

Joanna Pasicka-Szpor

Krosna malarskie jako element datujący obrazy olejne Piotra Michałowskiego

Ochrona Zabytków 36/3-4 (142-143), 269-275

1983

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KROSNA MALARSKIE JAKO ELEMENT DATUJĄCY OBRAZY OLEJNE PIOTRA MICHAŁOWSKIEGO *

Niefektywny temat, za jaki uchodzą krosna malarskie, nie doczekał się wielu artykułów, a ci, którzy zajmowali się tym problemem natrafiali na ogromne trudności w zebraniu dokumentacji. Literatura poświęcona krosnom malarskim nie jest zbyt bogata. Składa się ona z pewnej liczby przyczynków i wiadomości dość przypadkowo rozsianych w różnorodnej literaturze. Tym szczególniejszej wartości nabierają dwie prace, w których autorzy podjęli się próby usystematyzowania historycznego rozwoju krosien. Pierwszą z nich jest referat R. D. Bucka¹, drugą artykuł T. Bracherta². W obu pracach podano systemy łączenia listew krosien, z jednoczesnym wymianianiem wieku oraz państwa, w którym dany typ zarejestrowano. Autorzy brali pod uwagę rozwój krosien od XVIII po wiek XX. Typy krosien cytowane przez Bucka pochodzą z terenu Stanów Zjednoczonych, Francji, Rosji, Szwajcarii, Meksyku, Hiszpanii. Ponadto Brachert wymienia dodatkowo Niemcy, Holandię, Anglię i Szwecję.

Datowanie pojawienia się poszczególnych typów krosien bywa jednak nieprecyzyjne i na ogół jest ujęte w zbyt szerokie klamry czasowe. Z uwagi na to, obie prace pomocne są raczej w klasyfikacji typologicznej konstrukcji, mniej zaś w datowaniu krosien.

Omówiony w tej literaturze materiał nie obejmuje geograficznie nawet doświadczeń Piotra Michałowskiego, pomijając jednocześnie tak ważny ośrodek, jakim był Wiedeń. W dużym stopniu pracę uzupełniającą literaturę dotyczącą tej tematyki jest artykuł W. Slesińskiego³. Autor podaje wyniki badań 23 obrazów ze środowiska krakowskiego z lat 1830—1860. Okres ten dokładnie odpowiada okresowi twórczości Michałowskiego, którego trzy obrazy autor artykułu również wziął pod uwagę.

Wielką pomoc w opracowaniu typologii krosien malarskich występujących na terenie Polski stanowiły dwie nie publikowane prace magisterskie: J. Gałaszka⁴ i A. Diakowskiej-Czarnoty⁵.

W pierwszej z nich ukazany został historyczny rozwój krosien od XVII w. po obecnie stosowane. Część teoretyczna poparta bogatym materiałem ilustracyjnym, głównie z terenów polskich, dostarcza wielu wiadomości pozwalających na ustalenie czasu występowania danej konstrukcji.

Praca A. Diakowskiej-Czarnoty ukazuje ścieranie się w malarni Bacciarellego na przełomie XVIII i XIX w. tradycji konstruowania krosien o połączeniach sztywnych, z konstrukcją ruchomą będącą wynalazkiem osiemnastowiecznym. W aneksie dołączonym do pracy, wykonanym na podstawie prac Bucka, Bracherta i Gałaszka, ujęto typologię konstrukcji krosien. Zarówno wyżej wymienione publikacje, jak i materiał zawarty w obu pracach magisterskich były niezwykle użyteczne w sporządzeniu typologii i próbach periodyzacji krosien w obrazach Piotra Michałowskiego.

Typologia ta i związane z nią nazewnictwo połączeń stolarskich spotykanych w konstrukcjach krosien malarskich ustalone były w języku polskim na podstawie książki J. Tyszkę⁶. Z uwagi na to, że *Polskie Normy* nie obejmują wszystkich zagadnień związanych z występowaniem połączeń spotykanych w krosnach, autorka skonsultowała nazewnictwo tych połączeń z doc. drem J. Bajkowskim z Instytutu Przemysłu Drzewnego, z Zakładu Maszyn i Narzędzi przy SGGW-AR w Warszawie.

