

Ewa Mostowicz-Kapciak

## Szkicowniki malarza Marcina Zaleskiego

Twórczość Marcina Zaleskiego, najwybitniejszego w swoim czasie polskiego malarza wedut, z powodu ogromnych strat wojennych znana jest tylko fragmentarycznie. O istnieniu prac dzisiaj uznawanych za zaginione wiadomo dzięki informacjom prasowym, katalogom ekspozycji współczesnych malarzowi oraz wystaw retrospektywnych. Zachowana część dorobku tego artysty – malowanych przezeń obrazów olejnych – została zebrana i zaprezentowana na wystawie, która odbyła się w Warszawie w okresie grudzień 1983–marzec 1984 roku<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Przy tej okazji ukazał się katalog prac malarza, opatrzony szerokim wstępem autorstwa Zofii Nowak, omawiającym dorobek i sylwetkę artysty: Z. Nowak, *Marcin Zaleski (1796–1877). Wystawa monograficzna, Katalog Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa, grudzień 1983–marzec 1984*, Warszawa 1984, *passim*. Publikacja została zrecenzowana przez Ryszarda Mączyńskiego, który dodał cenne uwagi na temat manieri kompozycji dzieł, warsztatu malarza oraz linii rozwojowej jego twórczości: R. Mączyński, *Na marginesie wystawy monograficznej Marcina Zaleskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XLVI, 1984, nr 1, s. 71 n. Po tych dwóch ważnych opracowaniach pojawiła się jeszcze książka Alicji Okońskiej, w dużej mierze powtarzająca spostrzeżenia wymienionych badaczy, której celem była raczej popularyzacja twórczości Marcina Zaleskiego: A. Okońska, *Marcin Zaleski, malarz Warszawy*, Warszawa 1990, *passim*. W 2009 r. ukazał się jeszcze artykuł Janusza Nowińskiego, który przypisał widok opactwa w Łądzie właśnie Marcinowi Zaleskiemu, datując go na lata 1850–1864: J. Nowiński, *Opactwo w Łądzie, widok od strony Warty, nieznaną pejzaż Marcina Zaleskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, LXXI, 2009, nr 1/2, s. 205 n. Twórczość artysty była później jedynie wspomniana w opracowaniach

Kilka lat później na rynku antykwarycznym pojawiły się dwa szkicowniki Zaleskiego, które zakupiło i przechowuje w swoich zbiorach Muzeum Narodowe w Warszawie<sup>2</sup>. Pierwszy to zeszyt upamiętniający podróż artysty do Włoch, drugi został założony i był używany już po powrocie do kraju. Pod względem formalnym są do siebie podobne: mają kształt leżącego prostokąta, zbliżoną wielkość i oprawione zostały w oryginalne okładki o marmoryzowanym wzorze.

Historia tych szkicowników, wnioskując z licznych notatek antykwarycznych na wyklejkach tekturowych opraw, jest długa i zawiła. Pewne jest, że ich spadkobiercą był syn artysty Konrad Mikołaj Zaleski (1827–?)<sup>3</sup>. Jego podpis, o innym charakterze niż sygnatura ojca, znajduje się w obu zeszytach.

\*

Wcześniejszy ze szkicowników datowany jest na 1829 rok<sup>4</sup>. Zeszyt zawiera 42 karty z grubego papieru. Jego wymiary to 21,4 × 28,9 × 1,3 cm. Na wyklejce okładki widnieje, napisana piórem, sygnatura malarza: „M: Zaleski, Roma 1ma-Decembris 1829”. Obok zachował się, napisany innym atramentem i charakterem pisma, podpis Konrada Zaleskiego, co wskazuje na przynależność zeszytu do syna malarza. Jego podpis został powtórzony na wyklejce tyłu okładki, tym razem z datą 1888 przeprawnioną na 1878. Ta korekta sugerowałaby, że zeszyt przeszedł na własność Konrada Zaleskiego tuż po śmierci ojca, która nastąpiła w 1877 roku. Szkicownik zawiera rysunki z podróży do Włoch oraz prace przedstawiające widoki rodzime, zwłaszcza z Warszawy. Daje się zaobserwować dwa sposoby użytkowania

---

przekrojowych dotyczących malarstwa polskiego oraz w katalogach dzieł poszczególnych muzeów.

<sup>2</sup> Szkicowniki zostały zakupione w Katowicach w salonie Desa w 1987 r. Można przypuszczać, że szczęśliwie ocalałe z pożogi ostatniej wojny zeszyty są zaledwie częścią nieznaną spuścizny artysty.

<sup>3</sup> Archiwum Państwowe w Warszawie, Akta stanu cywilnego parafii rzymskokatolickiej Nawiedzenia NMP w Warszawie, 0160/D-1827, Urodzenia, akt 292.

<sup>4</sup> W artykule wykorzystano datowanie i wymiary z podstawowej inwentaryzacji udostępnionej przez Muzeum Narodowe w Warszawie. M. Zaleski, *Szkicownik z podróży do Rzymu z roku 1829*, papier, karton, w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (dalej: MNW), nr inw. Rys. Pol. 11350, k. 1–42.

zeszytu. Prawdopodobnie najpierw pojawiły się w nim rysunki z Włoch, a po powrocie do kraju ten sam zeszyt używano do innych szkiców, stopniowo zapelniając puste stronic. Część przedstawień jest odwrócona „do góry nogami”.

Rysunki włoskie stanowią dopracowane formy sprawiające wrażenie prac ukończonych. Wyraźnie wyróżniają się one spośród innych, znajdujących się w zeszycie. Wykonane zostały miękkim ołówkiem, pozostawiającym dosyć grubą wyrazistą „aksamitną” kreskę. Są dopracowane światłocieniowo. Zaleski starał się za pomocą środków artystycznych oddać typowy dla południa Europy klimat, światło oraz powietrze wpływające na percepcję obrazu. Większość prac włoskich stanowią pejzaże, często urozmaicone architekturą, rozległe widoki miejskie, liczne widoki Rzymu zaprezentowane z oddali bądź poszczególne zabytki zatopione we włoskim krajobrazie, na przykład Villa Farnesina i jej ogrody, Villa Doria Pamphilli, Villa Albani, Villa Tivoli. Rysunki są przeważnie zatytułowane, zawierają informację o tym, co zostało uwiecznione przez artystę. Sporządzanie widoków odwiedzonych miejsc lub nabywanie ich u lokalnych artystów było powszechną praktyką w tym czasie. Takie pamiątki często przywożono z podróży również jako rodzaj podarunku.

Na szczególną uwagę w tej grupie rysunków zasługuje sposób oddania światła. W rozległym widoku Rzymu (il. 1)<sup>5</sup> skośne promienie słońca chylącego się ku zachodowi wydobywają nierówności brukowanej drogi, chropowatości kamiennych murów, podkreślają pofałdowane ukształtowanie terenu. Inną porę dnia uchwycił artysta, przedstawiając taras rzymskiej Villa Albani (il. 2)<sup>6</sup>. Na pierwszym planie widać balustradę tarasu oraz fragmenty małej architektury opracowane cienką kreską. Na drugim planie mniej wyraźną, rozartną linią przedstawiono pałac i ogród. Dostrzegalny w oddali krajobraz wydaje się zamglony. Brak zaznaczenia różnic partii oświetlonych i zacienionych oraz rozmycie oddalonego widoku daje efekt krajobrazu skąpanego w świetle.

---

<sup>5</sup> M. Zaleski, *Szkicownik...* (1829), k. 6.

<sup>6</sup> *Ibidem*, k. 8.

Zaleskiego interesują też kontrasty światła i cienia. Można to obserwować w szkicach prezentujących architekturę Villa Farnesina (il. 3)<sup>7</sup>. Ciemne bramy oraz przejścia arkadowe artysta chętnie zestawiał z oświetloną przestrzenią widoczną w głębi, na drugim planie. Ten zabieg artystyczny, dający bardzo nastrojowy efekt, był przez malarza wielokrotnie powtarzany w późniejszych nawet o kilkadziesiąt lat obrazach olejnych, takich jak: *Dziedziniec Biblioteki Jagiellońskiej* (1843), *Widok Bramy Floriańskiej* (1844) czy *Wnętrze kaplicy podziemnej* (1836) (il. 4)<sup>8</sup>.

Krajobrazy obfitują w typową dla Italii roślinność: strzeliste cyprysy, pinie, krzewy akantu i wawrzynu. Szczególnie ciekawie prezentuje się widok ogrodu Villa Pamfilii (il. 5)<sup>9</sup>. Komponując rysunek, artysta wybrał taki punkt oglądu, który pozwolił na ukazanie wielu elementów uatrakcyjniających widok. Przedstawiono na nim spadziste ukształtowanie terenu, kamienne schody, wejście do grotty, rzeźby ogrodowe, a wszystko to w otoczeniu charakterystycznej południowej zieleni.

Zaleski nie unikał też widoku miejskiego. Przykłady stanowią dziedziniec miejski w Rzymie z widokiem wieży kościoła Sant'Ivo alla Sapienza (il. 6)<sup>10</sup> oraz obelisk na Via Sistina w Rzymie<sup>11</sup>. W grupie rysunków włoskich niewiele jest wnętrz tak charakterystycznych dla późniejszej twórczości artysty. Do wyjątków należą: wnętrze zajazdu Antonia di Giulii w Rzymie (il. 7)<sup>12</sup>, niewielkie szkice wnętrz domów mieszkalnych<sup>13</sup>, czy też wnętrza zagrody wiejskiej<sup>14</sup>. Szkice te prezentują bardzo skromne, proste wnętrza użytkowe. Całkowicie nieobecne w zeszycie są natomiast wnętrza pałacowe czy sakralne. Dostępność pałaców mogła być dla artysty ograniczona, jednak kościoły stały dla wiernych otworem i wejście do nich nie stanowiło

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, k. 18.

<sup>8</sup> M. Zaleski, *Wnętrze kaplicy podziemnej*, 1836, olej na płótnie 53 × 57 cm, MNW, nr inw.: MP 709.

<sup>9</sup> *Idem*, *Szkicownik...* (1829), k. 7.

<sup>10</sup> *Ibidem*, k. 23.

<sup>11</sup> *Ibidem*, k. 30.

<sup>12</sup> *Ibidem*, k. 24.

<sup>13</sup> *Ibidem*, k. 27.

<sup>14</sup> *Ibidem*, k. 38.

większej trudności. Poza tym malarz z pewnością miał możliwość odwiedzania niektórych willi rzymskich, o czym świadczą chociażby kontakty Zaleskiego z ambasadorem rosyjskim księciem Grigorijem Iwanowiczem Gagarinem (1782–1837). Wydaje się zatem, że artysta przedkładał pejzaże nad odwzorowywanie przeładowanych dekoracjami wnętrz pałaców czy kościołów. Bliższe mu były uliczki miejskie oraz proste formy architektury ogrodowej. Prawdopodobnie tego typu przedstawienia były łatwiejsze i szybsze w wykonaniu niż oddanie rozbudowanych programów ikonograficznych dekoracji barokowych komnat.

Rysunki pamiątkowe, początkowo wypełniające całe karty w szkicowniku, stopniowo ustępują ujęciom coraz bardziej fragmentarycznym. Przedstawiają coraz więcej pojedynczych detali, na przykład sztucznych grot, łuków, bram i schodów. Podobnie jak przedstawienia całostronicowe, rysunki te również są dopracowane i czasem zatytułowane. Niewielkie szkice zabudowań porośniętych roślinnością przy Via del Corso w Rzymie (il. 8)<sup>15</sup>, szkice wykuszów, kominów, naczyń, rzeźb oraz domów miejskich, z okien których wyglądają kobiety<sup>16</sup>, są próbą uwiecznienia lokalnego kolorytu.

Zeszyt zawiera również informacje opisowe na temat zwyczajów oraz praktyk, które wydały się artyście interesujące i godne zapamiętania, na przykład: „Na gładkim murze drapane arabeski dobrze czynią a trwało”<sup>17</sup> przy okazji rysunków detali z Villa Farnesina lub: „W Mediolanie jest zwyczaj malowania fałszywych budowli na zewnętrznych murach, co bywa dobrze wykonane i czyni efekt wyborny; do nieba używają lazuru lub bleu mineral”<sup>18</sup>.

Zaledwie kilka rysunków włoskich nosi cechy typowe dla późniejszych szkiców roboczych powstających już po powrocie do kraju. Jedną z nich są notatki odnoszące się do rodzaju światła oraz zjawisk pogodowych. Na karcie przedstawiającej szkic do weduty rzymskiej<sup>19</sup> widoczny jest

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, k. 12.

<sup>16</sup> *Ibidem*, k. 1 *verso*.

<sup>17</sup> *Ibidem*, k. 25.

<sup>18</sup> *Ibidem*, k. 46 *verso*.

