractwa Niemieckiego, zakonu redemptorystów i początków stołecznego przemysłu* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2008), s. 107–109.

36. Aldona Bartczakowa, „Kościół Franciszkanów w Warszawie”, *Biuletyn Historii Sztuki* 29, nr 3 (1967), s. 420–422; *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria nowa*, t. 11, cz. 2, s. 25–29.

37. Ryszard Mączyński, „Nowe oblicze oświeceniowej Warszawy – gmachy koszarowe projektowane przez Stanisława Zawadzkiego”, *Biuletyn Historii Sztuki* 81, nr 4 (2019), s. 614–617, <https://doi.org/10.36744/bhs.631>; id., *Architekt wojsk koronnych. Działalność Stanisława Zawadzkiego w latach 1777–1795* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2024).

38. Ryszard Mączyński, „Gmach koszar Kadeckich w Warszawie – dzieło architekta Stanisława Zawadzkiego”, *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* 54, z. 2 (2009), s. 3–16; id., *Architekt wojsk koronnych*.

39. Tadeusz Stefan Jaroszewski, „Siedziba ks. Stanisława Poniatowskiego zwana Ustronie w Warszawie”, *Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie* 3 (1984), s. 51–77; Putkowska, *Warszawskie rezydencje na przedmieściach i pod miastem w XVI–XVIII wieku*, s. 426–442; Ryszard Mączyński, „Podążanie do źródeł: warszawska rezydencja *all'antica* księcia

22 Mała Wieś, pałac Walickich, prospekt Warszawy w Sali Jadalnej, fragment z Biblioteką Królewską. Fot. Ryszard Mączyński



23 Warszawa, Biblioteka Królewska, stan obecny. Fot. commons.wikimedia.org, CC BY-SA 40



Jakie wnioski należy wysnuć z poczynionych konstatacji? Z zestawionego rejestru obiektów uwzględnionych na weducie w pałacu w Małej Wsi (a nieobecnych u Bellotta) zdaje się wynikać jako data graniczna rok 1785 – czas zaistnienia wieży ratusza Nowej Warszawy. Wykaz obiektów nieobecnych mógłby natomiast sugerować konieczność cofnięcia owej cezury po rok 1780, kiedy wzniesiona została Willa Ustronie. Tę

sprzeczność trzeba jednak uznać za pozorną. Przede wszystkim dlatego, że zasadą przyjętą przez twórcę polichromii było pomijanie obiektów o drobniejszej skali, zwłaszcza na odleglejszych planach. Toteż możliwe stało się nieuwzględnienie czy to kaplicy kościoła św. Benona, czy to koszar Kadeckich, podobnie jak brak jest monumentalnego, lecz w znacznej części przesłanianego przez dawną bramę Mostową, frontowego członu

Stanisława Poniatowskiego”, w: *Antyk w polskiej sztuce i kulturze artystycznej końca XVIII i w XIX wieku*, red. Jerzy Malinowski, Grażyna Raj (Warszawa: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, 2022), s. 73–94; id., *Patron i jego budowniczy. Dzieje współpracy księcia Stanisława Poniatowskiego z architektem Stanisławem Zawadzkiem* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2024), s. 147–247.



24 Dominik Merlini, projekt nieokreślonej budowli (kościół Ujazdowski?),  
Gabinet Rycin BUW, nr inw. Inw.zb.d. 8724. Fot. Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie

Domu Kary i Poprawy, dobudowanego przez Jakuba Fontanę w 1769 r.<sup>40</sup> Niewątpliwie jednak nie dałoby się pominąć koszar Gwardii Piechoty Litewskiej, choć trzeba pamiętać, że kładąc w 1784 r. kamień węgielny, załedwie rozpoczęto prace przy rozbudowie Zamku Ujazdowskiego, a pokaźna jego bryła poszerzona o dwa dodatkowe skrzydła boczne – konkurujące gabarytami z istniejącą nieruchomością – zaczęła się rysować dopiero w kolejnym sezonie budowlanym.

**WARTOŚĆ DOKUMENTALNA I ARTYSTYCZNA**  
Jest jeszcze jeden intrygujący obiekt uwieczniony na warszawskiej wędzicy w pałacu w Małej Wsi, na który już niegdyś zwróciły uwagę Krystyna Sroczyńska i Jądwiaga Jaworska. Oto pomiędzy Zamkiem Królewskim a Pałacem pod Blachą, na miejscu zajętym przez Bibliotekę Królewską, widnieje zagadkowa budowla przypominająca antyczną świątynię, jakiej nigdy w tym miejscu nie było (il. 22). Malowana jej bryła jest dwuczłonowa,

a oba człony – co zgodne z terenowymi realiami – są usytuowane z powodu opadającego stoku skarpy na zróżnicowanych poziomach. Człon bliższy Zamku jest pięcioosiowy, człon odleglejszy – czteroosiowy. Oba są nakryte dwuspadowymi dachami, a ich ściany boczne przeprute dużymi półkoliście zamkniętymi oknami, w członie odleglejszym sięgającymi jego podstawy, a zatem typu *porte-fenêtre*. Ozdobę krótszej, skierowanej ku Wiśle elewacji stanowi monumentalny sześciokolumnowy portyk zwieńczony trójkątnym frontonem. Skrzydło to wyraziście kontrastuje z korpusem Zamku – surowa w swej formie budowla stoi na tle późnobarokowej wschodniej jego elewacji, w kształcie zaproponowanym przez Gaetana Chiaveriego, a ostatecznie w połowie XVIII stulecia zrealizowanym z modyfikacjami przez Antoniego Solariego.

W rzeczywistości na tym miejscu stała – jak powiedziano – Biblioteka Królewska. Pierwsze projekty tworzone przez Dominika Merliniego powstały – co

40. Marek Kwiatkowski, *Stanisław August, król-architekt* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, 1983), s. 91; Mączyński, *Ulice Nowego Miasta*, s. 38–45; *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria nowa*, t. 11, cz. 2, s. 78–81.

ustalił Marek Kwiatkowski – w roku 1779<sup>41</sup>. Stanowiła – tak jak i dziś – podłużną, parterową oficynę z piętnastoma oknami typu *porte-fenêtre* od strony północnej, na skraju wschodnim podbudowaną, ze względu na konfigurację opadającego terenu, dodatkową kondygnacją. Skromne elewacje zostały gładko wytynkowane, a w partii cokołowej ujęte pasowym boniowaniem. Ponad gzymsem koronującym gmach obiega attyka osłaniająca ulokowany tam obszerny taras widokowy. Pragnienie tworzenia wysoko położonych miejsc widokowych było podówczas w środowisku Stanisława Augusta przemożne. Świadczy o tym choćby założenie rezydencjonalno-ogrodowe w Łazienkach: zrealizowany tam Pałac Myślewicki oraz niezrealizowany Dom Pani Krakowskiej, czyli siostry króla Izabeli z Poniatowskich Branickiej<sup>42</sup>. Odpowiednikiem tego nowego skrzydła Zamku po przeciwległej, północnej stronie jego bryły miała stać się oficyna kuchni królewskich, zaprojektowana przez Merliniego w 1781 r., ze znacznie upodobnionym do skrzydła Biblioteki wystrojem zewnętrznym; abrys ten nie został jednak nigdy urzeczywistniony<sup>43</sup>. W 1781 r. ukończono prace przy gmachu królewskiej księżnicy od strony zewnętrznej, a w następnym także jej wnętrza (il. 23).

Nie uda się udzielić jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o cel umieszczenia w realistycznie potraktowanej weducie budowli fikcyjnej, fantastycznej. Wypada jednak wysunąć hipotezę, że być może ukazuje ona

pierwotny, później zarzucony zamysł Biblioteki Królewskiej z czasu, kiedy jeszcze nie zrodził się koncept tarasu widokowego i kiedy nie myślano o oficynie kuchennej<sup>44</sup>. Należy bowiem przypuszczać, że to właśnie взгляд na nią i chęć ujednolicenia obu skrzydeł mogły wpłynąć na stosunkowo skromną szatę zewnętrzną nieruchomości mającej pomieścić królewski księgozbiór. Niewątpliwie jej realizacja w postaci zobrazowanej na weducie z Małej Wsi byłaby kosztowniejsza z uwagi na monumentalny portyk, ten zaś – gdyby chciano go powtórzyć w skrzydle kuchennym – nie licowałby ze statusem budynku służebnego. O tym, że formy nawiązujące do wzoru antycznych świątyń były obecne w świadomości architektów królewskich, najdobitniej świadczy rysunek Dominika Merliniego przedstawiający tego rodzaju budowlę (il. 24)<sup>45</sup>. Nie określano jej przeznaczenia lub próbowano ją wiązać bądź to z przebudową warszawskiej kolegiaty św. Jana Chrzciciela<sup>46</sup>, bądź też ze świątynią Ujazdowską; to drugie przypuszczenie wydaje się bliższe prawdy<sup>47</sup>. Możliwe więc, że Biblioteka Królewska miała w pierwotnych zamysłach wyglądać zupełnie inaczej, znacznie bardziej malowniczo aniżeli wersja zrealizowana. Jest też prawdopodobne, że ten właśnie czynnik zdecydował o takim jej kształcie na małowiejskiej weducie.

Warto zatem podsumować metodę twórczą artysty i ocenić wartość dokumentalną panoramy. Punktem wyjścia dla malarza stała się weduta namalowana przez

41. Szeroko na ten temat pisał Marek Kwiatkowski, „Biblioteka Stanisławowska na Zamku Królewskim”, *Kronika Warszawy* 4, nr 2 (1973), s. 61–78; id., *Stanisław August*, s. 153–157. Por. też: *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria nowa*, t. 11, cz. 1, s. 174–175. Najnowsze opracowanie: Przemysław Wątroba, „Gmach zamkowej biblioteki Stanisława Augusta w świetle rysunków z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie”, w: *Splendor i wiedza. Biblioteka królewska Stanisława Augusta. Eseje*, red. Alina Dziecioł, Tomasz Jakubowski (Warszawa: Arx Regia, 2022), s. 55–70.

42. Por. m.in.: Ryszard Mączyński, „Projektowana rezydencja Izabeli z Poniatowskich Branickiej w Łazienkach Królewskich w Warszawie”, *Biuletyn Historii Sztuki* 84, nr 3 (2022), s. 519–562, <https://doi.org/10.36744/bhs.1234>.

43. Kwiatkowski, *Stanisław August*, s. 157.

44. Jeśli wysunięta hipoteza okazałaby się słuszna, to świadczyłaby o tym, że w zarzuconym projekcie bardziej myślano o wrażeniach estetycznych osób postronnych, pozostających na zewnątrz Zamku, w wersji zaś zrealizowanej o doznaniach monarchy i jego dworu.

45. Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, rzut poziomy – sygn. Inw.zb.d. 8723, wym. 63,0 × 36,0 cm; widok perspektywiczny, sygn. Inw.zb.d. 8724, wym. 33,5 × 59,0 cm. Por. *Katalog rysunków z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie*, cz. 1: *Varsaviana. Rysunki architektoniczne, dekoracyjne, plany i widoki z XVIII i XIX wieku*, oprac. Teresa Sulerzyska, Stanisława Sawicka, przy udziale Jadwigi Trenklerówny (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1967), s. 55–56. Tamże wyszczególnione dawne sygnatury obu rysunków.