W tym miejscu nasuwa się postulat systematycznego gromadzenia i opublikowania możliwie pełnej typologii występującej w krosnach malarskich, wraz z prawidłowymi ich nazwami. Dostrzega się bowiem brak wiadomości na ten temat wśród konserwatorów oraz stosowanie „uznaniowych” określeń związanych raczej z określonymi środowiskami i regionami, niż ze znajomością prawidłowej nomenklatury. Wynika to prawdopodobnie z niedoceniań w ogóle takiego elementu obrazu, jakim są właśnie krosna malarskie. W dokumentacjach konserwatorskich na ogół opis krosien i ich budowy jest pomijany. Jedynie w wypadku odznaczenia się listew ram malarskich na licu obrazu wspomina się, że jest to skutek nabicia obrazu na niefazowane krosna. Nawet w wypadku wymienienia oryginalnych krosien na nowe, w najlepszym razie pozostaje w dokumentacji ogólne zdjęcie odwrotcia obrazu, które nie daje możliwości odczytania budowy krosna. Z powodu niepełnego dokumentowania wszystkich oryginalnych materiałów malarskich występujących w obrazach, wiele wiadomości z zakresu historii budowy krosien malarskich zostało bezpowrotnie zaprzepaszczonych.

Spośród wytypowanych do badań 32 obrazów olej-

* Artykuł jest fragmentem pracy doktorskiej autorki na temat materiałów i techniki malarskiej w obrazach olejnych Piotra Michałowskiego, napisanej pod kierunkiem doc. dra Zbigniewa Brochwicza (UMK Toruń).

¹ R. D. Buck, *Stretcher Design, A brief preliminary survey*, ICOM, Congres-Paper, 1972, Oberlin Ohio, USA.

² T. Brachert, *Historische Keilrahmensysteme*, „Maltechnik” nr 4, 1973, ss. 234—238.

³ W. Slesiński, *Na czym i czym malowano w dobie Romantyzmu w Krakowie*, „Ochrona Zabytków”, nr 2, 1969, ss. 117—130.

⁴ J. Gałaszka, *Krosna malarskie i ich wpływ na stan zachowania obrazów na płótnie*, praca magisterska napisana pod kierunkiem doc. J. Wolskiego, UMK Toruń, 1973 (maszynopis).

⁵ A. Diakowska-Czarnota, *Krosna, płótna i zaprawy w obrazach M. Bacciarellego na podstawie dzieł stanowiących własność Muzeum Narodowego w Poznaniu*, praca magisterska napisana pod kierunkiem doc. dr Z. Brochwicza, UMK Toruń, 1979 (maszynopis).

⁶ J. Tyszkę, *Technologia stolarska*, Warszawa 1967, ss. 117—123, PN-59/F-06005, PN-76/D-54033.

nych Piotra Michałowskiego⁷ — 28 posiada krosna, 29 obrazów malowanych jest na płótnie, 27 napiętych zostało na krosna, a jeden malowany był na tekturze i jest do nich tylko przymocowany. Analiza obrazów ujawniła, że zachowało się zaledwie 8 krosien oryginalnych. Pozostałych 20 ram malarskich zostało wymienionych podczas poprzednich konserwacji. Materiał badawczy został więc uszczuplony do minimum.

Jednym z podstawowych zadań, jakie stawiałam sobie podejmując próbę zbadania materiałów malarskich używanych przez Piotra Michałowskiego, była nadzieja, że umożliwi to nową próbę periodyzacji twórczości tego malarza. Chociaż twórczość Piotra Michałowskiego doczekała się wielu artykułów i monografii pisanych z punktu widzenia historii sztuki, to nadal podkreśla się wielkie trudności w ustaleniu organizowania pierwszej wystawy dzieł artysty we Lwowie w 1894 r.⁸ Rozbieżności zdań krytyków i historyków sztuki⁹ dotyczące tego problemu uwydatniły się jeszcze bardziej po rocznicowych wystawach w Krakowie i Warszawie (1955, 1956)⁹. Sami historycy sztuki podkreślają, że pełna monografia, a tym samym analiza twórczości Michałowskiego wymagałaby współpracy przedstawicieli różnych dyscyplin naukowych¹⁰.