<sup>19</sup> *Ibidem*, k. 14.

jedynie zarys dachów budowli oraz oznaczenia kolorystyczne: „Chmury jaśniejsze żółtawe brudne; chmury nikłe czerwone; błękit; zimne ciemne; ciepłe” odnoszące się do nieba. Na rysunku kościoła S. Carlo al Corso w Rzymie zastosowano tę samą praktykę (il. 9)<sup>20</sup>. Występujące tam określenia odnoszące się do nieba i obłoków: „czerwone; zimne; ogniste; złote; zielone; ciepłe brudne” oraz sposób ich rozmieszczenia sugerują, że mamy do czynienia z widokiem, który powstał o zmierzchu. Kościół i otaczające go budynki potraktowane zostały zdawkowo, zakreskowane pionowym ruchem ołówka, jakby pogrążone w cieniu. Można się domyślać, że tematem, jaki zadał sobie artysta, było uwiecznienie efektów zachodzącego słońca na tle obłoków. Trudno do tego dojść, analizując wyłącznie rysunek, bez informacji opisowej. Podobne zapisy zachowały się też obok rysunku przedstawiającego drogę do Villa Albani (il. 10)<sup>21</sup>. Sporządzona ręką artysty notatka informuje o atmosferze i kolorycie widoku: „Horyzont pochmurny ciepły, góry błękitne, bliżej ciemniejsze, poziom cieplejszy, brudno”. Rysunek ten, ponad wszelką wątpliwość, stanowi szkic do zaginionego obrazu *Droga do willi Albani pod Rzymem* eksponowanego w Warszawie w 1838 roku<sup>22</sup>. Wydaje się, że nie tylko monochromatyczność rysunku uniemożliwiła oddanie gry promieni słonecznych. Zaleskiego fascynowały efekty luministyczne i w pracach malarskich potrafił je bardzo udatnie odtworzyć. W rysunkach architektury światłocien również został umiejętnie oddany. Z przedstawieniem światła rozproszonego na obłokach artysta najwyraźniej nie radził sobie tak dobrze. Brak umiejętności Zaleskiego w tym zakresie był już wcześniej wskazywany przez badaczy<sup>23</sup>.

Wśród rysunków z podróży szczególnej uwagi wymaga sześć szkiców przedstawiających widoki architektury wschodniej i tureckich wnętrz pałacowych. Wśród nich rozpoznać można trzy szkice pałacu Topkapi w Stambule (il. 11), budowlę przekrytą kopułą, wnętrze wypełnione tkaninami i fragment wieży zamkowej (il. 12) oraz widoki dziedzińca otoczonego

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, k. 28 verso.

<sup>21</sup> *Ibidem*, k. 10.

<sup>22</sup> Obraz ten wymieniony jest w: Z. Nowak, *op. cit.*, s. 85, poz. kat. B31.

<sup>23</sup> Por.: R. Mączyński, *op. cit.*, s. 77.

arkadowymi podcieniami<sup>24</sup>. Aby uniknąć zbyt daleko idących interpretacji, należy przyrzeć się uważniej działalności Zaleskiego na dworze wspomnianego wcześniej księcia Gagarina, który w latach 1827–1832 pełnił w Rzymie funkcję ambasadora<sup>25</sup>. Ten rosyjski dyplomata poza dokonaniem politycznymi zapisał się w historii zamiłowaniem do literatury i sztuki. W młodości wykonał kilka przekładów z literatury francuskiej oraz opublikował tomik własnych wierszy. Utrzymywał przyjacielskie relacje z wieloma pisarzami. Jako wielbiciel malarstwa wspierał młodych artystów zarówno podczas swojej misji w Paryżu, jak i w Rzymie, gdzie interesował się życiem kolonii artystów rosyjskich przyjeżdżających do Wiecznego Miasta w celu doskonalenia się w sztuce. Pod koniec życia został honorowym członkiem Rosyjskiej Akademii Sztuk Pięknych. Zadbął również o artystyczne wykształcenie swojego syna Grigorija Grigoriewicza Gagarina (1810–1893), który z czasem został uznanym w ojczyźnie malarzem i architektem<sup>26</sup>.

Przebywając w Rzymie, Zaleski wykonał scenografię do przedstawienia amatorskiego na dworze księcia Gagarina pod tytułem *Nieźwiedź i basza*, o czym w marcu 1830 roku doniosła warszawska prasa. Dekoracje zyskały uznanie widowni, a książę przedstawił artystę „znakomitszym osobom” oraz zaproponował objęcie posady dekoratora w Petersburgu<sup>27</sup>. W szkicowniku również zachowała się wzmianka o tym spektaklu: „W Rzymie, gdy grano u Księcia Ambasadora Ruskiego komedię *Nieźwiedź i basza*, hr. Potocki miał w roli baszy na sobie brylantów za 300 000 florenów”<sup>28</sup>. Obok widoków wschodnich w szkicowniku zostały zamieszczone następujące notatki: „Teatr wystawia część podwórca seraju [...], w ciągu krat mezażerii jest mur, który zamyka teatr”. Znajdują się tu również obliczenia kosztów materiałów: farb, gipsu i drewna, zapewne mających posłużyć do

---

<sup>24</sup> M. Zaleski, *Szkicownik...* (1829), k. 1, 31, 32. Zabytki na karcie 1 zostały zidentyfikowane i określone w inwentaryzacji MNW, która podaje jednocześnie, że szkice wschodnie powstały w Stambule.

<sup>25</sup> *Русский биографический словарь*, red. А. А. Половцов, т. 4, Санкт-Петербург 1914, s. 66 n.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 64 n.

<sup>27</sup> „Gazeta Warszawska”, LVII, 1830, nr 84 (z 28 III), s. 1. Por.: Z. Nowak, *op. cit.*, s. 11.

<sup>28</sup> M. Zaleski, *Szkicownik...* (1829), k. 30 *verso*.

wykonania oprawy plastycznej spektaklu. Z tymi notatkami korelują doniesienia z Rzymu opublikowane w prasie: „Zaleski wymalował dekorację do danej u księcia Gagarina sztuki [...]; wystawił widok wewnętrznej części Stambułu, odkrył ogromny pałac baszy, opodał zwierzyniec, i wiele innych gmachów wschodnich, które się uroczo na błękitcie nieba malowały”<sup>29</sup>. Powyższe przesłanki pozwalają uznać szkice zabytków Stambułu za projekty scenografii do tejże sztuki.

Fakt, że nawet dziś można w rysunkach Zaleskiego rozpoznać konkretne tureckie zabytki, skłania ku przypuszczeniu, iż dekoracje musiał zaprojektować, korzystając ze wzorów, czyli wcześniejszych obrazów, rysunków lub rycin sporządzonych przez innych artystów. Obok opisu scenografii w szkicowniku znajduje się też notatka informująca, że promenada w Konstantynopolu została wykonana przez bliżej nieokreślonego Petrusiera. Nie udało się jednak ustalić, czy był on jednym z twórców scenografii, czy też autorem widoków, na których wzorował się Zaleski. W latach 1805–1806 Grigorij Gagarin ojciec przebywał na misji dyplomatycznej w Konstantynopolu i nie jest wykluczone, że owe widoki powstały właśnie wtedy. Wschodnie zainteresowania Gagarina ojca nie pozostały bez wpływu na wrażliwość artystyczną syna, który w dorosłym życiu stał się jednym z twórców neobizantyzmu w architekturze rosyjskiej. Wydaje się mało prawdopodobne, aby Zaleski wykonał szkice tureckie z natury. Artyście nie wystarczyłoby czasu, by do grudnia 1829 roku (datowanie szkicownika) do marca 1830 roku (doniesienia prasowe o wystawieniu sztuki) odbyć daleką podróż do Stambułu. Szkicownik zawiera również inne ciekawe rysunki wykonane podczas prac nad scenografią spektaklu, takie jak: projekt drapowanej kurtyny oraz zwymiarowane szkice konstrukcyjne mechanizmów unoszących dekoracje<sup>30</sup>.

W szkicowniku znajdują się też rysunki świadczące o pobycie w Mediolanie<sup>31</sup> oraz Ostrawie<sup>32</sup>, mogące sugerować trasę drogi powrotnej Marcina Zaleskiego do ojczyzny.

---

<sup>29</sup> „Gazeta Warszawska”, LVII, 1830, nr 84 (z 28 III), s. 1.

<sup>30</sup> M. Zaleski, *Szkicownik...* (1829), k. 2 *verso*, 28 *verso* oraz najprawdopodobniej k. 39 *verso*, 40.

<sup>31</sup> *Ibidem*, k. 36, 37.

<sup>32</sup> *Ibidem*, k. 37 *verso*.



Co do niektórych prac nie ma wątpliwości, że powstały po powrocie Zaleskiego do kraju. Koronnym dowodem jest szkic (il. 13)<sup>33</sup> do obrazu *Wprowadzenie do Zamku Królewskiego w Warszawie jeńców i chorągwi zdobytych w bitwach pod Wawrem i Dębem Wielkim* (il. 14<sup>34</sup>). Płótno przedstawia wydarzenie będące częścią działań wojennych powstania listopadowego. Obraz datowany jest na 1831 rok. Porównanie szkicu ze zdjęciem zaginionego płótna pokazuje pewne różnice. W dziele finalnym zmieniono proporcje budowli i nieznacznie podniesiono punkt oglądu<sup>35</sup>. Elewację Zamku Królewskiego przedstawiono w silniejszym skrócie perspektywicznym niż na szkicu, co dało efekt większej głębi widoku na obrazie olejnym.

Wśród rysunków wykonanych po powrocie z podróży znajdują się też inne szkice lub odrisy z już istniejących obrazów. Dzieło przedstawiające *Salę Senatu w Zamku Warszawskim* z 1839 roku (il. 15)<sup>36</sup> jest niemal dokładnym przeniesieniem na płótno szkicu zachowanego w notatniku włoskim (il. 16)<sup>37</sup>. Rysunek ten prezentuje identyczny punkt oglądu wnętrza jak dzieło finalne, jest zwymiarowany oraz zawiera notatki o kolorystyce ścian, która oddana została na płótnie. Kompozycja i sposób oddania światła w jednym ze szkiców przedstawiających sklepienie wnętrza (il. 17)<sup>38</sup> są zbliżone do tych w obrazie *Zakrystia kościoła Dominikanów w Krakowie*, datowanym na rok 1838 lub wcześniej<sup>39</sup>. Rysunek niewielkich rozmiarów

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, k. 41.

<sup>34</sup> M. Zaleski, *Wprowadzenie do Zamku Królewskiego w Warszawie jeńców i chorągwi zdobytych w bitwach pod Wawrem i Dębem Wielkim*, 1831, olej na płótnie, 51,2 × 79,2 cm, sygn.: „M. Zaleski w Warszawie 1831”, MNW, nr inw. MNW 5625, zaginiony podczas wojny, fotografia w archiwum MNW, nr 3302.

<sup>35</sup> Uwysmuklenie budynków oraz podniesioną perspektywę daje się obserwować w wielu obrazach olejnych Zaleskiego.

<sup>36</sup> M. Zaleski, *Sala posiedzeń senatu w Zamku Warszawskim*, 1839, olej na płótnie, 76 × 87 cm, własność Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk (dalej: PTPN), depozyt zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu (dalej: MNP), nr inw. MP 47.

<sup>37</sup> M. Zaleski, *Szkicownik...* (1829), k. 34 *verso*.

<sup>38</sup> *Ibidem*, k. 44 *verso*.

<sup>39</sup> M. Zaleski, *Zakrystia w kościele Dominikanów w Krakowie*, 1838, olej na płótnie. Por.: Z. Nowak, *op. cit.*, s. 87 n., poz. kat. B41, il. 44. W 2006 r. planowano zakup tego obrazu do Muzeum w Rapperswilu. Informacja ta oraz zdjęcie dzieła znajduje się w MNP w karcie obiektu o numerze inw. MP 52.

prezentuje jedynie najważniejsze elementy we wnętrzu: dwa okna po prawej stronie, kolumnę ograniczającą schody po lewej oraz drzwi na ścianie w głębi pomieszczenia. W tym przypadku, inaczej niż w wielu szkicach do widoków wnętrz, artysta nietypowo pominął wszelkie dekoracje pomieszczenia. Być może ten zdawkowy szkic jest odrysem z obrazu wcześniej namalowanego. Zaleski powtórzył temat omawianego dzieła co najmniej raz w fikcyjnym widoku pod tytułem *Zakrystia kościoła Dominikanów* (il. 18)<sup>40</sup>. Masywna kolumna została zastąpiona metalowym wspornikiem obramienia schodów oraz rzeźbą na postumencie. Pogłębiono też perspektywę przez otwarcie drzwi w głębi pomieszczenia i ukazanie nawy kościelnej. Wydaje się, że w odrysemie z obrazu zamieszczonym w szkicowniku chodziło raczej o oddanie nastroju widoku niż o uwiecznienie detali.

Rysunki powstałe później wykonane są cienką, dość jasną kreską twardego ołówka. Oprócz wyżej wymienionych zidentyfikowanych szkiców do obrazów, przedstawiają wnętrza pałacowe lub wnętrza kamienic, czasem z planem pomieszczeń, kilka szkiców do wnętrz kościelnych. Wtórne wykorzystanie niezapełnionego zeszytu powoduje trudność w datowaniu szkicownika, a konkretnie, w wyznaczeniu daty zamykającej proces pracy w nim.

Warto jeszcze omówić szerzej kwestię przedstawienia na odwrocie ostatniej karty w szkicowniku włoskim<sup>41</sup>. Jest to rodzaj rysunku technicznego przedstawiającego urządzenie w trzech rzutach: z boku, z przodu i z góry (il. 19). Na rzucie z przodu Zaleski zamieścił uwagę: „szkło do rysowania z natury”. Na pierwszym rzucie – z boku – przedstawiono poziomy blat, na którym w połowie długości prostopadle nastawiony jest panel, umocowany skośnie biegnącą linką lub prętem. Na przedniej części blatu widoczny jest pionowo przytwierdzony szpikulec lub pręt, zakończony okrągłym przedmiotem niewielkich rozmiarów. Naprzeciw tego elementu przedstawiono odręczny zarys głowy, sugerujący, gdzie należy przystawić oko w celu obserwacji obiektu znajdującego się po drugiej stronie panelu.