46. Władysław Tatarkiewicz, „Wiadomości o pracach Dominika Merliniego”, *Rocznik Historii Sztuki* 1 (1956), s. 403.

47. Kwiatkowski, *Stanisław August*, s. 223.



25 Warszawa, Biały Dom w Łazienkach Królewskich, Pokój Oktagonalny. Fot. Paweł Czarniecki, Muzeum Łazienki Królewskie

Bernarda Bellotta. Wprowadził on wszakże do niej istotne uaktualnienia. Nie starał się być pedantycznym dokumentalistą, lecz potraktował rzeczywisty widok jako materię twórczą do zaprezentowania współczesnej wizji miasta. Wizja ta cechuje się uproszczeniami, co daje się zauważyć zwłaszcza w dość schematycznym potraktowaniu mieszczańskich kamienic, pewną swobodą w liczeniu osi czy kondygnacji. Malarz przykładał wagę przede wszystkim do możliwie wiernego, czy raczej łatwo rozpoznawalnego, odwzorowania budowli najbardziej charakterystycznych dla pejzażu miasta i jego rysującej się na tle nieba sylwety. Stąd większy pietyzm w odtworzeniu Zamku Królewskiego i pałaców rozlokowanych wzdłuż Krakowskiego Przedmieścia na wiślanej skarpie oraz brył kościołów grających istotną rolę w kształtowaniu prospektu miasta oglądanego z praskiego brzegu. Stąd staranne uwiecznianie wszystkich szczytów, wież, a nawet statuy króla Zygmunta III, przy jednoczesnym pomijaniu obiektów ważnych, lecz położonych z dala od widza, w przypadku których rządziła zasada daleko posuniętej selekcji.

Jednocześnie należy zwrócić uwagę na stronę artystyczną polichromii. Staranność na tym polu przejawia się w rozmaity sposób. Poczynając od stworzenia przekonującego wrażenia otwartej loggii, z której widz poprzez przestrzeń pomiędzy kolumnami ma możliwość obserwowania rozległego pejzażu. Malarz doskonale radzi sobie z odwzorowaniem perspektywy wykreślonej i podporządkowaniem tej zasadzie tworzonej iluzji przestrzennej. W związku z tym świat

przedstawiony jest usystematyzowany i odtworzony we właściwych proporcjach. Pojawia się zróżnicowana, lecz zarazem stonowana kolorystyka pastelowych barw. W wyrafinowany sposób wykorzystana też zostaje perspektywa powietrzna – mniej wyraziste kontury obiektów położonych dalej oraz ich coraz bardziej monochromatyczna, przesycona błękitem kolorystyka. Najdobitniej świadczy o tym porównanie zabudowy pobliskiej Pragi z odległą zabudową Ujazdowa. Artysta pomija wiele detali w odtwarzanych budowlach, lecz wynika to przede wszystkim z zastosowanej techniki malarskiej, a także monumentalnej skali malowidła i sposobu percepcji tego rodzaju dzieła przez widza. Nie można więc w tym aspekcie porównywać olejnej, cyzelującej szczegóły wedyuty Canaletta z polichromią pałacu w Małej Wsi. Do niewątpliwych walorów tej ostatniej należałoby zaliczyć dbałość malarza o odbicia nadbrzeżnej zabudowy miejskiej w wodnej toni, co, tworząc odrealnione, zamglone, lustrzane „miasto bis”, przydaje całemu przedstawieniu realizmu.

Najsłabszym elementem zdaje się natomiast dość schematycznie potraktowany sztafaż ludzki, sylwetowe figurki, których nie dało się pominąć na łyżwowym moście czy na skutach płynących Wisłą. Zabrakło też finezji w sposobie odwzorowania nieba. To w wedyucie Warszawy uwiecznionej w podstołecznej rezydencji Wąlickich można określić – posługując się zawodową gwarą fotografów – mianem „blaszanego”. Niemal jednorodny błękit pozbawiony wyrazistych obłoków jest monotony i jawi się niezbyt interesująco. Zławsza

26 Warszawa, Biały Dom  
w Łazienkach Królewskich,  
Pokój Bawialny. Fot. Paweł  
Czarnecki, Muzeum  
Łazienki Królewskie



w kontekście przywoływanego pierwowzoru, gdyż mocno kontrastuje z teatralnie udratyzowanym niebem wymalowanym przez Bellotta, które samo w sobie staje się wielce atrakcyjnym wizualnie motywem panoramy powstałej w 1770 r.

#### ILUZJONISTYCZNE POLICHROMIE DOBY OŚWIECENIA

Malarskie dekoracje pejzażowe niejednokrotnie pojawiały się we wnętrzach pałacowych doby oświecenia. Dotychczas jednak nie znalazły swego monografisty, w przeciwieństwie do równie popularnej w tej epoce groteski<sup>48</sup>. Opracowania poświęcone poszczególnym rezydencjom, w których taki wystrój szczęśliwie się zachował do obecnych czasów, z reguły – bo rzadkie wyjątki tylko zdają się ją potwierdzać – zdawkowo traktują owe polichromie, co najwyżej rejestrując obecność malowideł i podając ich tematykę. Analizy zjawiska popularności iluzjonistycznych przedstawień nie podejmują też specjalistyczne publikacje poświęcone zagadnieniom konserwatorskim. Określają one wyłącznie stan zachowania malowideł i postulują stosowne zabiegi restauracyjne lub relacjonują ich przeprowadzenie.

Naszkicowanie więc – choćby w kilku słowach – polskiego kontekstu w tym zakresie staje się niezbędne dla właściwej oceny polichromii Sali Warszawskiej w pałacu w Małej Wsi.

Można założyć, że do popularności prospektów na polskim gruncie istotnie przyczyniła się postawa króla Stanisława Augusta, który chętnie ozdabiał nimi zarówno wnętrza swych prywatnych rezydencji, jak i stanowiącego jego oficjalną siedzibę, lecz należącego do Rzeczypospolitej Zamku Królewskiego w Warszawie. Inicjatywy te realizował na płótnie w technice olejnej Bernardo Bellotto zwany Canaletto. W 1776 r. namalował, na podstawie akwafort Giovanniego Battisty Piranesiego, serię widoków starożytnego i papieskiego Rzymu przeznaczonych do uświetnienia wnętrz Zamku Ujazdowskiego. Ta dekoracja podsunęła pomysł skompletowania widoków Warszawy, wykonanych przez tego artystę, i ozdobienia nimi Przedpokoju Senatorskiego w Apartamencie Monarszym w Zamku Królewskim. Jedenaście pierwszych spośród wedyt warszawskich wmontowano w boazerie owego wnętrza w roku 1777; pozostałymi były wówczas obrazy rzymskie przeniesione z Ujazdowa, następnie zastąpione sukcesywnie

48. Problematyka dekoracyjnych prospektów została zaledwie dostrzeżona, lecz nie zyskała jakiegokolwiek usystematyzowania: Aleksandra Bernatowicz, „Malarze Stanisława Augusta i nowe zjawiska artystyczne”, w: *Sztuka polska, t. 5: Późny barok, rokoko, klasycyzm (XVIII wiek)* (Warszawa: Arkady, 2016), s. 481–525, szczególnie s. 500–501, 512–513, 519. Zagadnienie groteski ma już natomiast szerokie opracowanie: ead., *Niepodobne do rzeczywistości. Malowana groteska w rezydencjach Warszawy i Mazowsza 1777–1820* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2006), *passim*.



27 Warszawa, Pałac Myślewicki w Łazienkach Królewskich, Sala Stołowa. Fot. Paweł Czarnecki, Muzeum Łazienki Królewskie

powstającymi aż po rok 1780 widokami warszawskimi malowanymi przez Bellotta. Owe prospekty miały nie tylko cieszyć oko widza, lecz także nieść istotny przekaz ideowy – Rzym jako wzorzec szlacheckiego republikanizmu, Warszawa jako „wizerunek idealnego platońskiego miasta-państwa, nowego Rzymu”. Jej widoki rozlokowane w Przedpokoju Senatorskim miały też „przypominać o miejscu ministrów i senatorów w strukturze ustrojowej państwa i ich obowiązkach w sterowaniu państwową nawią”<sup>49</sup>.

Mniej zobowiązujące, bardziej nastawione na walory czysto estetyczne, stały się dekoracyjne, iluzjonistyczne prospekty w ulubionej rezydencji Stanisława Augusta – Łazienkach Królewskich. Malowidła tego rodzaju, wykonywane jednak w innej już technice, jako ściennie polichromie, ozdobiły wiele wewnątrz tamtejszych budowli. W tym przypadku istotne zasługi miał Jan Bogumił Plersch jako twórca najcelniejszych prac. U schyłku

lat 70. XVIII w. – a zatem wówczas, gdy realizowana była Sala Prospektowa na Zamku – powstały w Łazienkach dekoracje: Pokoju Oktagonowego w Białym Domu, imitujące ażurową altanę oplecioną roślinnością z widocznymi poprzez ażury rozległymi widokami pejzażowymi (ok. 1777), tamtejszego też Pokoju Bawialnego z widokiem Kantonu (tu po części wykorzystano malowane na papierze tapety, ok. 1777), Sali Stołowej w Pałacu Myślewickim z wysmakowanymi prospektami Rzymu i Wenecji (1778), czy wreszcie Gabinetu w Pałacu na Wyspie, gdzie pojawiła się weduta Pekinu (1778) (il. 25–27)<sup>50</sup>. Ówczesna moda nakazywała sięgać po motywy włoskie w poszukiwaniu starożytności oraz chińskie w poszukiwaniu egzotyki.

Monarsze upodobania musiały wywoływać chęć naśladownictwa wśród rodziny i pośród dworu. Bez trudu więc wymienić można inne tego rodzaju przykłady pochodzące z tego samego czasu: dekoracje powstałe

49. Etapy kompletowania obu serii i powstawania dekoracji Przedpokoju Senatorskiego tudzież jej przesłanie ideowe analizował Andrzej Rottermund, *Zamek Warszawski w epoce oświecenia*, s. 112–122 (cytaty ze s. 122); id., „Rzymskie i warszawskie serie obrazów Bellotta. Geneza i chronologia”, w: *Bernardo Bellotto. W 300. rocznicę urodzin malarza*, s. 43–64.