Biorąc pod uwagę wszystkie opinie i argumenty historyków sztuki, zdecydowałam się przyjąć konsekwentnie podział twórczości artysty wyznaczony przez miejsca jego zamieszkania i to właśnie kryterium przyjęte zostało ze względów materiałowych.

Tak więc twórczość P. Michałowskiego doczekała się jeszcze jednej periodyzacji¹¹, tym razem związanej z miejscami dłuższego pobytu. Pierwszy okres, młodzieńczy (do 1831 r.), obejmuje naukę pobieraną przez Michałowskiego na ogół w Krakowie. Drugi okres, „paryski” (1831—1835), przypada na kształcenie warsztatu w stolicy Francji. Trzeci, ponownie „krakowski” (1835—1841), to okres

malowania w pracowni w samym Krakowie lub pobliskich Krzyżtoporzycach, podkrakowskim majątku. Czwarty okres, „bolestraszycki” (1841—1848), dzieli się na pobyt w majątku Bolestraszyce w ziemi przemyskiej i wyjazdy do Francji, gdzie artysta również malował, a także krótkie wypady do Krzyżtoporzyc. Piąty okres wiąże się ponownie z Krakowem (1848—1855) i pobliskimi Krzyżtoporzycami.

Takie, nieco odmienne od przyjętego w literaturze, periodyzowanie twórczości Piotra Michałowskiego wynikało z założenia, że niezależnie od idei tworzenia trudności materiałowe, na które artysta mógł natrafić na przykład w odległym od dużych ośrodków majątku w ziemi przemyskiej, musiały w jakimś stopniu zaważyć na gatunku użytych do malowania obrazów krosien czy płócien. Z kolei pobyt we Francji lub Krakowie mógł również zaznaczyć się odmiennością tychże materiałów.

Analizując oryginalne krosna malarskie i te, które ponownie po wykonaniu konserwacji posłużyły do nabicia na nie obrazów Michałowskiego, stwierdzono, że można wyróżnić cztery ich typy:

— typ I — połączenie czopowe proste, usztywniane kołeczkami (konstrukcja sztywne);

— typ II — połączenie czopowe proste z jednym klinem wewnętrznym (konstrukcja ruchoma);

— typ III — połączenie czopowe proste (konstrukcja sztywne);

— typ IV — połączenie czopowe proste z dwoma klinami wewnętrznymi (konstrukcja ruchoma).

Dwa typy krosien należą więc do konstrukcji sztywnych, o listwach niefazowanych, zaś dalsze dwa do konstrukcji ruchomych, gdzie występują listwy niefazowane (dwa wypadki) oraz o krawędziach zaokrąglonych (w dwóch wypadkach).

Analizowanie wpływu wielkości krosien na szerokość i grubość listew powinno wykazać logikę konstrukcji bądź zaprzeczyć jej zastosowaniu przy budowie krosien. Niestety mija się to z celem, po-

⁷ Materiał badawczy stanowiły dwie największe kolekcje dzieł Piotra Michałowskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (17 obrazów) i Muzeum Narodowego w Krakowie (15 obrazów). A oto ich tytuły i numery inwentarowe: Muzeum Narodowe w Warszawie — „Portret Ignacego Konarskiego na koniu” (211951), „Portret Antoniego Ostrowskiego” (158172), „Kirasjer na gniedym koniu” (21284), „Autoportret” (231441), „Studium chłopca wiejskiego” (158988), „Syn artysty na osiołku” (210285), „Portret córki artysty Celiny na koniu” (211902), „Portret syna artysty z psem” (131522), „Wjazd Bolesława Chrobrego do Kijowa” (180810), „Defilada przed Napoleonem” (128722), „Rajtar” (128475), „Parobek” (180821), „Dziadek wiejski” (180820), „Portret chłopca w kapeluszu” (46540), „Rajtar” (130211), „Portret syna artysty” (211835), „Portret kobiety w czerwonej chustce” (128477); Muzeum Narodowe w Krakowie — „Pocztylion francuski II” (MNK. 135420), „Studium pancerza i głowy konia” (MNK. 135401), „Piec do wypalania gipsu” (MNK. 135409), „Dwa zaprzęgi pod skałą” (MNK. 135418), „Leb siwego konia” (MNK. 135385), „Portret pięciu Żydów” (MNK. 135404), „Seńko” (MNK. 135389), „Ulica na wsi francuskiej” (MNK. 135141), „Studium portretowe Wiarusa II” (MNK. 135398), „Artyleria francuska w przejeździe przez strumień” (MNK. 135405), „Atak francuskiej artylerii” (MNK. 135410), „Szarża w wąwozie Samossierry” (MNK. 135411), „Szarża w wąwozie Samossierry” (MNK. 135384), „Hetman Czarniecki na