---

<sup>40</sup> M. Zaleski, *Zakrystia kościoła Dominikanów*, 1839, olej na płótnie, 61 × 77 cm, sygn.: „M. Zaleski/1839”, własność PTPN, depozyt zbiorach MNP, nr inw. MP 52.

<sup>41</sup> M. Zaleski, *Szkicownik...* (1829), k. 46 *verso*.

Element ze szpikulcem z przodu blatu wygląda na ruchomy. Można go regulować, wysuwając w kierunku obserwatora, tym samym zwiększając odległość od panelu.

Zobrazowany przyrząd przypomina swoją konstrukcją ten ze sztychów Albrechta Dürera, zamieszczonych w dziele *De Symmetria Partium in Rectis Formis Humanorum Corporum / Underweysung der Messung*<sup>42</sup>. Ryciny prezentują sposób jego użycia. Dürer stosował szklany panel ustawiony prostopadle do blatu roboczego. Utrzymanie tego samego punktu obserwacji, zapewniającego zachowanie tej samej perspektywy dla wszystkich elementów widoku, zapewniał pionowy trzonek z otworem do patrzenia, ustawiony przed szklanym panelem. Pionowy pręt, uchwyt na „obiektyw”, można było regulować: ustawiać odległość od malarza do panelu, a tym samym do obiektu. Tego typu urządzenia występowały w różnych wariantach, również przenośnych, składanych. Przyrząd zaprezentowany przez Zaleskiego jest analogiczny w konstrukcji do panelu Dürera. Obecność rysunku „szkła do rysowania z natury” w szkicowniku włoskim jest dowodem na to, że Zaleski był zainteresowany techniką wspomagającą prace artystyczne. Tak zwany *Panel Dürera* znany był od lat trzydziestych XVI wieku. W późniejszych czasach (XVIII wiek) malarze wykorzystywali do pracy przyrząd zwany *camera obscura*. Wśród nich znajduje się autorytet i wzór Marcina Zaleskiego – Bernardo Belotto zwany Canaletto. Na początku XIX wieku Anglik William Hyde Wollstone sporządził urządzenie nazwane *camera lucida* (*lucidus* – jasny jak w dzień, wyraźny), ułatwiające rysowanie z natury. Zasadniczą częścią przyrządu był pryzmat czworokątny o szczególnym rozstawieniu kątów (90; 67,5; 135; 67,5 stopnia), umieszczony na sztycy przytwierdzonej do stolika, na którym znajdował się rozłożony papier rysunkowy. Po odbiciu od ścian pryzmatu obraz trafiał w źrenicę oka i dawał wrażenie, że pada również na papier. Malarz patrząc przed siebie mógł

---

<sup>42</sup> A. Dürer, *De Symmetria Partium in Rectis Formis Humanorum Corporum / Underweysung der Messung*, Nuremberg: H. Andrea, 1532, Hieronymum Formschneyder, 1538. Jeden z egzemplarzy zabytkowej publikacji został zdigitalizowany i udostępniony: <http://www.rarebookroom.org/Control/duruwm/index.html> (dostęp: 19 III 2018). Wspomniane grafiki: skan 177 i 181.

malować obraz, który jednocześnie widział na papierze<sup>43</sup>. *Camera lucida* po wynalezieniu fotografii została zapomniana. Trudno dzisiaj ocenić, który z przyrządów stosowanych pomocniczo przez artystów został uwieczniony.

W latach dwudziestych XIX wieku, czyli w czasie, kiedy malarz odbywał swoją podróż po Europie, w pewnych kręgach znane już były nowe odkrycia z dziedziny optyki, którymi żywo zainteresowani byli również artyści. Pośród wielu eksperymentujących amatorów najważniejszymi osiągnięciami zapisali się w historii Francuzi: Louis-Jacques-Mandé Daguerre i Joseph-Nicéphore Niépce, autorzy wynalazku znanego jako dagerotypia, oraz Brytyjczyk: William Henry Fox Talbot, wynalazca talbotypu lub kalotypii<sup>44</sup>. W literaturze wysuwane jest przypuszczenie, że Zaleski spotkał się z Daguerre'm w Paryżu i że odwiedził jego pracownię<sup>45</sup>. W zachowanych szkicownikach nie odnajdziemy jednak informacji o innych urządzeniach czy przyrządach, z którymi artysta mógł się zetknąć podczas swej podróży, niż ten opisany powyżej, zbliżony do panelu Dürera.

Tuż po opatentowaniu wynalazku dagerotypu w 1839 roku ukazała się broszura informacyjna szczegółowo opisująca sposób utrwalania obrazów tworzonych przez światło<sup>46</sup>. Została one przełożona na język polski i już w roku 1840 opublikowana oficjalnie. Czasopisma specjalistyczne, a nawet gazety codzienne na bieżąco informowały czytelników o kolejnych eksperymentalnych próbach<sup>47</sup>. Prasa warszawska donosiła, jakoby w pracowni Zaleskiego już w 1842 roku widziano dagerotypy – wśród nich całkiem udane z Łazienek Królewskich: „Widziano u Marcina Zaleskiego kilka dagerotypów przez niego wykonanych, między którymi widok Łazienek uderzał”. Z kolei Adam Wiślicki na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” pisał:

---

<sup>43</sup> I. Płażewski, *Dzieje polskiej fotografii*, Warszawa 2003, s. 17 n. Por.: L. Lechowicz, *Historia fotografii*, cz. 1: 1839–1939, Łódź 2012, s. 13 n.

<sup>44</sup> N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, przekł. I. Batur, Bielsko-Biała 2005, s. 192 n.

<sup>45</sup> Z. Nowak, *op. cit.*, s. 11.

<sup>46</sup> L. J. M. Daguerre, *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama...*, Paris 1839.

<sup>47</sup> Por.: I. Płażewski, *op. cit.*, s. 46 n.

„Pierwszym malarzem u nas, który się pomyślnym wypadkiem prób [dagerotypowych] mógł poszczycić, był szanowny profesor Marcin Zaleski. Skierował on naprzód usiłowania swoje do zdejmowania krajobrazów i już w 1842 roku widziano u niego kilka prac tego rodzaju, między którymi widok Łazienek uderzał”<sup>48</sup>.

Szkicownik nie daje jednoznacznej odpowiedzi, czy artysta wykorzystywał dagerotypy do tworzenia obrazów. Być może tak, równoległe z innymi pomocami. Z pewnością malarz, zainteresowany zarówno różnego rodzaju technikami wspomagającymi proces twórczy, jak i efektami lumini stycznymi, które wielokrotnie uwieczniał w dziełach olejnych, nie pozostał obojętny na nowe odkrycia z zakresu optyki.

\*

Drugi z zeszytów w inwentaryzacji Muzeum Narodowego w Warszawie datowany jest wstępnie na około 1840 rok<sup>49</sup>. Zawiera 36 kart z grubego papieru i jest również oryginalnie oprawiony. Notatnik jest nieco większy niż szkicownik włoski. Ma następujące wymiary: 24,3 × 33,6 × 1,2 cm. I w tym zeszycie, na odwrocie karty ósmej, znalazł się wpis syna artysty: „Konrad Zaleski”<sup>50</sup>. W notesie można zaobserwować dużo większą niekonsekwencję w kolejności zapełniania kart niż w szkicowniku włoskim.

Zanim jednak szczegółowo zostaną omówione kwestie formalne, wypada przyjrzeć się bliżej sprawie datowania, które nasuwa pewne wątpliwości. Zeszyt zawiera przedstawienia do obrazów z lat wcześniejszych niż 1840 rok. Przykładami są: szkic do obrazu *Plac Trzech Krzyży* z 1837 roku<sup>51</sup>, szkice rzeźb do obrazu *Wnętrze kościoła katedralnego św. Jana w Warszawie*

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 63, 431.

<sup>49</sup> M. Zaleski, *Szkice do obrazów, szkice rzeźb szkice wnętrz kościołów*, około 1840, papier, karton, MNW, nr inw.: Rys. Pol. 11351, k. 1–36.

<sup>50</sup> *Idem*, *Szkice do obrazów...*, k. 8 verso.

<sup>51</sup> *Idem*, *Szkice do obrazów...*, k. 12. Por.: *idem*, *Plac Trzech Krzyży*, 1837, olej na płótnie, 55,5 × 84 cm, sygn.: „M. Zaleski 1837”, Muzeum Warszawy, nr inw. 17884. Na rysunku w szkicowniku bardziej wyeksponowano architekturę, pomijając część drzew dodanych w obrazie olejnym.

z nagrobkiem Stanisława Małachowskiego datowanego na 1837 rok<sup>52</sup>, szkic do zaginionego obrazu *Kościół Kamedułów na Bielanach* datowanego na 1838 lub wcześniej (il. 20)<sup>53</sup> oraz szkic do zaginionego obrazu *Widok na dawny kościół Pijarski w Warszawie* datowanego na około 1830 rok (il. 21, por. il. 22)<sup>54</sup>.

Kwestię osadzenia obiektu w czasie ostatecznie rozwiązuje zatarty, ledwie widoczny podpis artysty: „M: Zaleski, 1834 r.” znajdujący się na wyklejce okładki. Umieszczenie podpisu pośrodku szerokości strony, nieco powyżej połowy jej wysokości, jest analogiczne do tego w szkicowniku z Rzymu<sup>55</sup>. Rok 1834 należy przyjąć jako początkową granicę użytkowania notatnika, gdyż zeszyt zawiera też szkice do obrazów z lat późniejszych.

Pozostaje jeszcze problem szkicu do obrazu *Widok na dawny kościół Pijarski w Warszawie*. Zaginiony obraz olejny datowany jest przez badaczy na około 1830 rok<sup>56</sup>. Porównanie szkicu (il. 21) z zachowanym zdjęciem dzieła finalnego (il. 22) wykazuje, że obraz idealnie powtarza rysunek. W obu widokach zastosowano perspektywę dającą te same stosunki przestrzenne między ukazanymi budynkami. Szczególnie widoczne jest to

---

<sup>52</sup> *Idem*, *Szkice do obrazów...*, k. 1 verso. Por.: *idem*, *Wnętrze kościoła katedralnego św. Jana w Warszawie z nagrobkiem Stanisława Małachowskiego*, 1837 lub przed, olej na płótnie, 77 × 60,5 cm, sygn.: „M. Zaleski”, MNP, nr inw. MP 48.

<sup>53</sup> *Idem*, *Szkice do obrazów...*, k. 21 verso. Por.: *idem*, *Kościół Kamedułów na Bielanach*, 1838 lub przed, olej na płótnie, ok. 44,4 × 79,2 cm, reprodukowany w: „Tygodnik Ilustrowany”, LI, 1909, nr 41, s. 833, a następnie w: Z. Nowak, *op. cit.*, il. 42. Na rysunku w szkicowniku jest mniej drzew i brak figury na postumencie, widniejącej po lewej stronie reprodukowanego obrazu.

<sup>54</sup> M. Zaleski, *Szkice do obrazów...*, k. 22 verso. Por.: *idem*, *Widok na dawny kościół Pijarski w Warszawie*, ok. 1830, olej na płótnie, 52 × 80 cm, sygn.: „Zaleski pinx”, zaginiony, fotografia w archiwum MNW, nr negatywu: 6081.

<sup>55</sup> Tę właśnie okładkę należy uznać za początkową, otwierającą notatnik. Niekonsekwencja w prowadzeniu szkicownika, używanie go przez Zaleskiego raz od jednej, innym razem od drugiej strony, obecność wielu rysunków odwróconych „do góry nogami”, powoduje trudność w odtworzeniu jego logicznego porządku. Aby nie wprowadzać dodatkowego chaosu, w opracowaniu zachowano numerację kart nadaną przez Muzeum Narodowe w Warszawie, w której okładka z podpisem artysty uznana została za końcową. Takie rozwiązanie powoduje, że główne, całostronicowe rysunki są, wg inwentaryzacji, zawsze na odwrocie karty.

<sup>56</sup> Z. Nowak, *op. cit.*, s. 80, poz. kat. B8.

w skomplikowanym układzie dachów zabudowań miejskich ukazujących się za fasadą kościoła i powyżej pierzei ulicy Miodowej. Jeśli datowanie obrazu na około 1830 rok jest prawidłowe, widok zamieszczony w szkicowniku należałoby uznać za odrys z wykonanego wcześniej dzieła olejnego. Bardziej prawdopodobne wydaje się jednak, że obraz ten datowano, nie do końca trafnie, analogicznie do innych widoków kościoła Pijarów. W katalogu wystawy Zofia Nowak wymienia jeszcze sześć innych prac podejmujących temat placu Krasieńskich lub kościoła popijarskiego: cztery zaginione dzieła<sup>57</sup> oraz dwa zachowane obrazy<sup>58</sup>, z których jeden datowany jest przez samego malarza na 1830 rok. Wydaje się, że w odniesieniu do omawianego tu zaginionego obrazu należałoby – opierając się na szkicu – przyjąć datowanie nieco późniejsze, najwcześniej na 1834 rok lub później.