50. Nieco szerzej na ich temat m.in.: Marek Kwiatkowski, *Łazienki* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1972), s. 46–47, 51, 74, 127; id., *Stanisław August*, s. 100–101, 106, 113; id., *Wielka księga Łazienek* (Warszawa: Prószyński i Spółka, 2000), s. 45–46, 47, 54, 80. Szerszą analizę programu ikonograficznego zyskała jedynie dekoracja jadalni Białego Domu: Aleksandra Bernatowicz, „Groteska a symbolika królewskiego panowania. Dekoracja Pokoju Stołowego w łazienkowskim Białym Domu”, *Rocznik Historii Sztuki* 29 (2004), s. 183–202; Witold Dobrowolski, „Program ikonograficzny Sali Jadalnej Białego Domu w Łazienkach Królewskich w Warszawie. Wenus – Izyda – masoneria”, *Rocznik Historii Sztuki* 37 (2012), s. 201–228.



na zlecenie Michała Jerzego Poniatowskiego, biskupa płockiego, a prywatnie królewskiego brata, w grocie pałacu w Jabłonie (1776, Antonio Tavelli) czy dekoracje Sali Stołowej i Pokoju Bawialnego w pałacu Urszuli z Potockich i Hieronima Wielopolskich, starostów krakowskich, przy ulicy Elektoralfiej w Warszawie (1777, Antoni Smuglewicz)<sup>51</sup>. W pierwszym przypadku pretekstem do ukazania prospektów w pałacowej grocie stała się scena z Panem i Syriuszem zaczerpnięta z *Metamorfoz* Owidiusza, w drugim – zadecydowała chęć zobrazowania posiadanych dóbr ziemskich, z przedstawieniami Pieskowej Skały i Ojcowa. Manifestowano w ten sposób odczytanie w pismach autorów antycznych tudzież podkreślano prestiż i zamożność. Wymienione polichromie należały do najstarszych rodzimych (udokumentowanych w zachowanej postaci lub przekazach ikonograficznych) rozległych pespektyw w najbardziej reprezentacyjnych salach stołecznych i podstołecznych rezydencji. Biskup płocki wyraźnie gustował w tego rodzaju dekoracjach, gdyż poza wspomnianą grotą znalazły się one zarówno w samym pałacu, choćby w Sali Mauretańskiej, określanej także mianem Marmurowej (1777, Szymon Mańkowski), jak i w oficynie zwanej Pawilonem Królewskim (1778, Szymon Mańkowski)<sup>52</sup>.

Podane przykłady polichromii z Łazienek Królewskich, które zresztą można byłoby jeszcze pomnożyć, ujawniały niepospolity talent Plerscha jako pejzażysty czy wedutysty i wskazywały zasadnicze możliwości tego nurtu sztuki dekoratorskiej. Przede wszystkim uwidaczniał się w nich dwojaki sposób eksponowania owych

prospektów: albo jako „klasycznego obrazu olejnego zawieszzonego na ścianie”, swoistego „okna na świat” ujętego ramą malowaną lub sztukatorską czy wstawionego w ścienną boazerię, albo jako widoku o pogłębionej iluzji, uzyskanej dzięki połączeniu prospektu z jego wykreowaną malarską oprawą – prześwietem altany, ażurem arkady czy otwartym *porte-fenêtre*. Ponadto ujawniały one dwie odmienne koncepcje samego prospektu: jako widoku całkowicie fantastycznego, podyktowanego jedynie wyobraźnią artysty (choć podlegającego konwencjom epoki z uprzywilejowanym motywem zrujnowanej na poły, antycznej budowli) lub też jako próbującego oddać rzeczywisty kształt konkretnego zakątka świata (zwłaszcza miejsc będących celem popularnych pośród możnych wieku oświecenia wypraw *Grand Tour*).

Ten rodzaj dekoracji w przypadku wnętrz rezydencji pałacowych stał się w latach 80. i 90. XVIII stulecia niezwykle popularny, a moda owa wybrzmiewała jeszcze w wieku następnym. Do szczególnie udanych realizacji należały trzy powstałe około roku 1800, stanowiące dzieło Antoniego Smuglewicza, który jako doświadczony scenograf teatralny znakomicie odnajdywał się w tej specjalności<sup>53</sup>. W rezydencji Fryderyka Skórczewskiego, szambelana pruskiego, w Lubostroniu w tamtejszym Gabinetie w ornamentalnych ramach wyobrażone zostały nostalgiczne pejzaże z ruinami starożytnej budowli oraz renesansowego zamku, natomiast na klatce schodowej pojawia się widok z architekturą egipską (il. 28)<sup>54</sup>. Antyczne ruiny Troi uwiecznione zostały z kolei na ściennych prospektach towarzyszących scenie

51. Aleksandra Bernatowicz, „Antonio Tavelli i dekoracja ścienna groty pałacowej w Jabłonie”, w: *Arx felicitatis. Księga ku czci Profesora Andrzeja Rottermunda w sześćdziesiątą rocznicę urodzin od przyjaciół, kolegów i współpracowników* (Warszawa: Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, 2001), s. 273–278; Ryszard Mączyński, „Z działalności architekta Stanisława Zawadzkiego – pałac Wielopolskich w Warszawie”, *Rocznik Warszawski* 37 (2009–2012), s. 213–216.

52. Wzmianki m.in.: Stanisław Lorentz, *Jabłonna* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, 1961), s. nlb.; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 10: *Dawne województwo warszawskie*, z. 10: *Nowy Dwór Mazowiecki i okolice*, oprac. Izabella Galicka et al. (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1987), s. 13, 18–19; Karol Guttmejer, „Jak powstawał i jak wyglądał zespół pałacowy biskupa Michała Poniatowskiego w Jabłonie”, *Mazowsze* 10, nr 15 (2002), s. 24–36.

53. Barbara Król, „Antoni Smuglewicz – malarz teatralny”, *Pamiętnik Teatralny* 5, z. 2/3 (1956), s. 317–347. Malarz nie ma dotychczas swojej monografii, podstawową faktografię zawiera hasło: Barbara Król-Kaczorowska, „Smuglewicz Antoni”, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 39 (Warszawa: Instytut Historii PAN, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, 1999–2000), s. 373–374.

54. Najwięcej uwagi tamtejszym polichromiom poświęcił Aleksander Jankowski, *Pałac w Lubostroniu Fryderyka Skórczewskiego. Pomnik rodowej dumy i zamilowania sztuk plastycznych...* (Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2014), s. 78–95. Ponadto: Anna Bystroń-Kwiatkowska, Andrzej Warszycki, „Wystrój malarski wnętrza pałacu



28 Lubostroń, pałac Skórczewskich, Gabinet.  
Fot. Ryszard Mączyński

pożegnania Hektora z Andromachą, wymalowanych w Salonie Okrągłym w pałacu w Śmiełowie, należącym do Andrzeja Gorzeńskiego, regenta grodzkiego

poznańskiego<sup>55</sup>. Pejzaże egzotyczne i rodzime przedstawione też zostały w pałacu Augustyna Gorzeńskiego, generała lejtnanta wojsk koronnych, w Dobrzycy<sup>56</sup>.

w Lubostroniu”, *Ochrona Zabytków* 34, nr 1/2 (1981), s. 67–71. Pozostała literatura dotycząca tej rezydencji zawiera jedynie drobne wzmianki o malarskim wystroju, m.in.: Zofia Ostrowska-Kęmbłowska, *Pałace wielkopolskie z okresu klasycyzmu* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1970), s. 132; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 11: *Dawne województwo bydgoskie*, z. 14: *Szubin i okolice*, oprac. Maria Lewicka, Barbara Szymanowska (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1977), s. 24.

55. Rezydencja ta nie doczekała się dotychczas swej monografii. Skromne informacje o tamtejszych malowidłach podają m.in.: *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 5: *Województwo poznańskie*, z. 5: *Powiat jarociński*, oprac. Aleksandra Kodurowa (Warszawa: Państwowy Instytut Sztuki, 1959), s. 18–20; Ostrowska-Kęmbłowska, *Pałace wielkopolskie z okresu klasycyzmu*, s. 116–117; Lorentz, Rottermund, *Klasycyzm w Polsce*, s. 264; Kwiatkowska, Kwiatkowski, Wesołowski, *Znane i nieznanne*, s. 287–288; Maria Strzałko, Róża Kąsinowska, *Klasycyzm w Wielkopolsce. Dwory i pałace / Classicism in Wielkopolska. Manor Houses and Palaces* (Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej, Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, 2008), s. 266. Ostatnio opublikowane zostało nieco szersze opracowanie: Emilian Prałat, „Smuglewiczowie w Śmiełowie”, w: *Antyk w polskiej sztuce i kulturze artystycznej końca XVIII i w XIX wieku*, s. 33–43.

56. Najszerzej na temat wystroju pałacowych wnętrz pisała Róża Kąsinowska, *Dobrzyca: fortelica – pałac – muzeum* (Dobrzyca: Muzeum Zespół Pałacowo-Parkowy w Dobrzycy, 2007), s. 69–133. Por. też: Jan Skuratowicz, *Pałac w Dobrzycy* (Dobrzyca: Muzeum Zespół Pałacowo-Parkowy w Dobrzycy, 2006), s. 52, 63, 79, 82, 108. Pozostała literatura dotycząca tej rezydencji podaje tylko drobne wzmianki o malarskim wystroju, m.in.: Ostrowska-Kęmbłowska, *Pałace wielkopolskie z okresu klasycyzmu*, s. 122–125; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 5: *Województwo poznańskie*, z. 19: *Powiat pleszewski*, oprac. Aleksandra Kodurowa (Warszawa: Państwowy Instytut Sztuki, 1959), s. 10; Lorentz, Rottermund, *Klasycyzm w Polsce*, s. 263; Kwiatkowska, Kwiatkowski, Wesołowski, *Znane i nieznanne*, s. 298–299; Strzałko, Kąsinowska, *Klasycyzm w Wielkopolsce*, s. 44. Dość liczne są natomiast publikacje podsumowujące poczynania konserwatorskie przy pałacowych malowidłach: Jan Maciej Piękniewski, „Prace

I to właśnie one wydają się najbliższe dekoracji malarzkiej z Małej Wsi. Przemawia za tym przede wszystkim sposób potraktowania ramy: równie iluzyjny, co reszta przedstawienia. Salę Balową ujęto malowaną artykulacją koryncką, w Sali Egipskiej wyobrażono loggię w porządku jońskim, a na klatce schodowej – w porządku tokańskim (il. 29–31). By zaś złudzenie „otwartej ściany” było pełne, w tym ostatnim przypadku zadbano o wymalowanie pomiędzy kolumnami balustrady, niejako dla bezpieczeństwa widza zapatrzonego w rozległe przestrzenie.

#### AUTORSTWO POLICHROMII SALI WARSZAWSKIEJ

Polichromie z Sali Jadalnej pałacu w Małej Wsi dotychczas datowano rozmaicie, z reguły nie próbując tego w jakikolwiek sposób uzasadniać. Autorzy *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* zaproponowali niegdyś formułę: „koniec XVIII wieku i około 1808 roku” (ów konkretny rok odnosił się do potwierdzonych źródłowo prac Roberta Stankiewicza, ale – jak się zaraz okaże – nie dotyczyły one pałacu w Małej Wsi). Bywała ona później chętnie powtarzana<sup>57</sup>. Z tego schematu wyłamały się jednak niektóre publikacje. W książce *Znane i nieznane* Maria Irena Kwiatkowska, Marek Kwiatkowski i Krzysztof Wesołowski zasugerowali, że kiedy król Stanisław August, powracający w 1787 r. z Kaniowa, odwiedził Walickich w Małej Wsi, mógł oglądać to malowidło; należałoby więc wnosić, iż wówczas już istniało. Idąc tropem tej sugestii, Piotr i Marcin Libiccy przyjęli, że dekoracje malarzkie musiały powstać w latach 1783–1786, czyli w okresie budowania pałacu w Małej Wsi<sup>58</sup>. Natomiast Aleksandra Bernatowicz wysunęła zastrzeżenie, że niektóre z tamtejszych polichromii – nie



29 Dobrzyca, pałac Gorzeńskich, Sala Balowa.  
Fot. Ryszard Mączyński

wskazując ich jednak konkretnie – mogły powstać nawet dopiero w roku 1818, gdyż z tego czasu pochodzi pokwitowanie rozliczeń za roboty malarskie prowadzone w tej rezydencji<sup>59</sup>.