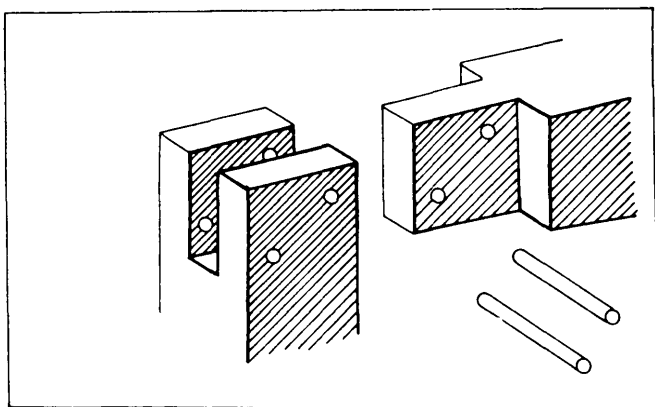
koniu” (MNK. 135403), „Człowiek w birecie” (MNK. 135392).

⁸ J. Bołoz-Antoniewicz, *Katalog Wystawy Sztuki Współczesnej we Lwowie 1894*, Lwów 1894.

⁹ T. Dobrowolski, *O twórczości malarskiej Piotra Michałowskiego*, „Sztuka i Krytyka”, nr 1—2, 1956; J. Sienkiewicz, *Droga do Michałowskiego. Uwagi na marginesie artykułu Tadeusza Dobrowolskiego*, „Sztuka i Krytyka”, nr 2, 1957.

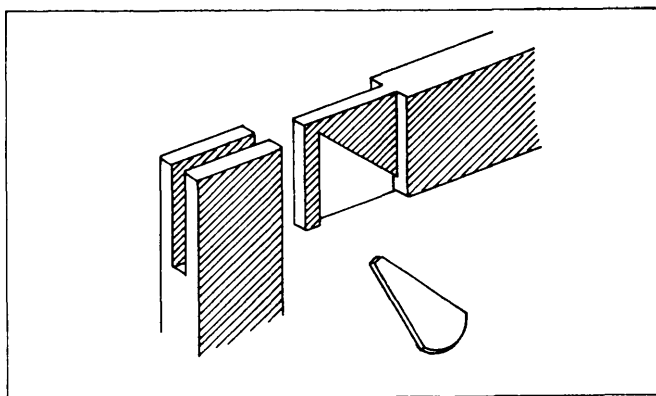
¹⁰ Tamże, zwrócił na to uwagę T. Dobrowolski.

¹¹ Pierwszy biograf twórczości Piotra Michałowskiego, a zarazem przyjaciel, Maksymilian Oborski wyodrębnił aż dziewięć okresów w twórczości malarza według lat zajęć i miejsc zamieszkania (M. Sterling, *Piotr Michałowski 1800—1855*, Warszawa 1932, s. 9). Rękopis ten zaginął, posłużył jednak tak jak *Rys życia Piotra Michałowskiego* napisany przez L. Łętowskiego, („Biblioteka Warszawska”, z. XVIII, Warszawa 1858) za podstawę do życiorysu artysty opublikowanego przez jego córkę Celinę (C. Michałowska, *Piotr Michałowski. Rys życia, zawód artystyczny, działalność w życiu publicznym, z papierów rodzinnych zebrał N. N.*, Kraków 1911). Dotychczasowe próby różnorodnej periodyzacji twórczości artysty zostały zreferowane w rozdziale pierwszym mojej pracy doktorskiej dotyczącej badań nad materiałami i techniką malarską w obrazach olejnych Piotra Michałowskiego.