W tym miejscu należały poruszyć jeszcze raz kwestię szkicu do obrazu: *Wprowadzenie do Zamku Królewskiego w Warszawie jeńców i chorągwi zdobytych w bitwach pod Wawrem i Dębem Wielkim*. Pierwszy, dosyć szczegółowy szkic do tego dzieła znajduje się w notatniku z podróży do Włoch. W zeszycie z 1834 roku został on powtórzony w nieco uproszczonej formie. Zawiera mniej detali, natomiast punkt oglądu został przesunięty w kierunku Starego Miasta, co sprawiło, że widok jest bardziej zamknięty, ograniczony z lewej strony fasadą Zamku Królewskiego. Być może szkic znajdujący się w zeszycie z 1834 roku stanowi odrys z obrazu, sporządzony w celu wykonania repliki lub innej wersji dzieła. Możliwe, że artysta planował jeszcze raz powrócić do przedstawienia placu Zamkowego, tym razem wyłącznie w formie wedyty z innym sztafażem, bez tak znaczącej treści historycznej.

Oprócz omówionych rysunków do obrazów olejnych zeszyt zawiera inne szkice rodzime: z Arkadii, Łazienek Królewskich, liczne szkice wnętrz kościołów i pałaców, rzeźb, szkice miejskie do wedyt. Tutaj również – podobnie jak w pamiętce z Italii – niektóre karty poświęcone są dopracowanym widokom wypełniającym całe pola bądź kilku wybranym detalom architektonicznym starannie rozmieszczonym na stronie. Widzimy tu pej-

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 80 n., poz. kat. B7, B9, B10, B11.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 48 n., poz. kat. A5 i A6.

zaże z zatopioną w nich architekturą (il. 23)<sup>59</sup>, typowe charakterystyczne dla mazowieckiej wsi chaty, młyny, studnie oraz roślinność, wśród której daje się rozpoznać wierzby, graby i topole. Znajdują się tu również rysunki poświęcone założeniom parkowym z typową dla nich małą architekturą (il. 24)<sup>60</sup>.

Rysunki te znacząco różnią się jednak od widoków włoskich. Ich odmienny charakter wynika nie tylko z tematyki, ale przede wszystkim ze zmiany narzędzia, jakim zostały wykonane. Cienka, dość jasna kreska ołówka sprawia, że pejzaże polskie wydają się bardziej subtelne, eteryczne. Wy różnia je mniejsza staranność w oddaniu partii zacienionych i oświetlonych, co może być spowodowane bardziej umiarkowanym klimatem dającym inne efekty światłocieniowe. Widokom rodzimym towarzyszy dużo większa liczba informacji opisowych dotyczących zjawisk pogodowych, oświetlenia, kolorystyki, gatunków drzew, a nawet rodzaju materiału, z którego wzniesiono przedstawione budynki. Oto tylko niektóre z notatek sporządzonych na rysunkach: „Po deszczu – pogoda – cała architektura kapryśna, upstrzona różnobarwnie”<sup>61</sup>; „W południe; wszystkie monumenta oświetlone od słońca, tył ciemny, rozmaitość kolorytu drzew robi nadzwyczajny efekt, niebo ciężko zachmurzone podświetlone promieniami słońca, mazany błękit przeziewa”<sup>62</sup>; „Czerwona topola; sina olszyna; zielony klon; lipa sina”<sup>63</sup>.

W opisach kolorów dominuje proste nazewnictwo, zaczerpnięte z języka potocznego. Nieobecne są typowe fachowe określenia stosowane przez malarzy oraz krytyków i historyków sztuki, co jest zapewne wynikiem ominięcia przez malarza etapu regularnego kształcenia w uczelni artystycznej. Poza informacją o kolorze malarz stosował określenia bardziej enigmatyczne i subiektywne, na przykład: „ciepło-brudne, mglisto-ciepłe; czerwone zimne”. Podobne zapisy mógł odszyfrować jedynie sam autor, który miał zapewne w pamięci widok efektów kolorystyczno-luministycznych.

---

<sup>59</sup> M. Zaleski, *Szkice do obrazów...*, k. 31 *verso*.

<sup>60</sup> *Ibidem*, k. 30 *verso*.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> *Ibidem*, k. 28 *verso*.

<sup>63</sup> *Ibidem*, k. 9 *verso*.



Po kartach poświęconych widokom okolic Warszawy, starannym rysunkom z opisowym komentarzem, następują szkice bardziej robocze, pobieżne. Są one powściągliwe, suche i schematyczne. Wykonano je ołówkiem, pojedynczą cienką kreską bez cieniowania. Niektóre karty zawierają różne ujęcia tego samego widoku. Przykładem jest karta ukazująca widok Starego Miasta w Warszawie od strony Wisły, widok zabudowań Starego Miasta od strony Arkad Kubickiego oraz dwa widoki Zamku Królewskiego w Warszawie od strony Wisły<sup>64</sup>. Inne karty sprawiają wrażenie bardzo chaotycznych, zawierają szkice poświęcone różnym osobnym tematom. Taka jest karta przedstawiająca szkice zabudowań parku w Arkadii: fragment Domku Gotyckiego, łuk, pergolę, zadrzewioną aleję i portyk, a także wnętrze sali Salomona w pałacu Na Wyspie w Łazienkach Królewskich w Warszawie<sup>65</sup>. Czasami, jeśli rysunek tego wymagał, artysta kontynuował go na sąsiedniej karcie<sup>66</sup>. W niektórych przypadkach po rozrysowaniu pełnego szerokiego, wręcz panoramicznego widoku, artysta wybierał najciekawszą jego część lub kilka części i obwodził linią w ramki, jakby dzieląc szkic na kolejne kadry, projekty proporcjonalnych obrazów<sup>67</sup>.

W przypadku szkiców do wnętrza artysta często używał przyrządów kreślarskich. Na ograniczoną siatkę linii perspektywicznych nanosił widok pomieszczenia wraz z meblami i dekoracją ścian. Czasem obok ogólnego widoku Zaleski rozrysowywał szczegóły wystroju, takie jak: rodzaj stiuków na sklepieniu, układ posadzki, dekoracja rzeźbiarska, sceny z fresków czy malowideł sztalugowych (il. 25)<sup>68</sup>. Często rysunkom towarzyszą opisy dotyczące kolorów dominujących w poszczególnych częściach widoku lub barw ubioru postaci z malowideł znajdujących się we wnętrzu. Podany tu przykład rysunku rotundy w pałacu Na Wyspie w Łazienkach Królewskich w Warszawie jest o tyle interesujący, że pośrodku karty przedstawiony jest gotowy projekt obrazu przedstawiającego to wnętrze, uwzględniający nawet

---

<sup>64</sup> *Ibidem*, k. 16.

<sup>65</sup> *Ibidem*, k. 24 *verso*.

<sup>66</sup> *Ibidem*, k. 13 *verso* oraz k. 14.

<sup>67</sup> *Ibidem*, k. 12 *verso*.

<sup>68</sup> *Ibidem*, k. 10 *verso*, 18 *verso*.

ramę. Otaczają go szkice detali dekoracji wnętrza. Trudno się oprzeć wrażeniu, że karta przedstawia odrys z gotowego obrazu i jest etapem pracy do kolejnej wersji tego samego widoku.

Figura ludzka jako sztafaż prawie w rysunkach nie występuje. O ile postaci z fresków czy obrazów sztalugowych malarz odwzorowywał dosyć precyzyjnie, o tyle ludzi przebywających w pomieszczeniach raczej w rysunkach nie uwzględniał. W przypadku przedstawień architektury sakralnej widoczne są pewne eksperymenty, próby znalezienia optymalnego punktu oglądu dającego najdoskonalszą kompozycję, natomiast szkice wnętrz świecących zachowane w notatniku zazwyczaj bywają przenoszone na płótno niemal dokładnie (il. 26, 27)<sup>69</sup>.

W szkicowniku z 1834 roku znajdują się też liczne rysunki poświęcone miejscom kultu chrześcijaństwa obrządku wschodniego, a wśród nich widok cmentarza prawosławnego<sup>70</sup> oraz oddzielny szkic nagrobka prawosławnego, inskrypcja wykonana cyrylicą<sup>71</sup>, a także szkice szat zakonników wschodnich z opisem godności dostojników<sup>72</sup>.

Do interesujących wniosków prowadzi analiza rysunku przedstawiającego salę Salomona w Łazienkach (il. 28)<sup>73</sup>. Szkic ten wykazuje wiele cech podobieństwa do obrazu Aleksandra Gryglewskiego pod tytułem: *Sala w Łazienkach* (il. 29)<sup>74</sup>. W przekonaniu autorki jest on błędnie przypisywany Gryglewskiemu. Porównanie ryciny wykonanej ze zdjęcia tego obrazu

---

<sup>69</sup> M. Zaleski, *Szkice do obrazów...*, k. 4; Por.: *idem*, *Wnętrze sypialni króla w pałacu w Łazienkach Królewskich*, 1847, olej na płótnie, MNW, nr. inw. MP 701.

<sup>70</sup> *Idem*, *Szkice do obrazów...*, k. 9.

<sup>71</sup> *Ibidem*, k. 8, 8 verso.

<sup>72</sup> *Ibidem*, k. 11 verso.

<sup>73</sup> *Ibidem*, k. 17 verso.

<sup>74</sup> Czarno-biała reprodukcja obrazu zamieszczona została w publikacji H. Piątkowskiego, *Album sztuki polskiej*, Warszawa 1901. Podpis pod ilustracją „Sala w Łazienkach” mówi tylko o tytule, ale w spisie ilustracji pod odpowiednim numerem pojawiło się nazwisko Gryglewskiego. Zachowała się również rycina z ok. 1900 r. (w zbiorach Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, nr inw. Wil. 4551) wykonana na podstawie tego obrazu z następującym opisem: „Z obrazu malowanego przez Aleksandra Gryglewskiego, fotografował Walery Rzewuski”. W karcie tegoż obiektu przedstawione wnętrze zidentyfikowane zostało jako jedna z sal w zamku w Łańcucie, a więc inaczej niż u H. Piątkowskiego.

z rysunkiem w szkicowniku Marcina Zaleskiego pokazuje identyczny punkt oglądu, dający te same stosunki przestrzenne poszczególnych elementów architektonicznych. W szkicu wyeksponowane rzeźby oraz wyraźnie rozrysowane grupy figuralne zdobiące ściany i fasety pomieszczenia przytłaczają samą architekturę, powodując chaos. W dziele finalnym element dekoracji sali został wyciszony na rzecz architektury oddziałującej ażurowością przepierzenia, doskonałością klasycznych łuków. Istnieje możliwość, że Gryglewski namalował obraz według rysunku Zaleskiego, ale sposób ujęcia architektury i brak na obrazie detali, w które obfitują dzieła Gryglewskiego, sugerują, że zaginiony obraz jest dziełem Zaleskiego.

W rysunkach Zaleskiego poświęconych wnętrzom szczególnie interesujące jest to, że wśród licznych notatek i szkiców pomocniczych nie ma informacji dotyczących światła będącego jego „znakiem firmowym”. Szkice, dosyć pobieżne, nie są różnicowane światłocieniowo. Ten swoisty brak nie wynika bynajmniej z niedostatecznych umiejętności artysty. Wśród prac włoskich są i rysunki bardziej dopracowane, w których został świetnie oddany nastrój właśnie za pomocą różnicowania partii zacienionych i doświetlonych. Wydaje się, że zupełne pomijanie efektów świetlnych w rysunkach roboczych mogło mieć też inne przyczyny, na przykład wspomaganie się dagerotypem. Nie zachowały się jednak żadne fotografie tego typu, co do których można przypuszczać, że służyły artyście pomocniczo do obrazów. Na rzecz wykorzystywania dagerotypu przemawiają natomiast notatki dotyczące kolorystyki. Dagerotyp, z natury swojej monochromatyczny, takich informacji nie zachowywał. Artysta mógł się nim wspomagać w „notowaniu światła”, o którym nie ma w szkicownikach żadnej wzmianki. Dopóki nie zostaną znalezione niezbite dowody w postaci zachowanych dagerotypów, sprawa ich wykorzystania przez Zaleskiego w procesie pracy pozostaje w sferze przypuszczeń.

Każdy z dwóch szkicowników stanowi wręcz kopalnię materiałów do analizy twórczości Marcina Zaleskiego. Szkicowniki obfitują zarówno w prace ukończone, dające wyobrażenie o artyście rysowniku, jak i w robocze szkice, będące etapem do dzieła finalnego, obrazujące metody twórcze. Te dwa szkicowniki – jak dotąd nieomawiane na szerszym forum – pozwalają ujrzeć Marcina Zaleskiego w nowym świetle. Nie jest on wyłącznie malarzem widoków architektonicznych, ale też artystą wrażliwym na pięk-

no natury, jej kapryśność i malowniczość. Notatnik włoski zawiera jedyne znane jak dotąd prace dokumentujące działalność artysty jako dekoratora teatralnego. Jego dokonania w tym zakresie znane były do tej pory jedynie ze skąpych źródeł pisanych. Zeszyt ten jest znakomitym dokumentem obrazującym nie tylko podróż Zaleskiego po Europie, ale i dającym wyobrażenie o artystycznej drodze, która wpłynęła na jego późniejszą twórczość. Rysunki umożliwiają wysunięcie nowych hipotez, stanowiących wyzwanie dla kolejnych badaczy dorobku Zaleskiego.

## *Aneks*

### *Katalog kart w szkicownikach Marcina Zaleskiego\**

M. Zaleski, *Szkiecownik z podróży do Rzymu z roku 1829*, papier, karton, 21,4 × 28,9 × 1,3 cm, wymiary kart 20,9 × 28,4 cm, nr inw. Rys. Pol. 11350 Na wyklejce okładki widnieje własnoręczny podpis malarza, wykonany piórem: „M: Zaleski, Roma Ima-Decembris 1829”. Obok znajduje się podpis syna artysty – Konrada Zaleskiego. Strony w szkicowniku są oryginalnie numerowane przez malarza (ten sam charakter pisma i rodzaj pióra).