Wcześniejsze rozważania nad realiami uwiecznionymi na panoramie Warszawy dowiodły, że horyzont *post factum* wyznacza rok 1785. Co więcej, przedział czasowy, w którym malowidło mogło powstać, zdaje się bardzo krótki. Zbytne przesuwanie daty jego wykonania nie jest możliwe, gdyż już wkrótce na prospekcie nie mogłaby się nie pojawić monumentalna bryła koszar

konserwatorskie przy odświeżaniu ściennych dekoracji malarzskich w salach parteru pałacu w Dobrzycy”, *Notatki Dobrzyckie* 18 (1999), s. 3–4; 22 (2001), s. 55–56; 24 (2002), s. 63–64; Ewa Andrzejewska, Jacek Witkowski, „Odkrycie i konserwacja malowideł ściennych Roberta Stankiewicza i Antoniego Smuglewicza w pałacu w Dobrzycy”, *Wielkopolski Biuletyn Konserwatorski* 2 (2003), s. 143–154; Jan Maciej Piękniewski, „Zakończone prace konserwatorskie przy polichromiach sal pałacu w Dobrzycy”, *Notatki Dobrzyckie* 28 (2004), s. 1–2; Jan Bartczak, „Rewaloryzacja obiektów zabytkowego zespołu pałacowo-parkowego w Dobrzycy”, w: *Muzea-rezydencje w Polsce. Materiały sesji naukowej zorganizowanej w Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, 14–16 października 2004*, red. Krzysztof Kornacki et al. (Kozłówka: Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, 2004), s. 378–379; Jan Maciej Piękniewski, „Renowacja wnętrza w pałacu w Dobrzycy”, *Notatki Dobrzyckie* 30 (2005), s. 19–16; id., „Renowacja wnętrza pałacu w Dobrzycy”, *Zabytki Heritage* 3, nr 5 (2006), s. 34–39.

57. Np.: Lorentz, Rottermund, *Klasycyzm w Polsce*, s. 253; Żabicki, *Leksykon zabytków architektury Mazowsza i Podlasia*, s. 90.

58. Libicki, Libicki, *Dwory i pałace wiejskie na Mazowszu*, s. 216–218.

59. Bernatowicz, „Dobrzyca – Błędów – Mała Wieś”, s. 73.



30 Dobrzyca, pałac Gorzeńskich, Sala Egipska. Fot. Ryszard Mączyński

Ujazdowskich. Warto zaznaczyć, że była to budowla powszechnie znana i podziwiana – wszak wszyscy mieszkańcy stolicy łożyli na jej wzniesienie i obserwowali powstawanie – więc nie można byłoby jej pominąć. Ale czy dokonywane przez malarza aktualizacje sylwety miasta mogą wskazywać czas powstania dzieła? Wydaje się, że odpowiedź powinna być twierdząca. Skoro bowiem użyto jako wyjściowego wzoru akwaforty stworzonej przez Bernarda Bellotta w 1772 r., odwzorowującej stan Warszawy z roku 1770, to przecież można było ją powielić bez wprowadzania jakichkolwiek zmian. Jeśli zaś takich innowacji dokonywano, najwyraźniej wynikały one z życzenia fundatora, który pragnął w swojej rezydencji mieć widok współczesny, rejestrujący wszystkie najbardziej charakterystyczne budowle miasta, także te, które przybyły w ostatnich latach. A zatem należy przyjąć, że polichromia Sali Warszawskiej w pałacu Walickich w Małej Wsi została wykonana na jesieni 1785 lub na wiosnę 1786 r., przed datą zasiedlenia rezydencji.

Sugestia, że mógł ją oglądać król Stanisław August, kiedy w dniach 19–21 lipca 1787 r. odwiedził Bazylego

Walickiego i jego rodzinę, zdaje się więc wielce prawdopodobna. Wprawdzie w opisie wizyty sporządzonym przez Adama Naruszewicza, kronikarza monarszej wyprawy do Kaniowa, nie pada na ten temat ani słowo, wiadomo jednak, że właśnie w Sali Warszawskiej odbywały się wszystkie ceremonialne biesiady z udziałem króla<sup>60</sup>. A przede wszystkim ta główna, podczas której gospodarz ofiarował Najjaśniejszemu Panu zabytkowy kielich należący niegdyś do Zygmunta I Starego, z intencją postawienia znaku równości między „światłym monarchą” z doby renesansowego rozkwitu państwa a „światłym monarchą” współczesności. Właściciel rezydencji mógł się wtedy pochwalić wyjątkową polichromią, nawiązującą do Sali Prospektowej w Zamku Królewskim, akcentującej także pomyślny rozwój stolicy Rzeczypospolitej pod panowaniem Miłościwego Monarchy. Warszawa wszak przeżywała wówczas faktycznie okres wielkiej prosperity gospodarczej i społecznej, zaczynała przeobrażać się z miasta barokowego w miasto klasycystyczne<sup>61</sup>.

W wydanej na początku obecnego wieku książce *Znane i nieznanne* Maria Irena Kwiatkowska, Marek

60. Passus z *Diariusza* Naruszewicza dotyczący tej wizyty, objaśniony stosownym komentarzem, został opublikowany w: Mączyński, „Pałac w Walewicach i pałac w Małej Wsi”, s. 162–167. Tamże zestawiona jest również literatura przedmiotu dotycząca podróży kaniowskiej Stanisława Augusta.

61. Problematykę ówczesnej kondycji ekonomicznej miasta szeroko omówiła Barbara Grochulska, *Warszawa na mapie Polski stanisławowskiej. Podstawy gospodarcze rozwoju miasta* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1980), *passim*.

Kwiatkowski i Krzysztof Wesołowski uznali, że autorem polichromii w Małej Wsi mógł być malarz Robert Stankiewicz<sup>62</sup>. Kilka lat później do tej atrybucji odniosła się Aleksandra Bernatowicz, stwierdzając: „Ustalenie autora polichromii małowiejskich i faktycznego udziału Roberta Stankiewicza w upiększaniu wnętrza pałacowych wymaga dalszych badań”<sup>63</sup>. W istocie, obecna bowiem wiedza na temat działalności tego artysty jest dość wyrywkowa. W środowisku warszawskim notowany był dopiero w 1808 r.<sup>64</sup> Jego nazwisko pojawiło się wtedy w kontekście rodziny Walickich, w umowie zawartej z malarzem przez Klementynę z Kozietulskich Walicką, starościnię mszczonowską, synową Bazylego Walickiego<sup>65</sup>. Ów dokument odnosił się jednak do warszawskiej rezydencji przy ulicy Senatorskiej. Wszakże najpewniej właśnie on skłonił trójkę autorów do wysunięcia przytoczonej na wstępie hipotezy dotyczącej atrybucji polichromii pałacu w Małej Wsi, gdyż dopiero znacznie później ujawniono, że Stankiewicz pracował również i tam. Kontrakt na dekoracje malarskie mazowieckiej siedziby Walickich został zawarty w roku 1811, a wzytanie się w jego treść wskazuje, że dotyczył wyłącznie Przedpokoju, Pokoju Bawialnego oraz Pokoju Sypialnego na pierwszym piętrze<sup>66</sup>.

Co więcej, zachowana umowa podsuwa jeszcze jeden istotny szczegół: „Podejmuje się Jegomość Pan Stankiewicz malować Przedpokój w tym samym sposobie, jak jest teraz, [...] tylko, że gzyms ma być lepiej przyozdobiony”<sup>67</sup>. Rzeczywiście gzyms tego pomieszczenia jest ozdobny, więc dyspozycja została zrealizowana, ale najważniejsze zdaje się określenie: „w tym samym sposobie, jak jest teraz”. Wynika stąd bowiem, że Przedpokój miał już wcześniej malarską dekorację, najpewniej zblizoną w charakterze do tej, którą wykonał



31 Dobrzyca, pałac Gorzeńskich, klatka schodowa.  
Fot. Ryszard Mączyński

Stankiewicz, dochowanej do obecnych czasów. Był więc tylko odnawiany. Weduta w Sali Warszawskiej, której realia wyraźnie dowodzą, że musiała powstać w roku 1785 lub 1786, nie mogła więc być dziełem tego malarza.

Warto natomiast zwrócić uwagę, iż trzy wspomniane uprzednio wielkopolskie rezydencje w Dobrzycy, Lubostroniu i Śmiełowie, z polichromiami wykonanymi przez Antoniego Smuglewicza, projektował jeden architekt – Stanisław Zawadzki. Był on także autorem przebudowy wspomnianego stołecznego pałacu Wielopolskich. A rok 1777, w którym wykonana została

62. Kwiatkowska, Kwiatkowski, Wesołowski, *Znane i nieznanne*, s. 30.

63. Bernatowicz, „Dobrzyca – Błędów – Mała Wieś”, s. 74.

64. Aleksandra Bernatowicz, *Malarze w Warszawie czasów Stanisława Augusta. Status – aspiracje – twórczość* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016), s. 429.

65. Tekst umowy opublikował Andrzej Rottermund, „Fryderyk Albert Lessel (1767–1820)”, w: Tadeusz Stefan Jaroszewski, Andrzej Rottermund, *Jakub Hempel, Fryderyk Albert Lessel, Henryk Ittar, Wilhelm Henryk Minter, architekci polskiego klasycyzmu* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1974), s. 95–96, 129. Przedrukowała go także Bernatowicz, „Dobrzyca – Błędów – Mała Wieś”, s. 75–76.

66. Mączyński, „Pałac w Walewicach i pałac w Małej Wsi”, s. 167–170. Wcześniej kontrakt ów błędnie zinterpretowano jako zobowiązanie Stankiewicza do wykonania prac w dworze w Błędowie: Bernatowicz, „Dobrzyca – Błędów – Mała Wieś”, s. 71–72.

67. Pełny tekst umowy w poprawnie odczytanej wersji opublikował Mączyński, „Pałac w Walewicach i pałac w Małej Wsi”, s. 170–171. Oryginał przechowuje Archiwum Główne Akt Dawnych, Archiwum Lubomirskich z Małej Wsi, rkps sygn. 1328: *Pałac małowiejski. Rejestra pieniężne, jako też innych artykułów aż do roku 1816 tudzież niektóre kontrakty*, s. 26–27.