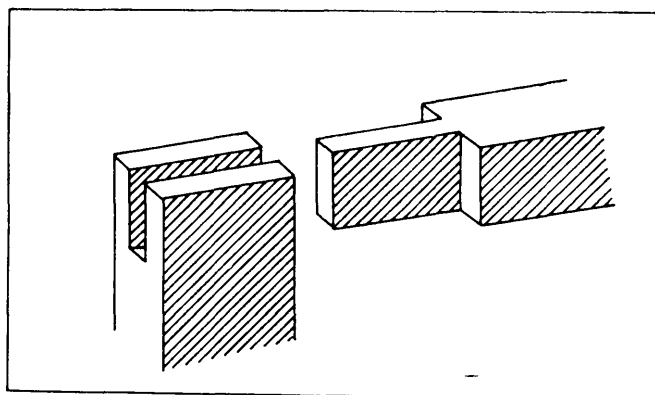
1. „Studium portretowe Wiarusa II” (MNK. 135398) — krosno typu I — połączenie czopowe proste, kołkowane; konstrukcja narożników usztywniona dwoma kołkami; krosna te są bez klinów, zaś listwy bez fazy czy zaokrąglenia

1. "A Portrait Study of Old Soldier II", frame, type I — direct tenon, pinning joint. The construction of corners stiffened with two pins; this kind of frame has no wedges, while strips are without chamfers or roundings



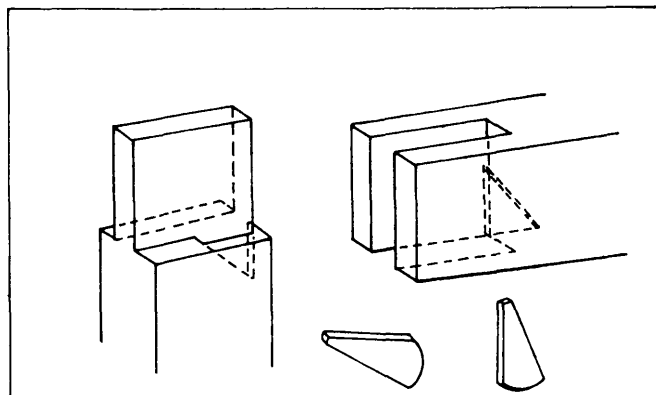
2. „Kirasjer na gniadym koniu” (nr inw. 212284) — krosno typu II — połączenie czopowe proste z jednym klinem wewnętrznym, konstrukcja ruchoma

2. "A Cairassier on a Bay Horse", frame, type II — direct tenon joint with one inside wedge, displaceable construction



3. „Portret syna artysty z psem” (nr inw. 131522) oraz „Portret kobiety w czerwonej chustce” (nr inw. 128477) — krosno typu III — połączenie czopowe proste; w konstrukcji tej nie przewidziane są kliny, zaś sklejonny narożnik tworzy sztywną konstrukcję; listwy krosien nie mają fazy ani zaokrąglenia krawędzi

3. "The Portrait of Artist's Son with a Dog" and "The Portrait of a Woman in a Red Kerchief", frame, type III — direct tenon joint; this construction does not provide for wedges, while the angle forms a rigid construction; strips of looms have neither chamfers nor edge roundings



4. „Defilada przed Napoleonem” (nr inw. 128722), „Łeb siwego konia” (MNK. 135385), „Studium pięciu Żydów” (MNK. 135404) oraz „Hetman Czarniecki na koniu” (MNK. 135403) — krosno typu IV — połączenie czopowe proste z dwoma klinami wewnętrznymi; konstrukcja ruchoma z klinami; listwy są niefazowane bądź z lekkim zaokrągleniem