#### **Karta 1, strona 1. Trzy szkice budowli wschodnich**

Rysunki prawdopodobnie przedstawiają pałac Topkapi w Stambule i są projektami scenografii do sztuki *Niedźwiedź i basza*. Szkice opatrzone komentarzami w języku polskim i francuskim: „Promenada w Konstantynopolu *par Charle Petrusier*”; „Teatr wystawia część podwórca Seraju; w głębi krata, na prawo drzwi do mieszkania kobiet, na lewo trelarz, [...] w ciągu krat menażerii jest mur, który zamyka teatr, obok którego jest drzewo; na prawo w pierwszym planie jest tron”.

Na stronie znajduje się też informacja o wydatkach na farby, klej, gips oraz drewno do wykonania dekoracji.

---

\* Katalog sporządzony został w dużej mierze na podstawie danych inwentaryzatorskich udostępnionych przez MNW oraz uzupełnionych nowymi ustaleniami.

Karta 1, strona 2. **Szkice różne**

Szkic roślinności: drzewo częściowo pozbawione liści, drugie drzewo złamane, krzewy. Szkice okien kamienic, a w nich kobiety. W jednym kobieta wychylająca się przez okno, w drugim wieszająca pranie. Szkic lampy wiszącej oraz zarys stojącej postaci.

Karta 2, strona 1. **Szkice salonu z trzema oknami**

Rzut z góry, na którym zaznaczono umiejscowienie mebli oraz wymiary pomieszczenia. Miarą wielkości jest „tafla” – płyta posadzki. Obok: szkic detalu architektonicznego: konsola? płycina? kapitel? Poniżej: widok ściany pokoju ukazanej w skrócie perspektywicznym z kominkiem i lustrem nad nim.

Karta 2, strona 2. **Szkice robocze i konstrukcyjne**

W górnym lewym rogu widnieje pejzaż z zabudowaniami obwiedziony ramką. Rysunek jest niewyraźny, pobieżny. U dołu karty znajdują się szkice odwrócone: dekoracja z tkanin – lambrekin lub kurtyna oraz rysunek mechanizmu poruszającego kurtynę.

Karta 3, strona 1. **Pejzaż górzysty**

Widok szerokiej doliny oraz wznoszących się nad nią urwistych skał. Na jednej ze skał po prawej stronie widoczne zabudowania – prawdopodobnie ruiny wieży obronnej. Na pierwszym planie po lewej drzewa.

Karta 4, strona 1. **Rzym**

Pejzaż okolic Rzymu z widokiem akweduktów.

Karta 5, strona 1. **Widok Rzymu z kopułą kościoła**

Na pierwszym planie z lewej drzewo pozbawione liści. Pośrodku widoku rozwidlenie drogi: lewa prowadzi ku zabudowaniom w oddali, prawa pnie się pod górę ku furcie w murze otaczającym kościół z kopułą oraz okazałe zabudowania przykościelne. W prawym górnym rogu, za wysokim murem, na stromym zboczu, widoczny jest fragment kamienicy lub wieży. Na tle muru widać wiszące pranie.

Poniżej: kapitel pilastra.

Karta 6, strona 1. **Rzym**

Rysunek odwrócony przedstawia rozległy widok miasta. Na pierwszym planie, z prawej strony, na wzniesieniu widoczna jest budowla gospodarcza (rogatki miasta?) z szerokim wejściem lub wjazdem. Ze ścian budynku odpada tynk. Po le-

wej stronie widok ogranicza masywna przypora muru lub budynku. Za rogatkami otwiera się panorama Rzymu: mnogość budynków mieszkalnych oraz kościołów z barokowymi kopułami, wież, dzwonnice. Rysunek opracowany jest światłocieniowo. Zabudowania na drugim planie ukazane są w perspektywie powietrznej.

Karta 7, strona 1. *Villa Pamfilii*

Rysunek przedstawia ogrody Villi Doria Pamfilii w Rzymie. Wśród roślinności porastającej opadający ku lewej stronie teren widoczne są schody dekorowane figurą na postumencie i okazałą donicą oraz wejście do grotty. Powyżej widnieje szkic posągu.

Karta 8, strona 1. *Villa Albani*

Rysunek odwrócony prezentuje taras rzymskiej Villi Albani.

Karta 9, strona 1. *Villa Albani*

Rysunek odwrócony. Po prawej stronie przedstawienia znajduje się tempietto w stylu *non finito*. Budowlę flankują wazy na wysokich postumentach. Przed budowlą znajduje się plac, a w głębi mur porośnięty roślinnością. Powyżej muru widoczne są zabudowania miejskie wśród drzew.

Karta 10, strona 1. *Droga do Villa Albani*

Rysunek odwrócony. Z lewej strony znajdują się zabudowania obronne – mur z otworami strzelniczymi. Skarpę po prawej stronie porastają rachityczne zarośla. Droga wiedzie ku bramie. Na drugim planie widnieje budowla z wieżą wśród pagórkowatego terenu.

Rysunek stanowi najprawdopodobniej szkic do zaginionego obrazu *Droga do willi Albani pod Rzymem*, eksponowanego w Warszawie w 1838 roku. Obraz ten wymieniony jest w: Z. Nowak, *Marcin Zaleski (1796–1877). Wystawa monograficzna, Katalog Muzeum Narodowego w Warszawie, Warszawa, grudzień 1983–marzec 1984*, Warszawa 1984, s. 85, poz. kat. B31.

Obok rysunku zamieszczono tekst: „Horyzont pochmurny ciepły, góry błękitne, bliżej ciemniejsze, poziom cieplejszy brudno”. Poniżej znajduje się szkic rośliny o szerokich liściach.

Karta 11, strona 1. **Rysunki poglądowe pięciu gatunków roślin**

Szkice odwrócone.

Karta 12, strona 1. *Roma Corso*

Rysunek odwrócony. Fragment zabudowań przy Via del Corso w Rzymie. Pod wykuszem budynku wspartym na kolumnach widoczna jest bujna roślinność. Po prawej szkice liści i koszyka oraz podpis: „Maritto per riscaldersi”.

Karta 13, strona 1. **Fragm. zabudowań wśród roślinności**

Rysunek przedstawia półkolistą zamkniętą niszę zwieńczoną latarnią, a w niej posąg. Architektura zatopiona w bujnej roślinności o szerokich liściach. Wokół szkicu architektonicznego rozmieszczono cztery szkice lwich głów.

Karta 14, strona 1. *Rzym*

Szkic odwrócony przedstawia zarys dachów zabudowań miejskich. Powyżej dachów budynków zaznaczony jest zarys chmur na niebie z oznaczeniami kolorystycznymi.

Karta 15, strona 1. *Villa Farnesina*

Rysunek odwrócony. Po lewej stronie widoku znajdują się budynki z bramą w głębi. Po prawej widnieją zabudowania miejskie posadowione na opadającym terenie.

Karta 16, strona 1. **Szkice różne**

Rysunek odwrócony. Popiersie mężczyzny z maską lwa; głowa kozła; detale architektoniczne: ostrołuki.

Karta 16, strona 2. **Szkic architektoniczny**

Na karcie znajduje się ledwie widoczny zarys ulicy z wieżą w głębi.

Karta 17, strona 1. *Villa Farnesina*

Na karcie znajdują się dwa widoki sztucznych grot.

Karta 18, strona 1. *Villa Farnesina*

Pośrodku widoku znajduje się brama lub przejazd w potężnym murze. Po lewej stronie mur porośnięty jest roślinnością. Z prawej strony wznosi się budynek z oknami na drugiej kondygnacji. W świetle bramy znajduje się drewniana beczka. W głębi widoczny fragment oświetlonego podwórza.

Karta 19, strona 1. *Villa Farnesina/Maison d'Auguste*

Rysunek o podwójnym tytule przedstawia sklepienie wnętrza sztucznej groty w Villa Farnesina lub ruiny Domus Augustana na Palatynie w Rzymie.

Karta 20, strona 1. *Villa Farnesina*

Na rysunku zajmującym połowę strony znajduje się widok arkadowego wnętrza lub sklepionej groty z sarkofagiem w niszy.

Karta 21, strona 1. *Villa Farnesina*

Szkic prezentuje budowlę forteczną z kopułowo zamkniętą wieżą w otoczeniu zarośli.

Karta 22, strona 1. *Villa Farnesina*

Zabudowania – częściowo w stanie ruiny – porośnięte roślinnością. W głębi drzewa.

Karta 23, strona 1. **Dziedziniec miejski w Rzymie z widokiem wieży kościoła Sant'Ivo alla Sapienza**

Widok z górnego piętra kamienicy. Niektóre balkony kamienic udekorowane są kwiatami. Powyżej dachów budynków widoczny jest kościół Sant'Ivo alla Sapienza. U dołu karty znajduje się szkic latarni miejskiej.

Karta 24, strona 1. **Wnętrze zajazdu Antonia di Giuli w Rzymie**

Proste wnętrze drewnianego domu z belkowanym stropem i dużym kominkiem wypełnione ławami.

Karta 25, strona 1. *Villa Farnesina*

Karta wypełniona jest wieloma rysunkami ciasno rozmieszczonymi na stronie. Wśród nich znajdują się szkice fragmentów architektury: schodów ogrodowych i murów, dwa szkice popiersi na postumentach, szkic głowy lwa z profilu, szkice roślinności, detali architektonicznych. Notatka: „Na gładkim murze drapane arabeski dobrze czynią a trwało”.

Karta 25, strona 2. **Szkice regaliów**

Rysunki przedstawiające koronę, berło, jabłko oraz szkice nieokreślone.

Karta 26, strona 2. **Widoki architektoniczne z Rzymu**

Prawa część karty: Villa Farnesina (sklepione wnętrza grot lub amfiladowych pomieszczeń oraz szkice naczyń). Lewa część karty: Portyk Oktawiana w Rzymie z fragmentem dzwonnicy w głębi.



Karta 27, strona 1. **Cztery szkice domów**

Szkic domu z otwartymi drzwiami, szkic wnętrza drewnianego domu, szkic domu z pergolą, szkic domu ze studnią oraz: głowa osła, szkic miotły, fragmenty detali architektonicznych.

Karta 28, strona 1. **Roma Cortille del mia locanda**

Szkic dziedzińca domu zajmowanego przez artystę w Rzymie oraz pięć detali architektonicznych (wśród nich wykusz i komin).

Karta 28, strona 2. **San Carlo**

Szkic kościoła San Carlo al Corso w Rzymie w otoczeniu zabudowy miejskiej, na tle zachodzącego słońca. Niebo i chmury opatrzone oznaczeniami kolorystycznymi. W lewym górnym rogu widnieje fragment dekoracyjnie udrapowanej tkaniny – prawdopodobnie kurtyny.

Karta 29, strona 1. **San Carlo**

Dachy kamienic i kopuła kościoła San Carlo al Corso w Rzymie. W lewym górnym rogu znajduje się szkic sygnaturki kościoła.

Karta 30, strona 1. **Via Sistina**

Widok rzymskiej ulicy – Via Sistina – z obeliskiem w głębi. Na karcie znajdują się jeszcze trzy szkice kóz oraz szkic rośliny.

Karta 30, strona 2. **Pejzaż nadwodny z drzewami**

Szkic odwrócony. Z boku strony widoczny jest napis: „W Rzymie, gdy grano u Księcia Ambasadora Ruskiego Komedię Niedźwiedź i basza, hrabia Potocki miał w roli baszy na sobie brylantów za 300 000 florenów” – tekst odnosi się do rysunków na karcie następczej.

Karta 31, strona 1. **Szkice wschodnie – projekty scenografii do sztuki Niedźwiedź i basza**

Szkic budowli wschodniej z kopułą, wnętrze wypełnione tkaninami i fragment obronnej wieży zamkowej.

Karta 31, strona 2. **Szkice różne**

Rysunki odwrócone. Szkic placu miejskiego obwiedziony ramką oraz szkic nieokreślony.

Karta 32, strona 1. **Cztery szkice wschodniej architektury – projekty scenografii do sztuki *Niedźwiedź i basza***

Szkic dziedzińca z podcieniami; fragment dziedzińca otoczonego z lewej architekturą wschodnią, z prawej dekoracyjną kratą, w głębi niewyraźna architektura oraz roślinność; portal; fragment muru z ostrołukowym przejściem. Na karcie znajduje się też szkic portretu.

Karta 32, strona 2. **Jaskinia nadwodna**

Karta 33, strona 1. **Szkic grotty skalnej**

Karta 33, strona 2. ***Tivoli***

Budowla z półkoliście zamkniętym wejściem oraz zewnętrznymi schodami wiodącymi na piętro.

Karta 34, strona 1. **Szkice różne**

Szkice fragmentów budowli; mężczyzna w kapeluszu z kijem w ręku.

Karta 34, strona 2. **Szkic do obrazu *Sala posiedzeń senatu w Zamku Warszawskim z 1839***

Rysunek odwrócony.

Karta 35, strona 1. **Fragmety budynków**

Piętrowy dom ogrodzony murem, a w nim furta.

Karta 35, strona 2. **Szkice architektoniczne**

Plan wnętrza z apsydą oraz szkice detali architektonicznych.