32 Mała Wieś, pałac Walickich, Sala Prospektowa. Fot. Ryszard Mączyński

dekoracja prospektowa we wnętrzach tej rezydencji, jest najstarszym udokumentowanym przypadkiem współpracy Zawadzkiego z Antonim Smuglewiczem i zarazem najstarszą obecnie znaną realizacją ściennej polichromii prospektowej tego malarza. Wymienione zaś przykłady pałaców wielkopolskich przezeń dekorowanych dowodzą, że ich współdziałanie w tym zakresie trwało przez co najmniej ćwierćwiecze. Stanisław Zawadzki znał dobrze obu braci Smuglewiczów – Franciszka i Antoniego. Znajomość z pierwszym musiała się zawiązać jeszcze w okresie studiów Zawadzkiego w rzymskiej Akademii św. Łukasza w latach 1769–1771<sup>68</sup>. Natomiast z roku 1777 pochodzi dokument potwierdzający bliskie kontakty również z drugim z wymienionych malarzy – Antonim. Oto 26 lipca Franciszek Smuglewicz wysłał z Rzymu list do Hugona Kołłątaja, który opatrzył dopiskiem: „Rekomenduję się przyobiecanej

łascie Wielmożnego Waszmości Pana Dobrodzieja, abyś raczył na mnie pamiętać, a osobliwie brata mego uspokoić, nie używając Pana Zawadzkiego”<sup>69</sup>.

Zważywszy na zażyłą przyjaźń i wieloletnią współpracę architekta-projektanta i malarza-dekoratora, a przede wszystkim wyraźne analogie w iluzyjnym sposobie traktowania ramy pejzaży wykonanych przez Antoniego Smuglewicza w pałacu w Dobrzycy, należy weduty zdobiące Salę Warszawską rezydencji w Małej Wsi przypisać – bez obawy popełnienia błędu – temu właśnie artyście. Z jego ręki najprawdopodobniej pochodzi także dekoracja innego jeszcze pomieszczenia w pałacu Walickich. Na parterze bowiem, dokładnie pod Salą Jadalną, znajduje się Sala Prospektowa (il. 32). Cztery zdobiące ją pejzaże osadzone zostały w prostokątnych, opatrzonych balustradami przezroczach, przepartych w ścianach dekorowanych surowym

68. Ryszard Mączyński, „Architekt Stanisław Zawadzki w Rzymie. Realia – fascynacje – profity / The Architect Stanisław Zawadzki in Rome. Reality – Fascination – Benefits”, *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* 57, z. 3 (2012), s. 71–72. Najlepszym dowodem owych więzów przyjaźni był kościół krzyżanowicki, wystawiony sumptem Hugona Kołłątaja, w którym obaj mieli swój twórczy udział: id., „Kościół w Krzyżanowicach – modelowa świątynia katolickiego oświecenia w Polsce”, *Wiek Oświecenia* 23 (2007), s. 25–102; id., *Kościół w Krzyżanowicach. Fundacja Hugona Kołłątaja* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2011), passim.

69. Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, tzw. Metryka Koronna, rkps sygn. IX/78, k. 34.

boniowaniem, a wszystko tu okazuje się malowaną iluzją. W przeciwieństwie do „dokumentalnej” Sali Jadalnej, pejzaże w Sali Prospektowej są całkowicie fantastyczne, powiązane tematycznie motywem okolonego wodnym żywiołem lądu, na którym wznoszą się: antyczna ruina, obelisk lub warowne zamki (il. 33). Sali tej patronuje ujęta w medalionie głowa cesarza Tyberiusza, co zdaje się potwierdzać wspomnianą tezę, którą lansował Sören Fischer, że tego rodzaju malatury „inspirowane były przede wszystkim koncepcją idealnego projektu willi Pliniusza Młodszeo, w którym zacierają się granice między wnętrzem a zewnątrz” i stanowiły wyraz chęci nawiązania do starożytnych tradycji dekoratorskich<sup>70</sup>.

**UKRYTE ZNACZENIE PROSPEKTU WARSZAWY**  
Zwracano uwagę na niepowtarzalność polichromii w Sali Warszawskiej w pałacu w Małej Wsi. Rzeczywiście, wybrana tematyka przedstawienia – poza Przedpokojem Senatorskim w Apartamencie Królewskim na Zamku – okazała się odosobniona. Najpowszechniej w repertuarze rezydencjonalnych polichromii pojawiały się widoki fantastyczne – często pejzażowe, nierzadko egzotyczne, rzadziej wizerunki konkretnych, realnych miast, zwłaszcza Rzymu, sporadycznie dóbr ziemskich właściciela obiektu, ale nigdy nie była to stolica Korony. Skąd zatem wziął się ów pomysł? Dotychczas nikt nie zadawał takiego pytania. A nie jest trudno na nie odpowiedzieć. Oto Bazyli Walicki, wojewoda rawski, wierny stronnik panującego monarchy – sportretowany w 1786 r. jako kawaler Orderów św. Stanisława i Orła Białego<sup>71</sup> – pragnął w wystawionym dla siebie pałacu podkreślić tym malowidłem własny status, prestiż i zasługi (il. 34)<sup>72</sup>.



33 Mała Wieś, pałac Walickich, Sala Prospektowa, widok z motywem ruin antycznych. Fot. Ryszard Mączyński

W 1765 r. król Stanisław August powołał Komisję Boni Ordinis dla Starej i Nowej Warszawy<sup>73</sup>. Miała ona – jak wskazuje nazwa – dbać o „dobry porządek” w mieście, stając się ważnym organem administracji. Na prezesa tego kolegialnego ciała składającego się ze starannie dobranych członków, liczących maksymalnie kilkanaście osób, monarcha wybrał właśnie Bazylego Walickiego.

70. Sören Fischer, „Una vista amirabile: Remarks on the Illusionary Interplay Between Real and Painted Windows in 16<sup>th</sup> Century Italy”, w: „The Most Noble of the Senses”. *Anamorphosis, Trompe-l'oeil, and Other Optical Illusions in Early Modern Art*, red. Lilian H. Zirpolo (Ramsey, NJ: Zephyrus Scholarly Publications, 2016), s. 26.

71. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 5256, olej na płótnie, wym. 64,0 × 49,5 cm. Na temat tego portretu: Janina Waniewska, „Portrety rodziny Walickich”, *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* 20 (1976), s. 160–164, zob. też s. 143–146. Autorka wiązała autorstwo owego konterfektu z Janem Bogumiłem Plerschem.

72. Ten ważny a niedoceniany statysta czasów stanisławowskich nie ma jeszcze swego hasła w *Polskim słowniku biograficznym*. Informacje o jego osobie zestawione w Wikipedii są bardzo pobieżne: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Bazyli\\_Walicki](https://pl.wikipedia.org/wiki/Bazyli_Walicki), dostęp 15 grudnia 2023. Znacznie szersze ustalenia – na marginesie rozważań nad jego podobizną – poczyniła Waniewska, „Portrety rodziny Walickich”, s. 146–150.

73. Historię tej instytucji, jej uprawnienia i podejmowane działania omówił niegdyś Władysław Smoleński, *Komisja Boni Ordinis warszawska (1765–1789)* (Warszawa: Towarzystwo Miłośników Historii, 1913), passim. Na jego ustaleniach opiera się też najnowsze opracowanie tej problematyki: Andrzej Zahorski, „Komisja Dobrego Porządku – Komisja Boni Ordinis”, w: *Dzieje Warszawy*, t. 2: *Warszawa w latach 1526–1795*, red. Andrzej Zahorski (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1984), s. 360–364.

Należy sobie uświadomić, że Komisja otrzymała szerokie prerogatywy – „władzę sadowniczą w sprawach gospodarki wewnętrznej i ustawodawczą w zakresie organizacji miejskiej”<sup>74</sup>. Sprawowała *de facto* funkcje kontrolne wobec magistratów aglomeracji warszawskiej, złożonej po lewej stronie Wisły z dwóch niezależnych miast – Starej i Nowej Warszawy, ich rozległych przedmieść oraz znacznej liczby jurydyk (czy też terenów aspirujących do takiego miana) rządzących się własnymi prawami<sup>75</sup>. Komisja Boni Ordinis działała najintensywniej od połowy roku 1765 do połowy 1782. Została zaś rozwiązana w 1789 r., kiedy sprawa organizacji miast przeszła do kompetencji stanów sejmujących. W tym czasie poza sprawami bieżącymi przygotowała dwa obszerne reskrypty – pierwszy z roku 1767, drugi z 1782 – będące projektami nowej ordynacji dla Warszawy. Stanowiły one wstępny bój o scalenie stolicy w jeden uporządkowany i sprawnie zarządzany organizm miejski. I choć cel nie został osiągnięty, gdyż opór społeczny okazał się ogromny, to działalność Komisji przygotowała grunt pod przyszłe reformy, o których zaczęto otwarcie mówić i oswajać się z myślą konieczności ich przeprowadzenia. Realizacją wysuwanych postulatów stało się ostatecznie *Prawo o miastach* uchwalone przez Sejm Rzeczypospolitej 18 kwietnia 1791 r., włączone następnie do tekstu Konstytucji 3 Maja<sup>76</sup>.

„Trzeba przyznać – pisał Władysław Smoleński – że ci komisarze-szlachcice, z prezesem Walickim na czele, oddani byli szczerze sprawie dźwignięcia Warszawy, wywiązywali się zaś z zadania gorliwie i umiejętnie. Nie ulękli się dziedziców-magnatów, proponując zniesienie jurydyk. Narazali się zgromadzeniom zakonnym, odsądzając je od nieprawnych posesji gruntów miejskich. Bez pobłażania karcili opieszałość w wykonywaniu zleceń, nadużycia w pełnieniu funkcji urzędowych prezydenta, radców, ławników gminnych i starszyny cechowej. Przysłużyli się miastu rzetelnie windykacją zaprzepaszczonych przez niedbalstwo magistratu dóbr nieruchomości i kapitałów, pomnożenie zasobów skrzynki żelaznej dzięki uregulowaniu opłat czynszowych, wyegzekwowaniu zaległych podatków i składek. Pohamowali

nadużycia funkcjonariuszy magistratu i zmusili ich do pilnego spełniania obowiązków, zażegnali kłótnie w konfraterniach kupieckich i cechach rzemieślniczych. Przy rozstrzyganiu spraw, w ogóle zadawnionych i zawiłych, nie szczydzili trudu na mozolne sprawdzanie rachunków, badanie licznych dokumentów, sięgających wieku XIV, na interpretację niejasnych przywilejów książęcych, ustaw miejskich i konstytucji sejmowych. O gorliwości ich i wiedzy świadczy zaszczytnie akt komisarski, to jest protokół, obejmujący czynności od 5 sierpnia roku 1765 do 26 marca 1779 roku”<sup>77</sup>.

Kiedy Bazyli Walicki podjął decyzję o wybudowaniu pałacu w Małej Wsi, od osiemnastu już lat był głęboko zaangażowany we wszystkie sprawy stolicy. Problemy miasta znał na wylot, gdyż żył nimi na co dzień. Można też przypuszczać, że trudne i odpowiedzialne zadanie porządkowania miasta traktował jako swój cel życiowy wypełniany *pro publico bono*. Jednocześnie pozytywne przemiany Warszawy stanowić musiały dlań powód do osobistej dumy i satysfakcji. Nic zatem dziwnego, że „swoje miasto” zapragnął mieć nawet w Sali Jadalnej wiejskiego zacisza domowego w Małej Wsi.