4. "The Parade in Front of Napoleon", "The Head of a Grey Horse", "A Study of Five Jews" and "Hetman Czarniecki on Horse", frame, type IV: direct tenon joint with two internal wedges; a displaceable construction with wedges; strips are unchamfered or with slight roundings

nieważ pierwsze dwa typy konstrukcji są reprezentowane przez pojedyncze przykłady. Jedynie w odniesieniu do typu IV, gdzie występują cztery krosna, można przeprowadzić pewną analizę, ze zwróceniem uwagi na wymienione współzależności. Obrazy oznaczone sygnaturami muzealnymi 128722 i MNK. 135385 (zob. tabela 1 i 2), zbliżone do siebie rozmiarami, mają prawie identyczne szerokości i grubości listew. Występują tam tylko drobne różnice w ich przekroju. Pozostałe dwa obrazy (sygnatura MNK. 135404 i MNK. 135403) wydają się

mieć szerokość listew również uzależnioną od wielkości krosna. W typie IV można więc zauważyć współzależność między szerokością listew i wielkością krosien. Nie podlega jej trzecia wielkość — grubość listew. Nabardziej wyważone proporcje mają krosna typu II, pochodzące z obrazu malowanego we Francji (sygnatura 212284). Można też stwierdzić, że w konstrukcjach typu I i III nie zachodzi żadna korelacja między wielkością krosien a grubością i szerokością listew — nie obowiązują tu żadne moduły. Tak więc zalecenia

Tabela 1. Krosna oryginalne w obrazach Piotra Michałowskiego

Table 1. Genuine Frames in Paintings by Piotr Michałowski

Lp.	Tytuł obrazu	Sygnatura muzealna	Datowanie obrazu według historyków sztuki	Wymiary obrazu — krosien	Numer typu połączenia konstrukcji	Ilość klinów w narożniku	Wymiary listew krosien			Data powstania najwcześniejszej kompozycji w dawnym obrazie	Roźmieszczenie gwoździ przy mocujących płótno — wbijanych przez malarza
							boczne	dolna grubość	grubość		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1	„Defilada przed Napoleonem”	128722	po 1835 1845—1855	68×94,5	IV	po 2	6	6	2,8	1844—1846 do 1855	wymienione na nowe
2	„Leb siwego konia- -Beniszar”	MNK. 135418	1846	93×72	IV	po 2	6	6	3	1846	kute ręcznie wbijane co: 3, 6, 5, 9 cm
3	„Studium portretowe Wiarusa II”	MNK. 135398	1846	82×66	I	—	3,8	3,8	2,7	1846	kute ręcznie wbijane co: 4, 4,5, 6 i 7 cm
4	„Portret syna artysty z psem”	131522	1853—1855 lub ostatnia epoka twórczości	94,5×68,5	III	—	5,7	5,7	2,5	po 1841	kute ręcznie wbijane co: 5—10 cm
5	„Portret kobiety w czerwonej chustce”	128477	?	70,5×37,5	III	—	4,2	4,2	2,8	1841—1844	kute ręcznie wbijane co: 5, 6, 7 cm
Krosna oryginalne ponownie użyte do nabicia obrazu po konserwacji											
6	„Kirasjer na gniadym koniu”	212284	1833—1834	59,5×50	II	po 1	5	5	1,8	1833—1834	wymienione
7	„Portret pięciu Żydów”	MNK. 135404	1841—1848 ok. 1846 1845—1855	72×118	IV	po 2	7,2	6,4	2	XVIII w.	wymienione
8	„Hetman Czarniecki na koniu”	MNK. 135403	ok. 1846 1845—1855 1845—1850	76×59	IV	po 2	5	5	1,8	ok. 1846	wymienione

Tabela 2. Moduły krosien typu IV

Table 2. Modules of Frames — Type IV

Lp.	Sygnatura obrazu	Rozmiary krosna	Moduł długość:szer.	Szerokość listew	Grubość listew
1	„Studium pięciu Żydów”	118×72	16,4:1	7,2—6,4	2
2	„Defilada przed Napoleonem”	94,5×68	15,7:1	6	2,8
3	„Łeb siwego konia”	93×72	15,5:1	6	3
4	„Hetman Czarniecki na koniu”	76×59	15,2:1	5	2

Bouvier¹² nie były w pełni stosowane przy wykonywaniu krosien o konstrukcji ruchomej typu IV, a zupełnie nie były znane przez wykonawców krosien typu I i III.

Na podstawie datowanych w ten pewny sposób obrazów Piotra Michałowskiego można ustalić, jakie konstrukcje krosien występowały w poszczególnych okresach twórczości.