Karta 36, strona 1. ***Milano***

Zabudowania nadwodne i zaporę rzeczna w Mediolanie w scenerii zimowej. Powyżej zapory kopuła kościoła. Drzewa pozbawione liści.

Karta 36, strona 2. **Szkic wnętrza kościoła w czasie remontu**

Nawa kościoła przekryta sklepieniem kolebkowym z lunetami, ozdobionym dekoracją sztukatorską. We wnętrzu drewniane belki rusztowania, dźwigi, kratownice, wózki i inne sprzęty remontowe. Karta zawiera rysunki pomocnicze: szkice kasetonów, mechanizmu dźwigu i inny szkic urządzenia.

Karta 37, strona 1. *Milano*

Krajobraz zimowy. Drzewa pozbawione liści oraz zabudowania nad rzeką.

Karta 37, strona 2. *Szkice różne*

Szkic wnętrza stajni, szkic nieokreślonego pejzażu w ramie, zarysy czterech wnętrz, szkice dwóch kamienic w Ostrawie.

Karta 38, strona 1. *Szkic wnętrza zagrody wiejskiej*

Rysunek przedstawia podwórko otoczone drewnianą zabudową. Pośrodku znajduje się siera siana i różne narzędzia gospodarskie. U dołu stronicy widnieje odwrócony szkic pejzażu w ramie lub też pejzaż widziany z okna, z werandy lub z galerii.

Karta 38, strona 2. *Pejzaż górski*

Szkic odwrócony.

Karta 39, strona 1. *Neogotyckie wnętrze pałacowe*

Szkic odwrócony.

Karta 39, strona 2. *Szkice architektoniczne i szkice mebli*

Karta zawiera kilka szkiców wypełniających niemal całą stronę. Wśród nich znajdują się: plan architektoniczny wnętrza; detale architektoniczne; szkice mebli oraz szkice nieokreślone.

Karta 40, strona 1. *Nieokreślony szkic architektoniczny*

Karta 40, strona 2. *Wnętrze neogotyckiego salonu*

Rysunek przedstawia pomieszczenie z ostrołukowymi oknami, wiszącym żyrandolem, fortepianem, stolikami i krzesłami – być może pokój muzyczny.

Karta 41, strona 1. *Szkic do obrazu Wprowadzenie do Zamku Królewskiego w Warszawie jeńców i chorągwi zdobytych w bitwach pod Wawrem i Dębem Wielkim z 1831*

Karta 41, strona 2. *Szkice różne*

Dwie postaci, męska i kobieca, głowa psa.

**Karta 42, strona 1. Szkice przedmiotów**

Szkice mebli, naczyń; szkic nogi w wysokim bucie.

**Karta 42, strona 2. Szkic wnętrza salonu**

Pomieszczenie wypełnione jest meblami, bibelotami. Na szkicu zamieszczono oznaczenia kolorów oraz linie perspektywiczne.

**Karta 43, strona 1. Fragment wnętrza**

Karta jest ucięta. Jej wymiary to: 20,9 × 6 cm. Jako jedyna w szkicowniku została podmalowana akwarelą. Prawdopodobnie właśnie dlatego ją wycięto, być może jako gotowe dzieło.

**Karta 44, strona 2. Szkic do obrazu *Zakrycia kościoła Dominikanów w Krakowie z 1838 roku* oraz dwa sklepienie wnętrza**

Szkice odwrócone. Rysunki wewnątrz zamieszczone zostały na brzegu karty. Blżej środka notatnika znajduje się zarys rzutu pomieszczenia z góry.

**Karta 45, strona 1. Plan wnętrza mieszkalnego**

Rysunek przedstawia plan salonu z karty 42 *verso*. Na planie zaznaczone jest usytuowanie mebli oraz wymiary. Obok widnieje szkic dekoracji kasetonowej lub ozdobnych kaffi.

**Karta 45, strona 2. Wnętrze salonu z piecem kaflowym**

Pomieszczenie wypełnione jest meblami, pod sufitem widoczny jest dekoracyjny fryz.

**Karta 46, strona 1. Szkice wnętrza**

Wnętrze kościoła, drewnianej chaty, zarys wnętrza z piecem – prawdopodobnie nieudana próba do szkicu na karcie 45 *verso*. Tekst po łacinie lub po włosku oraz podpis *Frankiewicz*.

**Karta 46, strona 2. Szkice konstrukcyjne przyrządu do rysowania**

Rzut przyrządu z przodu, z boku i z góry.

Tekst: „W Mediolanie jest zwyczaj malowania fałszywych budowli na zewnętrznych murach co bywa dobrze wykonane i czyni efekt wyborny; do nieba używają lazuru lub *bleu mineral*”.

\*

M. Zaleski, *Szkice do obrazów, szkice rzeźb, szkice wnętrz kościołów*, 1834, papier, karton, 24,3 × 33,6 × 1,2 cm, wymiary kart 23,7 × 32,9 cm, MNW, nr inw.: Rys. Pol. 11351, karty 1–36.

Na wyklejce tylnej okładki widnieje zatarty, ledwie widoczny podpis artysty: „M: Zaleski, 1834 r.” Prawdopodobnie w pierwotnym zamierzeniu malarza to właśnie ona miała być przednią. Niekonsekwencja w prowadzeniu zeszytu, używanie go przez Zaleskiego raz od jednej, innym razem od drugiej strony, obecność wielu rysunków odwróconych „do góry nogami”, powoduje trudność w odtworzeniu logicznego porządku w szkicowniku. Aby nie wprowadzać dodatkowego chaosu, w niniejszym opracowaniu dostosowano numerację kart do kolejności nadanej przez Muzeum Narodowe w Warszawie, w której okładka z podpisem artysty uznana została za końcową. Takie rozwiązanie powoduje, że główne, całostronicowe rysunki są, według inwentaryzacji, zawsze na odwrocie karty.

#### Karta 1, strona 1. *Zarysy postaci*

Oprócz szkicu na karcie znajduje się tekst w języku polskim – prawdopodobnie przepis na miksturę do czyszczenia. Wtórnie dodany przez późniejszego właściciela tytuł: „Obwodowy budowniczy Czeruzki w Sieradzu, ob. Sieradzki” sprawił, że właśnie tę stronę uznano za pierwszą w szkicowniku.

#### Karta 1, strona 2. *Szkic do obrazu Wnętrze kościoła katedralnego św. Jana w Warszawie z nagrobkiem Stanisława Małachowskiego*

Szkice przedstawiają rzeźby nagrobkowe z tej samej perspektywy, w jakiej zostały ukazane na obrazie.

#### Karta 2, strona 1. *Zarys zabudowań wśród drzew – szkic do obrazu Przyjazd gości*

Rysunek odwrócony zajmuje niewielką część stronny. Szkic rozciągnięty jest horyzontalnie wzdłuż dłuższego boku karty.

#### Karta 2, strona 2. *Zabudowania wśród drzew – szkic do obrazu Przyjazd gości*

Na karcie znajdują się rysunki przedstawiające zbliżenia poszczególnych budynków w otoczeniu zieleni.

#### Karta 3, strona 1. *Szkice do obrazu Przyjazd gości*

Rysunek sytuacyjny z opisem budynków: owczarnia, wozownia, ogród, folwark; szkic bramy i zarośli oraz szkic powozu. Na karcie znajduje się też nakładający się

na wymienione rysunki szkic Zamku Królewskiego w Warszawie, wykonany cieńszą, mniej wyraźną kreską, który zapewne znajdował się na karcie wcześniej.

Karta 3, strona 2. **Panoramiczny widok zabudowań wśród drzew – Szkic do obrazu *Przejazd gości***

Rysunek przedstawia budynki z oddali.

Karta 4, strona 1. **Szkic do obrazu *Wnętrze sypialni króla w pałacu Na Wyspie w Łazienkach Królewskich w Warszawie z 1847 roku***

Rysunek jest precyzyjnym szkicem, który został przeniesiony na płótno bez większych zmian.

Karta 5, strona 1. **Wnętrze kaplicy w pałacu Na Wyspie w Łazienkach Królewskich w Warszawie**

Rysunek przedstawia zarys pomieszczenia z wymiarami i opisem kolorów, szkice sprzętów i obrazów we wnętrzu.

Karta 6, strona 2. **Szkic wnętrza galerii obrazów z czytającym mężczyzną**

Szkic odwrócony wypełnia całą stronę. Wnętrze pałacowe jest bogato udekorowane dziełami sztuki: obrazami, wyrobami złotniczymi, żyrandolami, świecznikami, bibelotami na kominku. Po lewej stronie przedstawienia znajduje się siedząca w fotelu postać czytająca gazetę. Obrazy na ścianach są szczegółowo oddane. Rysunek opatrzone został informacjami o kolorystyce.

Karta 7, strona 1. **Szkice szczegółowe do rysunku na karcie numer 6**

Rysunki są odwrócone. Pierwszy, przedstawiający Świętą Rodzinę ze św. Janem, stanowi przerys z dzieła olejnego. Drugi to szkic postaci mężczyzny czytającego gazetę.

Karta 7, strona 2. **Szkic wnętrza kościelnego**

Odwrócony rysunek wypełnia niemal całą stronicę. Na brzegu karty rozrysowane są detale architektoniczne: kapitele kolumn, łuk, kaseton?, płycina, fragment posadzki?

Karta 8, strona 1. **Różne szkice robocze**

Rysunki odwrócone przedstawiają: szkice detali architektonicznych (maswerkowe okno; kartusz herbowy; dwa szkice żyrandola); szkic sklepionego wnętrza kaplicy; widoki dwóch pomieszczeń rozrysowane cienką, ledwie widoczną kreską.

Na karcie znajduje się też notatka: „Okolo pompy barierka, za nią krzaki piękne, w tym bzy na samym rogu od drogi porzeczeki [...] w świetle” – napis przechodzi na poprzednią kartę 7 *verso*.

Poniżej zachowała się inskrypcja z nagrobka prawosławnego, wykonana cyrylicą: „статская советница Амалия Яковлевна Гильфердинг дочь инженер генерала де Витта скончалась 12.24го февраля 1841 года на 32мь году от рождения”.

#### Karta 8, strona 2. **Szkice o tematyce sakralnej**

Rysunki odwrócone przedstawiają: szkic wnętrza kościoła, szkic nagrobka prawosławnego z opisem kolorystyki, szkic anioła – detal rzeźby lub obrazu, szkic krzyża prawosławnego – fragment kompozycji z karty numer 9, strona 1. Obok szkiców zamieszczono tekst dotyczący kolorystyki widoku przedstawionego na kolejnej stronie: „pompa kamienna, dach zielony, gzyms biały, barierka zielona”. U góry karty ósmej widnieje podpis: „Konrad Zaleski”.

#### Karta 9, strona 1. **Widok cmentarza prawosławnego**

Szkic odwrócony wypełnia całą kartę i przechodzi na stronę poprzednią. Wykonany jest miękkim ołówkiem pozostawiającym grubą kreskę. W głębi – pośrodku kompozycji – znajduje się kaplica lub kościół. Nagrobki oddane zostały dość starannie, nad jedną z mogił zamieszczono notatkę – „grób sybirski”. Cmentarz jest zadrzewiony. Roślinność oddano niedbale.

#### Karta 9, strona 2. **Szkice drzew**

Rysunki odwrócone przedstawiają drzewa z oznaczeniem gatunków i kolorów listw: „zielony klon, czerwona topola, sina olszyna, lipa sina”. W rogu karty widnieje szkic okna.

#### Karta 10, strona 1. **Pejzaż nadwodny oraz Wnętrze katedry Zmartwychwstania Pańskiego w Zamościu**

Szkice są odwrócone. Wnętrze katedry wykonane zostało tuszem lawowanym i sprawia wrażenie ukończonej miniatury.

#### Karta 10, strona 2. **Szkic pomieszczenia**

Rysunek odwrócony. W pomieszczeniu rozrysowana jest duża liczba detali: mebli, dekoracji, zasłon. Po prawej stronie widoczne jest wejście do następnej sali. Szkic dopełniono informacją opisową o kolorystyce i wymiarach. Obwiedziony został

kredką w tonacji czerwono-brunatnej. W rogu karty rozrysowano fragment posiadki, z prawej strony – u dołu – zgarbioną postać w kapeluszu.

#### **Karta 11, strona 1. Różne szkice robocze**

Rysunki odwrócone przedstawiają wiele detali wyposażenia wnętrza, rozrzuconych na stronie. Wśród nich znajdują się zegar kominkowy, świeczniki, lampa wisząca, detale architektoniczne oraz meble z oznaczeniem kolorystycznym i materiałowym: „szafy jesion, stoły brzozone, machoń, orzech biały, marmor”.

#### **Karta 11, strona 2. Szkice paramentów typowych dla chrześcijaństwa obrządku wschodniego**

Szkice odwrócone przedstawiają szaty kapłanów z opisem kolorów i godności osób, które mogą je nosić (diakon, subdiakon, oficjał, archidiakon), krzyż grecki na rzemieniu, zarys planu pomieszczenia, szkice chorągwi, świeczników. Na karcie znajduje się też – oddzielony od szkiców cerkiewnych brązową pionową linią – fragment kompozycji z karty 12 przedstawiający zabudowania miejskie.

#### **Karta 12, strona 1. Szkic placu Trzech Krzyży z kościołem św. Aleksandra w Warszawie – szkic do obrazu z 1837 roku**

Na karcie znajdują się też szkice kaplicy, kamienicy i latarni ulicznej wykonane w innej skali.