\*\*\*

Podsumowując poczynione analizy i obserwacje, należy stwierdzić, że panorama stolicy Rzeczypospolitej uwieczniona w pałacu w Małej Wsi stanowi jedną z najciekawszych iluzjonistycznych polichromii świeckich, jakie powstały w Rzeczypospolitej za panowania Stanisława Augusta. Temat został dobrany rozmyślnie i celowo, miał dla właściciela rezydencji wymiar osobisty, jako że Bazyli Walicki, wojewoda rawski, był zarazem decyzją króla postawiony na czele Komisji Boni Ordinis (1765–1789), która miała za zadanie nadzorować funkcjonowanie i przeprowadzić reformę zmierzającą do scalenia Warszawy w jeden organizm miejski. Ideowo Sala Warszawska nawiązywała do Przedpokoju Senatorskiego w Apartamencie Królewskim na Zamku, który ozdobił malowany olejno *Widok Warszawy od strony Pragi* (1770) oraz cały cykl szczegółowych wedut miasta. Czytelne jest także nawiązanie formalne do autorskiej

74. Smoleński, *Komisja Boni Ordinis warszawska (1765–1789)*, s. 8.

75. Złożony układ aglomeracji warszawskiej w czasach saskich i stanisławowskich opisali m.in.: Andrzej Zahorski, „Rozwój przestrzenny Warszawy”, w: *Dzieje Warszawy*, t. 2, s. 296–331; Andrzej Rottermund, „Rozwój przestrzenny Warszawy”, w: *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria nowa*, t. 11, cz. 1, s. 66–76.

76. W sposób syntetyczny zagadnienia te przedstawił Andrzej Zahorski, „Wielka reforma ustroju miejskiego Warszawy”, w: *Dzieje Warszawy*, t. 2, s. 364–379.

77. Smoleński, *Komisja Boni Ordinis warszawska (1765–1789)*, s. 42–43.



akwaforty Bernarda Bellotta, na której powtórzył on swoją wcześniejszą, tę właśnie, panoramę stolicy (1772). Jednak wzór ów wykorzystano w sposób twórczy, dokonując w nim licznych aktualizacji. Dodano najbardziej charakterystyczne budowle, które przybyły miastu po roku 1770: strzelisty Minaret na posesji Kazimierza Poniatowskiego, majestatyczny kościół ewangelicko-augsburski, wieżę ratusza na Rynku Nowego Miasta, a także most łyżwowy przez Wisłę. Zamawiającemu polichromię wyraźnie zależało na przedstawieniu stołecznej aglomeracji tak, jak się ona prezentowała „tu i teraz”. Stąd zaś można wywnioskować czas powstania dzieła: jesień 1785 lub wiosna roku następnego, co okazuje się całkowicie zgodne ze znaną datą ukończenia i zasiedlenia pałacu – 3 czerwca 1786 r.

Panorama odznacza się wysokim poziomem sztuki malarskiej. Niewielką akwafortę przeskaldowano tu do monumentalnych rozmiarów. Użyta technika malarska *fresco secco* spowodować musiała liczne uproszczenia w stosunku do sztychu, a zwłaszcza obrazu olejnego Canaletta. Czelowanie szczegółu porzucono więc na rzecz oddziaływania masą, dbając wszakże o łatwą rozpoznawalność najbardziej charakterystycznych budowli stolicy. Ukazanie miasta w szerokim planie (szerszym niżli u Canaletta) miało – wbrew ówczesnym rzeczowym podziałom – akcentować jego jednorodność, o co walczyła Komisja Boni Ordinis. Nie dokumentalne zatem, lecz artystyczne walory dzieła dominują: sprawne zastosowanie perspektywy wykreślnej i powietrznej, stonowana, pastelowa kolorystyka pejzażu, a także poddana zasadzie iluzji architektoniczna oprawa w postaci wyobrażonej loggii, która widzom przebywającym w Sali Jadalnej pałacu Walickich otwierała prosppekt, pozwalający kontemplować sylwetę dynamicznie rozwijającego się miasta. Ten chwyt kompozycyjny, zrodzony w XVI stuleciu w Italii, a nawiązujący do



34 Autor nieznany, *Portret Bazylego Walickiego, kawalera Orderów św. Stanisława i Orła Białego*, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 5256. Fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

sztuki starożytnej, zyskał pewną popularność w dekoracjach rezydencjonalnych w Polsce w ostatniej ćwierci XVIII w. Autorem polichromii w Sali Warszawskiej był najpewniej Antoni Smuglewicz. Świadczą o tym zarówno przesłanki formalne, zwłaszcza wyraźne analogie z dekoracjami wykonanymi przezeń w pałacu Gorzeńskich w Dobrzycy, jak też bliskie relacje przyjacielskie i stała współpraca tego malarza z projektantem pałacu w Małej Wsi – architektem Stanisławem Zawadzkiem.

## BIBLIOGRAFIA

Andrzejewska, Ewa, i Jacek Witkowski. „Odkrycie i konserwacja malowideł ściennych Roberta Stankiewicza i Antoniego Smuglewicza w pałacu w Dobrzycy”. *Wielkopolski Biuletyn Konserwatorski* 2 (2003): 143–154.

Bartczak, Jan. „Rewaloryzacja obiektów zabytkowego zespołu pałacowo-parkowego w Dobrzycy”. W: *Muzea-rezydencje w Polsce. Materiały sesji naukowej zorganizowanej w Muzeum Zamojskich w Kozłowie 14–16 października 2004*, redakcja Krzysztof Kornacki et al., 371–383. Kozłówek: Muzeum Zamojskich w Kozłowie, 2004.

Bartczakowa, Aldona. „Kościół Franciszkanów w Warszawie”. *Biuletyn Historii Sztuki* 29, nr 3 (1967): 416–423.

Berdecka, Anna. „Ożywienie gospodarcze i reformy okresu oświecenia 1730–1794”. W: *Szkice nowomiejskie*, red. Olgierd Puciata et al., 82–106. Warszawa: Arkady, 1961.

Bernardo Bellotto. *W 300. rocznicę urodzin malarza*. Redakcja Artur Badach, Magdalena Królikiewicz. Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie, 2022.

- Bernatowicz, Aleksandra. „Antonio Tavelli i dekoracja ścienna groty pałacowej w Jabłonnie”. W: *Arx felicitatis. Księga ku czci Profesora Andrzeja Rottermunda w sześćdziesiątą rocznicę urodzin od przyjaciół, kolegów i współpracowników*, red. Juliusz A. Chrościcki et al., 273–278. Warszawa: Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, 2001.
- Bernatowicz, Aleksandra. „Dobrzyca – Błędów – Mała Wieś. Dekoracje «Jego Mości Pana Malarza» Roberta Stankiewicza”. *Biuletyn Historii Sztuki* 66, nr 1/2 (2004): 61–79.
- Bernatowicz, Aleksandra. „Groteska a symbolika królewskiego panowania. Dekoracja Pokoju Stołowego w łazienkowskim Białym Domu”. *Rocznik Historii Sztuki* 29 (2004): 183–202.
- Bernatowicz, Aleksandra. „Malarze Stanisława Augusta i nowe zjawiska artystyczne”. W: *Sztuka polska, t. 5: Późny barok, rokoko, klasycyzm (XVIII wiek)*, 481–525. Warszawa: Arkady, 2016.
- Bernatowicz, Aleksandra. *Malarze w Warszawie czasów Stanisława Augusta. Status – aspiracje – twórczość*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016.
- Bernatowicz, Aleksandra. *Niepodobne do rzeczywistości. Malowana groteska w rezydencjach Warszawy i Mazowsza 1777–1820*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2006.
- Biliszczyk, Jan. *Mosty w dziejach Polski. W hołdzie twórcom polskich mostów*. Wrocław: Dolnośląskie Wydawnictwo Edukacyjne, 2017.
- Bystron-Kwiatkowska, Anna, i Andrzej Warszycki. „Wystrój malarski wnętrza pałacu w Lubostroniu”. *Ochrona Zabytków* 34, nr 1/2 (1981): 67–71.
- Chwaściński, Bolesław. *Mosty na Wiśle i ich budowniczy*. Warszawa: Fundacja im. Rozwoju Nauki w Zakresie Inżynierii Lądowej im. A. i Z. Wasiużyńskich, 1997.
- Dobrowolski, Witold. „Program ikonograficzny Sali Jadalnej Białego Domu w Łazienkach Królewskich w Warszawie. Wenus – Izyda – masoneria”. *Rocznik Historii Sztuki* 37 (2012): 201–228.
- Drezno i Warszawa w twórczości Bernarda Bellotta Canaletta. Wystawa zorganizowana wspólnie przez Państwowe Zbiory Sztuki w Dreźnie – Galerię Dawnych Mistrzów i Muzeum Narodowe w Warszawie. *Katalog. Warszawa, wrzesień–listopad 1964*. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1964.
- Fischer, Sören. *Das Landschaftsbild als gerahmter Ausblick in den venezianischen Villen des 16. Jahrhunderts. Sustris, Padovano, Veronese, Palladio und die illusionistische Landschaftsmalerei*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2014.
- Fischer, Sören. „«Denn ein üppiger Rebstock strebt über das ganze Gebäude hin zum First und erklettert ihn» – Paolo Veronese, Andrea Palladio und die Stanza di Bacco in der Villa Barbaro als Pavillon Plinius’ des Jüngeren”. *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 10 Juli 2014. Dostęp 4 lutego 2024. <https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/378/>.
- Fischer, Sören. „Una vista amirabile: Remarks on the Illusionary Interplay Between Real and Painted Windows in 16<sup>th</sup> Century Italy”. W: *„The Most Noble of the Senses”. Anamorphosis, Trompe-l’oeil, and Other Optical Illusions in Early Modern Art*, redakcja Lilian H. Zirpolo, 1–28. Ramsey, NJ: Zephyrus Scholarly Publications, 2016.
- Getka-Kenig, Mikołaj. „Trzy pałace Hilarego Szpilowskiego: klasycyzm a problem elitarności wśród szlachty na Mazowszu końca XVIII wieku”. *Biuletyn Historii Sztuki* 77, nr 2 (2015): 275–302.
- Grochulska, Barbara. *Warszawa na mapie Polski stanisławowskiej. Podstawy gospodarcze rozwoju miasta*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1980.
- Guttmejer, Karol. „Jak powstawał i jak wyglądał zespół pałacowy biskupa Michała Poniatowskiego w Jabłonnie”. *Mazowsze* 10, nr 15 (2002): 23–52.
- Jankowski, Aleksander. *Pałac w Lubostroniu Fryderyka Skórzewskiego. Pomnik rodowej dumy i zamilowania sztuk plastycznych...* Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2014.
- Jankowski, Janusz. *Mosty w Polsce i mostowcy polscy (od czasów najdawniejszych do końca I wojny światowej)*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, 1973.
- Jaroszewski, Tadeusz Stefan. *Architektura doby oświecenia w Polsce. Nurty i odmiany*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, 1971.
- Jaroszewski, Tadeusz Stefan. „Siedziba ks. Stanisława Poniatowskiego zwana Ustronie w Warszawie”. *Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie* 3 (1984): 51–77.
- Jaroszewski, Tadeusz Stefan, i Waldemar Baraniewski. *Po pałacach i dworach Mazowsza. Przewodnik, cz. 1*. Warszawa: Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, 1997.
- Juszczak, Dorota, i Hanna Małachowicz. *Zamek Królewski w Warszawie. Malarstwo do 1900. Katalog zbiorów*. Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie, 2007.
- Katalog rysunków z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, cz. 1: Varsaviana. Rysunki architektoniczne, dekoracyjne, plany i widoki z XVIII i XIX wieku*. Opracowanie Teresa Sulerzyska, Stanisława Sawicka, przy udziale Jadwigi Trenklerówny. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1967.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 5: Województwo poznańskie, z. 5: Powiat jarociński*. Opracowanie Aleksandra Kodurowa. Warszawa: Państwowy Instytut Sztuki, 1959.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 5: Województwo poznańskie, z. 19: Powiat pleszewski*. Opracowanie Aleksandra Kodurowa. Warszawa: Państwowy Instytut Sztuki, 1959.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 10: Województwo warszawskie, z. 5: Powiat grójecki*. Opracowanie Izabella Galicka, Hanna Sygietyńska, Dariusz Kaczmarzyk. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1971.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 10: Dawne województwo warszawskie, z. 10: Nowy Dwór Mazowiecki i okolice*.