Z pierwszego okresu twórczości (do 1831 r.) nie było w badanej próbie obrazu z zachowanymi oryginalnymi krosnami.

Obraz „Kirasjer na gniadym koniu” (nr inw. 212284), datowany na lata 1833—1834, czyli okres pobytu artysty w Paryżu, nabity jest na krosna o dość rzadko spotykanej konstrukcji¹³, wymienianej w literaturze jako występującej w Szwajcarii w XIX w.¹⁴

Z okresu trzeciego, czyli lat 1835—1840, przypadających na pobyt artysty w Krakowie lub jego okolicach, nie zachował się spośród badanych obrazów żaden rozpięty na krosnach oryginalnych.

Z okresu czwartego (1841—1848) zachowały się dwa przykłady krosien z obrazów datowanych na 1846 r. Są to obrazy: „Łeb siwego konia” (nr inw. MNK. 135385) oraz „Studium portretowe Wiarusa II” (nr inw. 135398). Obrazy te powstały na wsi w Krzyżtoporzycach. Pierwszy z nich nabity jest na krosna o konstrukcji ruchomej typu IV, drugi naciągnięto na krosna typu I. Typ IV jest rodzajem konstrukcji najczęściej spotykanej w środowisku krakowskim w latach 1830—1860¹⁵, stosowanej w Polsce

od końca XVIII w.¹⁶, a wzmiankowanej w literaturze fachowej od połowy wspomnianego stulecia¹⁷. Typ I stanowi rodzaj konstrukcji wywodzącej się niewątpliwie z tradycji osiemnastowiecznej¹⁸, wzmacnianej kołeczkami, czyli systemem stosowanym w XVII i XVIII w. Zatem w tym samym roku Michałowski użył dwóch rodzajów krosien. Budowa jednego z nich świadczy o tym, że wykonawca znał rozpowszechniony w środowisku artystycznym system łączenia listew, a zaokrąglenie ich wewnętrznych krawędzi wykazuje znajomość pewnych zjawisk w zachowaniu się obrazów malowanych na płótnie; drugie świadczą, że ich wykonawcą był raczej cieśla lub dworski stelmach, zupełnie nie orientujący się w systemie budowy krosien.

Można więc przypuszczać, że Michałowski sam nie przywiązywał zbyt dużej wagi do poprawności technicznej budowy krosien i stosował takie konstrukcje, jakie w danym momencie mógł kupić lub zamówić. Należy więc wnioskować, że krosna typu IV mógł przywieźć z większego ośrodka artystycznego, najprawdopodobniej z Krakowa¹⁹. W momencie, kiedy zabrakło mu krosien o odpowiedniej budowie, zamawiał po prostu u wiejskiego cieśli ramę, na którą mógł nabić płótno.

Podobnie prymitywne krosna, opracowane „z grubszą”, ma obraz „Portret syna artysty z psem” (nr inw. 131522). Analiza tego dzieła, datowanego przez historyków sztuki na lata 1853—1855 lub ostatni okres twórczości, po weryfikacjach dokonanych przeze mnie na podstawie zdjęć rentgenowskich,

¹² M. P. L. Bouvier, *Manuel des jeunes artistes et amateurs*, Paris 1827, s. 547, 548. Autor poradnika podaje, że krosna wielkości 24 cali i mniejsze robi się z czterech części razem złączonych, ale krosna od dwóch stóp aż do 36 lub 55 cali mają oprócz tego poprzeczkę ... Bouvier zwraca uwagę na to, że trzeba znaleźć proporcje w szerokości i grubości deski (szerokość ok. 2 cali i 6 linii, a grubość 8 linii). Krosna łączy się na czop i do tego na kliny.

¹³ Znacznie częściej w praktyce konserwatorskiej spotyka się konstrukcję połączenia pojedynczo-widlicowego (czopowe proste) z pojedynczym uciosem, w który od zewnętrznej strony krosien wpasowany jest klin. Taki rodzaj konstrukcji opisuje W. Słesiński, op. cit., s. 118, rys. 5, jako występujący w obrazie malarza ze środowiska krakowskiego R. Hadziewicza „Portret matki Brodowicza”. Wymienia ten typ również J. Głazek, op. cit., s. 15, 17.