#### **Karta 12, strona 2. Szkice miejskie**

Rysunki odwrócone przedstawiają cztery widoki miejskie: Stare Miasto w Warszawie od strony Wisły; prezbiterium kościoła św. Anny w Warszawie; szkic mostu i brzegu Wisły oraz szkice głów męskich.

#### **Karta 13, strona 2. Widok Zamku Królewskiego w Warszawie od strony Arkad Kubickiego**

Szkic odwrócony. Kompozycja zajmuje całą szerokość strony. Jej część przechodzi na następną, 14 kartę. Powyżej rysunku znajduje się zarys kolumny, który również rozciąga się na kartę nr 14.

#### **Karta 14, strona 1. Widok zabudowań nadrzecznych w okolicach Zamku Królewskiego w Warszawie**

Fragment kompozycji z karty 13, strona 2. U dołu strony znajduje się szkic przekroju kolumny – kontynuacja szkicu z poprzedniej karty.



**Karta 14, strona 2. Widoki Starego Miasta w Warszawie od strony Wisły**

Szkice odwrócone przedstawiają dwa widoki miejskie. Pierwszy – mały, obwiedziony ramką – to uporządkowany projekt obrazu o proporcjonalnych bokach. Jest to pomniejszona kompozycja widoku z łódkami, rozrysowanego na następnej – 15 karcie. Drugi stanowi swobodny szkic nabrzeża Wisły z zarysem zabudowań na skarpie. Na karcie znajdują się jeszcze szkice dwóch łodzi.

**Karta 15, strona 1. Stare Miasto od strony Arkad Kubickiego**

Rysunek jest odwrócony. Towarzyszą mu dwa miniaturowe szkice wież kościelnych i szkice kamienic.

**Karta 15, strona 2. Widok dwóch naw kościelnych**

Szkic odwrócony. Sklepienia naw zostały opracowane światłocieniowo. We wnętrzach zaznaczono ołtarze i wystrój rzeźbiarski.

**Karta 16, strona 1. Cztery widoki warszawskie**

Odwrócone szkice wykonane cienką subtelną kreską przedstawiają: Stare Miasto od strony Wisły, zabudowania Starego Miasta od strony Arkad Kubickiego oraz dwa widoki Zamku Królewskiego od strony Wisły.

**Karta 16, strona 2. Cztery wnętrza kościelne**

Na stronie znajdują się szkice odwrócone naw kościelnych, wśród których jeden przedstawia wnętrze katedry św. Jana w Warszawie. Oprócz szkiców architektonicznych na stronie widnieje profil postaci kapłana i szkic płyciny.

**Karta 17, strona 2. Sala Salomona w pałacu Na Wyspie w Łazienkach Królewskich w Warszawie**

Rysunek odwrócony przedstawia wnętrze ze szczegółowo rozrysowaną dekoracją malarską ścian.

**Karta 18, strona 1. Szkice fragmentów posadzki i plafonu, szkice postaci w teatralnych pozach**

Rysunki to prace robocze o niewielkich rozmiarach.

**Karta 18, strona 2. Wnętrze rotundy w pałacu Na Wyspie w Łazienkach Królewskich w Warszawie**

Szkic odwrócony. Rysunek pomieszczenia otoczony jest detalami przedstawiającymi dekorację malarską i rzeźbiarską wnętrza z oznaczeniem kolorystycznym.

Pośrodku karty znajduje się projekt zakomponowanego obrazu przedstawiającego omawiane wnętrze.

Karta 19, strona 1. **Szkic okna w łuku architektonicznym**

Karta 19, strona 2. **Szkic piętrowego pałacu z podcieniami i galerią na piętrze**  
Po lewej stronie budynku ogród ogrodzony parkanem z okazałą bramą. Na drugim planie teren wznosi się. W oddali widoczne są zabudowania. Zarysy detali architektonicznych przedstawione w innej skali niż widok.

Karta 20, strona 1. **Widok wnętrza kaplicy lub kościoła**

We wnętrzu rozrysowano detale wyposażenia: ołtarze, dekorację rzeźbiarską, detale architektoniczne.

Karta 20, strona 2. **Widok placu Zamkowego od strony Starego Miasta**

Szkic odwrócony. Karta jest ucięta u dołu, jej wymiary to 23,7 × 32,9 cm.

Karta 21, strona 1. **Nieokreślone szkice architektoniczne**

Rysunek być może przedstawia plan pomieszczenia.

Karta 21, strona 2. **Szkic do zaginionego obrazu *Kościół Kamedulów na Bielanych z 1838***

Obraz był reprodukowany w: „Tygodnik Ilustrowany”, 1909, LI, nr 41, s. 833, a następnie w: Z. Nowak, *op. cit.*, il. 42. Na rysunku w szkicowniku jest mniej drzew i brakuje figury na postumencie, widniejącej po lewej stronie reprodukowanego obrazu. W dziele olejnym został wprowadzony sztafaż. Architektura wykonana cienką kreską, roślinność miękkim ołówkiem dającym grubą, ciemną kreskę.

Karta 22, strona 2. **Szkic do zaginionego obrazu *Widok na dawny kościół Pijarski***

Rysunek jest odwrócony.

Karta 23, strona 2. **Dwa szkice krajobrazu z wiejskimi zabudowaniami**

Rysunki są odwrócone. Towarzyszy im zarys rzeźby lwa sprzed Świątyni Diany w Łazienkach Królewskich w Warszawie.

Karta 24, strona 1. **Taras i fragment ogrodu Łazienek Królewskich w Warszawie**

Widok jest odwrócony i wykonany akwarelą w odcieniach zieleni, brązu i szarości oraz błękitu.

**Karta 24, strona 2. Szkice zabudowań parku w Arkadii**

Rysunki odwrócone przedstawiają fragment Domku Gotyckiego, pergolę oraz arkadę. U dołu karty wykonano – mniej staranną techniką – szkic wnętrza sali Salomona w pałacu Na Wyspie w Łazienkach Królewskich w Warszawie, opatrzonej informacją o proporcjach pomieszczenia. Na karcie znajdują się też notatki w postaci rachunków.

**Karta 25, strona 1. Szkice detali architektonicznych, wymiary i obliczenia**

**Karta 25, strona 2. Rysunki architektoniczne**

Szkice są odwrócone. Przedstawiają fragment pawilonów ogrodowych w parku Arkadia, cztery szkice wnętrza kościoła Św. Krzyża w Warszawie i fragment fasady teże świątyni. Na karcie znajduje się też wykonany delikatną kreską szkic nieokreślonych zabudowań.

**Karta 26, strona 2. Widok pergoli w Arkadii**

**Karta 27, strona 2. Fragment Domku Gotyckiego w Arkadii**

Szkic jest odwrócony. Aleja widoczna w świetle łuku nadaje rysunkowi głębi. Starannie oddano rzeźby i fakturę muru oraz detale architektoniczne.

**Karta 28, strona 2. Widok alei z obeliskiem na terenie Cyrku w Arkadii**

Szkic jest odwrócony. Towarzyszą mu informacje opisowe dotyczące pogody, pory dnia i rodzaju światła: „W południe; wszystkie munumenta oświetlone od słońca, tył ciemny, różnorodność kolorytu drzew robi nadzwyczajny efekt, niebo ciężko zachmurzone podświetlone promieniami słońca, marny błękit przezieńca” oraz opisy kolorystyki i gatunków drzew.

**Karta 29, strona 1. Szkice drzewa i gałęzi krzewu**

Rysunek jest odwrócony i zajmuje mniej niż pół strony.

**Karta 29, strona 2. Szkic parku Arkadia w Nieborowie**

Na pierwszym planie widoczny jest umocniony brzeg stawu z dekoracyjnymi wazami. Na rysunku zamieszczono ledwie widoczne opisy kolorystyki roślinności, wody i nieba.

**Karta 30, strona 2. Szkice budowli w parku Arkadia w Nieborowie**

Rysunki odwrócone przedstawiają Domek Gotycki, Łuk Grecki i Świątynię Diany. Opatrzone zostały komentarzem: „po deszczu – cała architektura kapryśna upstrzona różnobarwnie, pogoda”.

**Karta 31, strona 2. Pejzaż z młynem**

Z prawej strony przedstawienia widoczna jest droga do dworu, a w głębi budynek z użytkowym poddaszem, na lewo od niego znajduje się wiejska chata. Po drugiej stronie rzeki niewielkie domostwa, w oddali drzewa.

**Karta 32, strona 2. Szkice małej architektury ogrodowej i szkice wiejskie**

Rysunki odwrócone zostały równomiernie rozmieszczone na stronie. Przedstawiają szkic studni wiejskiej, szkice małej architektury z Arkadii w Nieborowie (dekoracyjna studnia z lwem, nisza z posągiem leżącej kobiety), zabudowania wiejskie kryte strzechą, a także widok placu miejskiego otoczonego budynkami.

**Karta 33, strona 1. Widok małego przykościelnego cmentarza**

Rysunek odwrócony został umiejscowiony w rogu karty. Wykonany jest tuszem lawowanym w tonacji brązowej. Kompozycja zbliżona jest do widoku cmentarza prawosławnego na karcie dziewiątej.

**Karta 33, strona 2. Zabudowania folwarczne**

Rysunek odwrócony wypełnia całą stronicę. Na szkicu widoczne są zabudowania murowane w otoczeniu drzew. Za nimi znajduje się lite ogrodzenie: mur lub płot z poziomych ciasno ułożonych desek. Za ogrodzeniem widoczny jest zagajnik.

**Karta 34, strona 2. Szkice drzew, szkic zagajnika, szkic łódki z masztem**

Rysunki są odwrócone.

**Karta 35, strona 1. Szkic łodzi, szkice kaffli**

**Karta 35, strona 2. Szkice różne**

Na karcie znajduje się kilka rysunków o charakterze roboczym. Wśród nich można rozpoznać obwiedziony ramką szkic Zamku Królewskiego w Warszawie od strony Wisły, szkic pieca. Pozostałe szkice są trudne do rozpoznania.

Karta jest ucięta. Jej wymiary to: 23,7 × 32,9 cm.

Karta 36, strona 1. **Zabudowania wśród drzew**

Pośrodku karty znajduje się starannie zakomponowany i dopracowany rysunek przedstawiający chaty wiejskie w otoczeniu wysokich smukłych drzew (topoli?).

*Sketchbooks of the painter Marcin Zaleski – summary*

The creative output of Marcin Zaleski, the most outstanding Polish landscape painter of his time, is known only fragmentarily due to enormous war losses. All the more valuable are his two sketchbooks preserved in the collection of Muzeum Narodowe (National Museum) in Warsaw. The books shed new light to the creative methods of the painter as well as the factors shaping his artistic attitude.

The earlier of the sketchbooks is a testimony to the painter's trip around Europe in 1829. It contains drawings bearing marks of the finished artworks. Vast vedutas or visions of monuments engulfed by Italian countryside allow to consider Zaleski a skillful drawing artist sensitive to nature and its luministic effects. The drawings constitute not just memories of the visited places, they record the shapes of interesting architectonic compositions, multiplied in the artist's subsequent output in his oil paintings. Side by side with them one can come across rough sketches and even construction drawings as well as an array of notes documenting the artist's activity as a theatre stage designer. There, we can also see a sketch of an optical device, which correlates with press reports of the time stating that Zaleski employed daguerrotype in his painting.

The later one – the Polish sketchbook – contains rough drawings for the subsequent oil paintings. They depict landscapes and vedutas as well as the interiors of monuments. They allow for the reconstruction of Zaleski's creative process: the lookout for the right frame, the description of weather phenomena, split-up drawings of more complex fragments of the view, employing sketching and optical equipment. The sketches made it possible to newly date some of the artwork as well as the very sketchbook itself for the year 1834. Thanks to the drawings it was possible to restore the link between Zaleski and a painting previously attributed to another artist. The sketchbook also contains rough drawings of the works considered lost.