- Opracowanie Izabella Galicka, Hanna Sygietyńska, Dariusz Kaczmarzyk, Cezary Głuszek, Andrzej Gruszecki. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1987.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 11: *Dawne województwo bydgoskie*, z. 14: *Szubin i okolice*. Opracowanie Maria Lewicka, Barbara Szymanowska. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1977.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria nowa*, t. 11: *Miasto Warszawa*, cz. 1: *Stare Miasto*. Redakcja Jerzy Z. Łoziński, Andrzej Rottermund. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1993.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria nowa*, t. 11: *Miasto Warszawa*, cz. 2: *Nowe Miasto*. Redakcja Maria Kałamajska-Saeed. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2001.
- Kąsinowska, Róża. *Dobrzyca: fortalicja – pałac – muzeum*. Dobrzyca: Muzeum Zespół Pałacowo-Parkowy w Dobrzycy, 2007.
- Kos, Jerzy K. „Kościół Świętej Trójcy – projekt i jego realizacja”. W: *Ewangelicki kościół Świętej Trójcy w Warszawie. Na jubileusz 500 lat reformacji, 240-lecie położenia kamienia węgielnego tego kościoła i 210-lecie śmierci Simona Gottlieba Zuga*. Redakcja Karol Guttmejer, 29–54. Warszawa: Parafia Ewangelicko-Augsburska Świętej Trójcy w Warszawie, 2017.
- Kościół Seminarialny Wniebowzięcia NMP i św. Józefa Oblubieńca, pokarmelicki*. Izabelin–Warszawa: Rosikon Press, 2010.
- Kozakiewicz, Stefan. *Bernardo Bellotto*, t. 1: *Testo*, t. 2: *Catalogo*. Tłumaczenie Luciana Kromberg Tomelleri. Milano: Görlich Editore, 1972.
- Kozakiewiczowa, Helena, i Stefan Kozakiewicz. *Bernardo Bellotto zwany Canaletto*. Warszawa: Arkady, 1975.
- Kraushar, Aleksander. *Warszawa za Stanisława Augusta (1764–1795)*. Warszawa: Księgarnia Ferdynanda Hoesicka, 1914.
- Król, Barbara. „Antoni Smuglewicz – malarz teatralny”. *Pamiętnik Teatralny* 5, z. 2/3 (1956): 317–347.
- Król-Kaczorowska, Barbara. „Smuglewicz Antoni”. W: *Polski słownik biograficzny*, t. 39, 373–374. Warszawa: Instytut Historii PAN, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, 1999–2000.
- Kwiatkowska, Maria Irena. *Kościół ewangelicko-augsburski*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982.
- Kwiatkowska, Maria Irena, Marek Kwiatkowski, i Krzysztof Wesołowski. *Znane i nieznanne. Rezydencje, ludzie, wydarzenia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001.
- Kwiatkowski, Marek. „Biblioteka Stanisławowska na Zamku Królewskim”. *Kronika Warszawy* 4, nr 2 (1973): 61–78.
- Kwiatkowski, Marek. *Łazienki*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1972.
- Kwiatkowski, Marek. „Mazowiecka grupa pałaców klasycystycznych”. *Biuletyn Historii Sztuki* 25, nr 2 (1963): 158–169.
- Kwiatkowski, Marek. *Stanisław August, król-architekt*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, 1983.
- Kwiatkowski, Marek. *Szymon Bogumił Zug, architekt polskiego oświecenia*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1971.
- Kwiatkowski, Marek. *Wielka księga Łazienek*. Warszawa: Prószyński i Sówka, 2000.
- Libicki, Piotr, i Marcin Libicki. *Dwory i pałace wiejskie na Mazowszu (obecne województwo mazowieckie)*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2009.
- Lorentz, Stanisław. *Efraim Szreger, architekt polski XVIII wieku*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986.
- Lorentz, Stanisław. *Jabłonna*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, 1961.
- Lorentz, Stanisław. „Materiały do historii kościoła Karmelitów Bosych na Krakowskim Przedmieściu”. *Rocznik Warszawski* 3 (1962): 26–74.
- Lorentz, Stanisław, i Andrzej Rottermund. *Klasycyzm w Polsce*. Warszawa: Arkady, 1984.
- Łoziński, Jerzy Z. *Pomniki sztuki w Polsce*, t. 3: *Mazowsze i Podlasie*. Warszawa: Arx Regia, 1999.
- Mączyński, Ryszard. „Architekt Stanisław Zawadzki w Rzymie. Realia – fascynacje – profity / The Architect Stanisław Zawadzki in Rome. Reality – Fascination – Benefits”. *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* 57, z. 3 (2012): 57–92.
- Mączyński, Ryszard. „Gmach koszar Kadeckich w Warszawie – dzieło architekta Stanisława Zawadzkiego”. *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* 54, z. 2 (2009): 3–16.
- Mączyński, Ryszard. „Karol Jestershein – nieznanymi «architekt kościoła pruszyńskiego»”. *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* 40, z. 2 (1995): 113–128.
- Mączyński, Ryszard. *Kościół św. Benona w Warszawie. Nieznane karty z dziejów Bractwa Niemieckiego, zakonu redemptorystów i początków stołecznego przemysłu*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2008.
- Mączyński, Ryszard. *Kościół w Krzyżanowicach. Fundacja Hugona Kollątaja*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2011.
- Mączyński, Ryszard. „Kościół w Krzyżanowicach – modelowa świątynia katolickiego oświecenia w Polsce”. *Wiek Oświecenia* 23 (2007): 25–102.
- Mączyński, Ryszard. „Nowe oblicze oświeceniowej Warszawy – gmachy koszarowe projektowane przez Stanisława Zawadzkiego”. *Biuletyn Historii Sztuki* 81, nr 4 (2019): 601–626. <https://doi.org/10.36744/bhs.631>.
- Mączyński, Ryszard. „Pałac w Walewicach i pałac w Małej Wsi, czyli rozważania o tym, jak w opinii potomnych uczeń zawłaszczył dzieła swego mistrza: Stanisława Zawadzkiego”. *Sztuka i Kultura* 3 (2015): 113–242.
- Mączyński, Ryszard. *Patron i jego budowniczy. Dzieje współpracy księcia Stanisława Poniatowskiego z architektem Stanisławem Zawadzkiem*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2024.