*Ilustracja 1*

Marcin Zaleski, *Rozległy widok Rzymu* – rysunek ze szkicownika (1829). W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna Muzeum Narodowego w Warszawie



Ilustracja 2

Marcin Zaleski, *Taras Villi Albani w Rzymie* – rysunek ze szkicownika (1829). W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna Muzeum Narodowego w Warszawie



Ilustracja 3

Marcin Zaleski, *Brama w Villi Farnesina* – rysunek ze szkicownika (1829). W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna Muzeum Narodowego w Warszawie





*Ilustracja 4*

Marcin Zaleski, *Wnętrze kaplicy podziemnej* – obraz olejny (1836).  
W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Re-  
prograficzna Muzeum Narodowego w Warszawie



Ilustracja 5

Marcin Zaleski, *Ogrody Villa Pamfili* – rysunek ze szkicownika (1829). W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna Muzeum Narodowego w Warszawie



Ilustracja 6

Marcin Zaleski, *Dziedziniec miejski w Rzymie z widokiem kościoła Sant'Ivo alla Sapienza* – rysunek ze szkicownika (1829). W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna Muzeum Narodowego w Warszawie



Ilustracja 7

Marcin Zaleski, *Wnętrze zajazdu Antonia di Giulii w Rzymie* – rysunek ze szkicownika (1829). W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna Muzeum Narodowego w Warszawie



Ilustracja 8

Marcin Zaleski, *Architektura porośnięta roślinnością przy Via del Corso w Rzymie* – rysunek ze szkicownika (1829). W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna Muzeum Narodowego w Warszawie



Ilustracja 9

Marcin Zaleski, *Kościół S. Carlo al Corso w Rzymie* – rysunek ze szkicownika (1829).  
W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna Muzeum Narodowego w Warszawie



Ilustracja 10

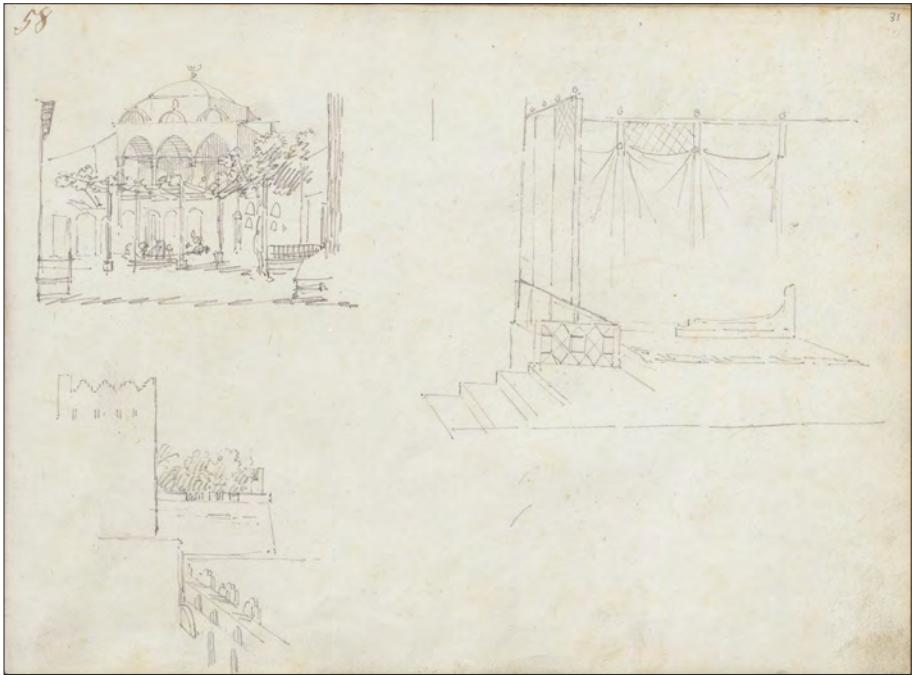
Marcin Zaleski, *Droga do Villa Albani pod Rzymem* – rysunek ze szkicownika (1829).  
W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna Muzeum Narodowego w Warszawie



Ilustracja 11

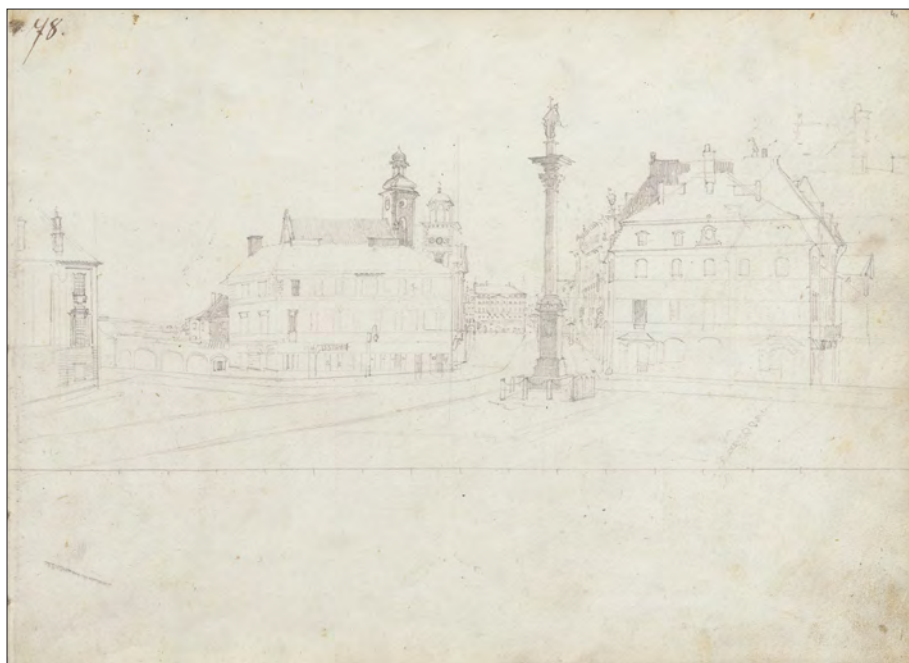
Marcin Zaleski, *Trzy widoki architektury wschodniej (Pałac Topkapi w Stambule)* – rysunek ze szkicownika (1829). W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna Muzeum Narodowego w Warszawie





*Ilustracja 12*

Marcin Zaleski, *Budowla wschodnia przekryta kopułą, wewnątrz wypełnione tkaninami i fragment wieży zamkowej* – rysunek ze szkicownika (1829). W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna Muzeum Narodowego w Warszawie



*Ilustracja 13*

Marcin Zaleski, Szkie do obrazu *Wprowadzenie do Zamku Królewskiego w Warszawie jeńców i chorągwi zdobytych w bitwach pod Wawrem i Dębem Wielkim* – rysunek ze szkicownika (1829). W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna Muzeum Narodowego w Warszawie



*Ilustracja 14*

Marcin Zaleski, *Wprowadzenie do Zamku Królewskiego w Warszawie jeńców i chorągwi zdobytych w bitwach pod Wawrem i Dębem Wielkim* – zaginiony obraz olejny. Negatyw w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna Muzeum Narodowego w Warszawie



*Ilustracja 15*

Marcin Zaleski, *Sala posiedzeń senatu w Zamku Warszawskim* – obraz olejny. Własność Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, depozyt w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu. Fot. Pracownia Reprograficzna Muzeum Narodowego w Poznaniu



*Ilustracja 16*

Marcin Zaleski, Szkic lub odrys z obrazu *Sala posiedzeń senatu w Zamku Warszawskim* – rysunek ze szkicownika (1829). W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna Muzeum Narodowego w Warszawie



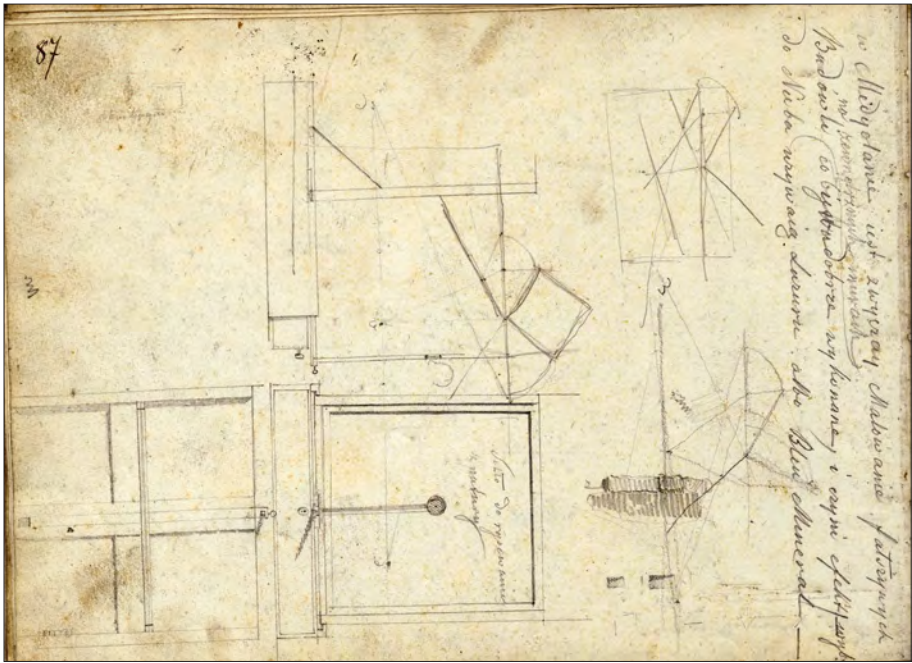
*Ilustracja 17*

Marcin Zaleski, Szkic lub odrys z obrazu *Zakrycia kościoła Dominikanów w Krakowie* oraz dwa szkice wnętrz kościelnych – rysunek ze szkicownika (1829). W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna Muzeum Narodowego w Warszawie



*Ilustracja 18*

Marcin Zaleski, *Zakrystia w kościele Dominikanów* – obraz olejny. Własność Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, depozyt w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu. Fot. Pracownia Reprograficzna Muzeum Narodowego w Poznaniu



Ilustracja 19

Marcin Zaleski, *Przyrząd do rysowania z natury* – rysunek ze szkicownika (1829).  
W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna Muzeum Narodowego w Warszawie





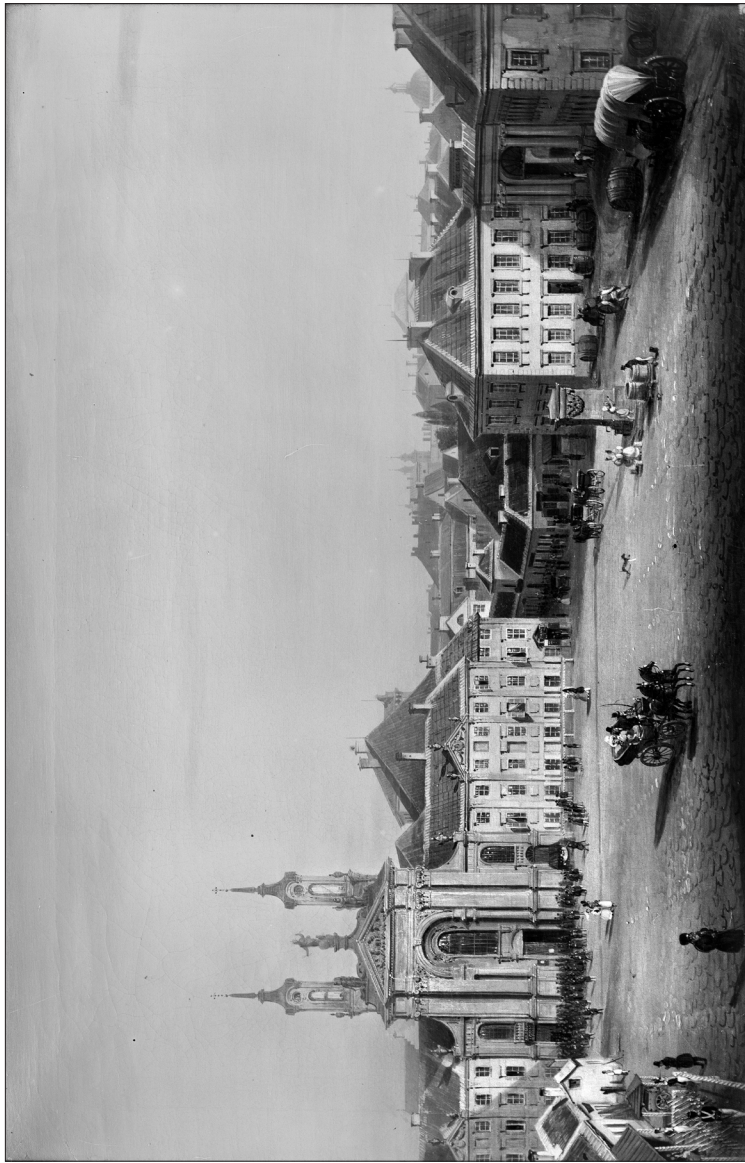
*Ilustracja 20*

Marcin Zaleski, *Kościół Kamedułów na Bielanach* – rysunek ze szkicownika (1834).  
W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna Muzeum Narodowego w Warszawie



Ilustracja 21

Marcin Zaleski, Szkic do obrazu *Widok na dawny kościół Pijarski* – rysunek ze szkicownika (1834). W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna Muzeum Narodowego w Warszawie



*Ilustracja 22*

Marcin Zaleski, *Widok na dawny kościół Piłarski* – zaginiony obraz olejny (1834 lub później). Negatyw w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna Muzeum Narodowego w Warszawie



Ilustracja 23

Marcin Zaleski, *Pejzaż z młynem* – rysunek ze szkicownika (1834). W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna Muzeum Narodowego w Warszawie



*Ilustracja 24*

Marcin Zaleski, *Architektura parkowa w Arkadii w Nieborowie: Domek Gotycki, Łuk Grecki i Świątynia Diany* – rysunek ze szkicownika (1834). W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna Muzeum Narodowego w Warszawie



Ilustracja 25

Marcin Zaleski, *Rotunda w pałacu Na Wyspie w Łazienkach Królewskich z elementami dekoracji wnętrza* – rysunek ze szkicownika (1834). W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna Muzeum Narodowego w Warszawie



*Ilustracja 26*

Marcin Zaleski, Szkic do obrazu *Wnętrze sypialni króla w pałacu Na Wyspie Łazienkach Królewskich* – rysunek ze szkicownika (1834). W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna Muzeum Narodowego w Warszawie



*Ilustracja 27*

Marcin Zaleski, *Wnętrze sypialni króla w pałacu Na Wyspie w Łazienkach Królewskich* – obraz olejny (1847). W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna Muzeum Narodowego w Warszawie





*Ilustracja 28*

Marcin Zaleski, *Sala Salomona w Łazienkach Królewskich* – rysunek ze szkicownika (1834).  
W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Pracownia Reprograficzna Muzeum Narodowego w Warszawie



*Ilustracja 29*

Walery Rzewuski, Rycina według obrazu *Sala w Łazienkach* uważanego za dzieło A. Gryglewskiego (ok. 1900). W zbiorach Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Fot. Z. Reszka