- Mączyński, Ryszard. „Podążanie do źródeł: warszawska rezydencja *all'antica* księcia Stanisława Poniatowskiego”. W: *Antyk w polskiej sztuce i kulturze artystycznej końca XVIII i w XIX wieku*, redakcja Jerzy Malinowski, Grażyna Raj, 73–94. Warszawa: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, 2022.
- Mączyński, Ryszard. „Projektowana rezydencja Izabeli z Poniatowskich Branickiej w Łazienkach Królewskich w Warszawie”. *Biuletyn Historii Sztuki* 84, nr 3 (2022): 519–562. <https://doi.org/10.36744/bhs.1234>.
- Mączyński, Ryszard. *Ulice Nowego Miasta*. Warszawa: Veda, 1998.
- Mączyński, Ryszard. „Wzorniki architektoniczne doby klasycyzmu. Rozważania nad perspektywnym charakterem proponowanych rozwiązań”. *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej* 62, nr 4 (2014): 510–513.
- Mączyński, Ryszard. „Z działalności architekta Stanisława Zawadzkiego – pałac Wielopolskich w Warszawie”. *Rocznik Warszawski* 37 (2009–2012): 197–236.
- Migasiewicz Paweł, i Jakub Sito. „Warszawskie dzieło architektury *à la française*. Dzieje budowy i geneza fasady kościoła Karmelitów Bosych”. *Biuletyn Historii Sztuki* 83, nr 4 (2021): 883–921. <https://doi.org/10.36744/bhs.1084>.
- Morawski, Zdzisław. *Gdzie ten dom, gdzie ten świat*. Warszawa: „Twój Styl”, 1997.
- Oleńska, Anna. „«Chciał pan podkomorzy mieć sielankę w naturze». Na Książęcym wśród podwarszawskich ogrodów księcia Kazimierza Poniatowskiego”. W: *Elizeum – podziemny salon księcia dla przyjaciół i pięknych pań*, redakcja Karol Guttmejer, 29–58. Warszawa: Miasto Stołeczne Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, 2016.
- Orłowski, Bolesław. „Początki przepraw przez Wisłę”. W: Michał Czapski, Andrzej Niemierko, Janusz Rymśa, *Warszawskie przeprawy mostowe przez Wisłę w ujęciu historycznym*, 9–18. Warszawa: Fundacja Rozwoju Nauki w Zakresie Inżynierii Lądowej im. A. i Z. Wasiutyńskich, 2012.
- Ostrowska-Kęłbowska, Zofia. *Pałace wielkopolskie z okresu klasycyzmu*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1970.
- Piękniwski, Jan Maciej. „Prace konserwatorskie przy odsłanianiu ściennych dekoracji malarskich w salach parteru pałacu w Dobrzycy”. *Notatki Dobrzyckie* 18 (1999): 3–4.
- Piękniwski, Jan Maciej. „Prace konserwatorskie przy odsłanianiu ściennych dekoracji malarskich w salach parteru pałacu w Dobrzycy”. *Notatki Dobrzyckie* 22 (2001): 55–56.
- Piękniwski, Jan Maciej. „Prace konserwatorskie przy odsłanianiu ściennych dekoracji malarskich w salach parteru pałacu w Dobrzycy”. *Notatki Dobrzyckie* 24 (2002): 63–64.
- Piękniwski, Jan Maciej. „Renowacja wnętrz w pałacu w Dobrzycy”. *Notatki Dobrzyckie* 30 (2005): 19–16.
- Piękniwski, Jan Maciej. „Renowacja wnętrz pałacu w Dobrzycy”. *Zabytki – Heritage* 3, nr 5 (2006): 34–39.
- Piękniwski, Jan Maciej. „Zakończone prace konserwatorskie przy polichromiach sal pałacu w Dobrzycy”. *Notatki Dobrzyckie* 28 (2004): 1–2.
- Prałat, Emilian. „Smuglewiczowie w Śmiełowie”. W: *Antyk w polskiej sztuce i kulturze artystycznej końca XVIII i w XIX wieku*, redakcja Jerzy Malinowski, Grażyna Raj, 33–43. Warszawa: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata 2022.
- Przybylski, Apolinary. *Ulice i mosty Warszawy (kartka z przeszłości)*. Warszawa: nakładem autora, 1936.
- Puppi, Lionello. *Andrea Palladio*. Milano: Electa Editrice, [1973].
- Putkowska, Jolanta. „Warszawskie podmiejskie rezydencje Kazimierza Poniatowskiego przy ulicy Książęcej”. *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* 54, z. 2 (2009): 17–40.
- Putkowska, Jolanta. *Warszawskie rezydencje na przedmieściach i pod miastem w XVI–XVIII wieku*. Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, 2016.
- Rizzi, Alberto. *Canaletto w Warszawie. Dzieła Bernarda Bellotta, zwanego Canalettem, w stolicy Stanisława Augusta*. Tłumaczenie Katarzyna Jursz-Salvadori. Warszawa: Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, 2006.
- Rizzi, Alberto. „Rewolucyjna interpretacja «Widoku Warszawy od strony Pragi» pędzla Bernarda Bellotta”. Tłumaczenie Mateusz Salwa. *Almanach Muzealny* 5 (2007): 173–186.
- Rottermund, Andrzej. „Fryderyk Albert Lessel (1767–1820)”. W: Tadeusz Stefan Jaroszewski, Andrzej Rottermund, *Jakub Hempel, Fryderyk Albert Lessel, Henryk Ittar, Wilhelm Henryk Minter, architekci polskiego klasycyzmu*, 69–133. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1974.
- Rottermund, Andrzej. „Rozwój przestrzenny Warszawy”. W: *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria nowa*, t. 11: *Miasto Warszawa*, cz. 2: *Nowe Miasto*, redakcja Maria Kałamajska-Saeed, 36–106. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2001.
- Rottermund, Andrzej. „Rzymskie i warszawskie serie obrazów Bellotta. Geneza i chronologia”. W: *Bernardo Bellotto. W 300. rocznicę urodzin malarza*, redakcja Artur Badach, Magdalena Królikiewicz, 43–64. Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie, 2022.
- Rottermund, Andrzej. *Zamek Warszawski w epoce oświecenia. Rezydencja monarsza, funkcje i treści*. Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie, 1989.
- Skuratowicz, Jan. *Pałac w Dobrzycy*. Dobrzyca: Muzeum Zespół Pałacowo-Parkowy w Dobrzycy, 2006.
- Smoleński, Władysław. *Komisja Boni Ordinis warszawska (1765–1789)*. Warszawa: Towarzystwo Miłośników Historii, 1913.
- Sroczyńska, Krystyna, i Jadwiga Jaworska. *Widoki Zamku Królewskiego w Warszawie. Materiały ikonograficzne w malarstwie, rysunku i grafice (1581–1939)*. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1985.
- Sterner, Waclaw. *Mosty Warszawy*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwa Techniczne, 1960.
- Strzałko, Maria, i Róża Kąsinowska. *Klasycyzm w Wielkopolsce. Dwory i pałace / Classicism in Wielkopolska. Manor Houses and Palaces*. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej, Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, 2008.

- Tatarkiewicz, Władysław. „Wiadomości o pracach Dominika Merliniego”. *Rocznik Historii Sztuki* 1 (1956): 369–423.
- Wallis, Mieczysław. *Canaletto – malarz Warszawy*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1954.
- Wanat, Benignus Józef. *Zakon karmelitów bosych w Polsce. Klasztory Karmelitów i Karmelitanek Bosych 1605–1975*. Kraków: Wydawnictwo OO. Karmelitów Bosych, 1979.
- Waniewska, Janina. „Portrety rodziny Walickich”. *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* 20 (1976): 121–211.
- Wątroba, Przemysław. „Gmach zamkowej biblioteki Stanisława Augusta w świetle rysunków z Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie”. W: *Splendor i wiedza. Biblioteka królewska Stanisława Augusta. Eseje*, redakcja Alina Dziecioł, Tomasz Jakubowski, 55–70. Warszawa: Arx Regia, 2022.
- Wundram, Manfred, Thomas Pape, i Paolo Marton. *Andrea Palladio 1508–1580. Architect Between the Renaissance and Baroque*. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 2008.
- Zahorski, Andrzej. „Komisja Dobrego Porządku – Komisja Boni Ordinis”. W: *Dzieje Warszawy*, t. 2: *Warszawa w latach 1526–1795*, redakcja Andrzej Zahorski, 360–364. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1984.
- Zahorski, Andrzej. „Rozwój przestrzenny Warszawy”. W: *Dzieje Warszawy*, t. 2: *Warszawa w latach 1526–1795*, redakcja Andrzej Zahorski, 296–331. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1984.
- Zahorski, Andrzej. „Wielka reforma ustroju miejskiego Warszawy”. W: *Dzieje Warszawy*, t. 2: *Warszawa w latach 1526–1795*, redakcja Andrzej Zahorski, 364–379. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1984.
- Zieliński, Jarosław. *Atlas dawnej architektury ulic i placów Warszawy. Śródmieście historyczne*, t. 7: *Krakowskie Przedmieście*. Warszawa: Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, 2001.
- Zieliński, Jarosław. *Atlas dawnej architektury ulic i placów Warszawy. Śródmieście historyczne*, t. 10: *Mackiewiczza–Mazowiecka*. Warszawa: Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, 2004.
- Żabicki, Jacek. *Leksykon zabytków architektury Mazowsza i Podlasia*. Warszawa: Arkady, 2010.

## SUMMARY

### *A Panorama of Warsaw in the Walicki Palace at Mała Wieś – an Overlooked Work by Antoni Smuglewicz* by Ryszard Mączyński

The panorama of Warsaw as seen from the east bank of the Vistula River (i.e. from the Praga district) featured in the dining room of the palace at Mała Wieś in the Mazovia region is one of the most interesting illusionistic secular polychromes to have been created in the Commonwealth of Poland and Lithuania during the reign of Stanislaus Augustus. The subject matter was chosen consciously and with intent, as it had a personal dimension for the owner of the residence: the king had put Bazyli Walicki, the voivode of Rawa, at the head of the Boni Ordinis Commission (1765–1789), established to supervise the functioning of the Warsaw agglomeration and carry out a reform aimed at uniting it into a single urban organism. Ideologically, the Warsaw Hall was related to the Senators’ Anteroom inside the Royal Suite at the Warsaw Castle, which was decorated with an oil painting *A View of Warsaw from the Praga District* (1770) and a whole series of detailed *vedute* of the city. A formal dependence arose as well, because the model used for the painting was an etching by Bernardo Bellotto, called Canaletto, in which he repeated his earlier panorama of the capital (1772) – this very one. However, this model was used creatively, with numerous updates. The most characteristic buildings that the city acquired after 1770 were added: the soaring Minaret on the plot owned by Kazimierz Poniatowski, the majestic church of the Lutherans of the Augsburg Confession, the tower of the Town Hall in the New Town Square, and the floating bridge over the Vistula. The patron who commissioned the polychrome was clearly interested in depicting the capital of the Commonwealth as it appeared at the moment. This suggests the time of its creation: as the autumn of 1785 or the spring of the following year, which turns out to be entirely consistent with the known date of the palace’s completion and its residents’ moving in: 3 June 1786.

The panorama evinces a high level of painterly art. The small etching had been scaled up to monumental proportions. The *fresco secco* painting technique used in its execution necessarily resulted in a number of simplifications in relation to Canaletto's print and especially to his oil. The meticulousness of detail was therefore abandoned in favour of the impact of scale, although care was taken to ensure that the most characteristic buildings of the capital were easily recognisable. The representation of the city as a broad panorama (broader than Canaletto's one) was intended to accentuate – contrary to the actual divisions of the time – its homogeneity, as fought for by the Boni Ordinis Commission. Therefore, it is not the documentary but the artistic qualities of the work that dominate here: the deft use of the graphical and atmospheric perspective, as well as the subdued, pastel hues of the cityscape. Also important is the architectural setting, subjected to the principle of illusion, in the form of an imaginary loggia; the loggia opened up onto a view that allowed the guests seated in the dining room of Walicki's palace to contemplate the silhouette of the capital city, which in the period of the Enlightenment was rapidly developing. This compositional trick, conceived in Italy in the 16<sup>th</sup> century and alluding to ancient art, in the last quarter of the 18<sup>th</sup> century gained some popularity in the decoration of residences in Poland. The author of the polychrome in the Warsaw Hall was most probably Antoni Smuglewicz, as evidenced both by formal indications, especially clear analogies with the decorations he had executed in the Gorzeński family palace at Dobrzyca, and by the painter's friendship and long-term collaboration with the designer of the palace at Mała Wieś, the architect Stanisław Zawadzki.

#### BIOGRAPHICAL NOTE

Prof. Ryszard Mączyński PhD (habil.) is a historian of art, a professor at the Nicolaus Copernicus University in Toruń. He is the head of the Department of Art History and Cultural History at the Faculty of Fine Arts of the Nicolaus Copernicus University. His books and articles cover a broad range of topics encompassing, above all, the history of architecture, sculpture and painting, as well as the musical and theatrical life of the early modern era. He published, among others, *Nowożytnie konfesje polskie. Artystyczne formy gloryfikacji grobów świętych i błogosławionych w dawnej Rzeczypospolitej* (2003), *Zespoły architektoniczne Collegium Regium i Collegium Nobilium warszawskich pijarów 1642–1834* (2010), *Muzyka i teatr. W kręgu kultury zakonnej Warszawy XVII–XIX wieku* (2018), *Ignacego Potockiego zabawy architekturą. Refleksje nad autorskim jego dziełem z zakresu myśli o sztuce* (2024).

#### NOTA BIOGRAFICZNA

Dr hab. Ryszard Mączyński, prof. UMK, historyk sztuki, kierownik Katedry Historii Sztuki i Kultury na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Autor książek i artykułów o szerokim zakresie tematycznym, obejmującym przede wszystkim historię architektury, rzeźby i malarstwa, a także życia muzycznego i teatralnego czasów nowożytnych. Opublikował m.in.: *Nowożytnie konfesje polskie. Artystyczne formy gloryfikacji grobów świętych i błogosławionych w dawnej Rzeczypospolitej* (2003), *Zespoły architektoniczne Collegium Regium i Collegium Nobilium warszawskich pijarów 1642–1834* (2010), *Muzyka i teatr. W kręgu kultury zakonnej Warszawy XVII–XIX wieku* (2018), *Ignacego Potockiego zabawy architekturą. Refleksje nad autorskim jego dziełem z zakresu myśli o sztuce* (2024).