¹⁴ T. Brachert, op. cit., s. 328, fig. 13.

¹⁵ W. Słesiński, op. cit.

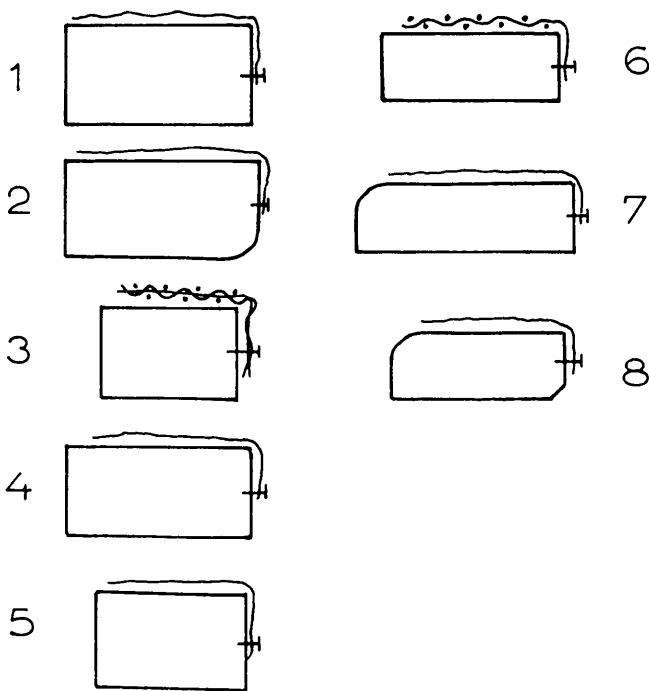
¹⁶ A. Diakowska-Czarnota, op. cit. Tego typu połączenie spośród badanych mają dwa obrazy Bacciarelle-

go: „Sąd Salomona” (MP. 191) z ok. 1815 r. i „Narada Salomona z królem Tyru Hiramem” (MP. 380) z 1792—1793.

¹⁷ J. Felix Watin, *L'Art du peindre, doveur, vernisseur...*, Paris 1751. Wydanie polskie — *Nauka teoretyczno-praktyczna sztuki malarza, poźlacarza, lakiernika*, Wilno 1854, s. 96; A. J. Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture sculpture et gravure*, Paris 1757. Pozycję tę cytuje W. Słesiński, op. cit. Nowości tej nie odnotowuje *Wielka Encyklopedia Francuska Sztuk i Rzemiosł (Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et métiers...)*, t. III, Paris 1753, hasło „chassis”, s. 233.

¹⁸ R. D. Buck, op. cit., wymienia sposób łączenia na czop środkowy przelotowy z dwoma kołeczkami, jako występujący w USA przy końcu XVIII w. Połączenia takie, wzmacniane kołeczkami, występowały także na terenach polskich, również w końcu XVIII w., por.: J. Głazek, op. cit., s. 10, fot. 2, 3, 6, 7.

¹⁹ W okresie 1844—1848 Michałowski kilkakrotnie wyjeżdżał za granicę. Zatrzymywał się prawdopodobnie w Krakowie, gdzie mógł robić niewielkie zapasy materiałów malarskich.



5. Przekroje listew krosien (w skali 1:2): 1 — „Defilada przed Napoleonem”, 2 — „Łeb siwego konia — Beni-szar”, 3 — „Studium portretowe Wiarusa II”, 4 — „Portret syna artysty z psem”, 5 — „Portret kobiety w czerwonej chustce”, 6 — „Kirasjer na gniadym koniu”, 7 — „Portret pięciu Żydów”, 8 — „Hetman Czarniecki na koniu” (rysunki autorki)

5. A cross-section of loom strips (1:2): 1 — “The Parade in Front of Napoleon”, 2 — “The Head of a Grey Horse, Beniszar”, 3 — “The Portrait of Artist’s Son with a Dog”, 5 — “The Portrait of a Woman in a Red Kerchief”, 6 — “A Cuirassier on a Bay Horse”, 7 — “The Portrait of Five Jews”, 8 — “Hetman Czarniecki on Horse”

przekrojów próbek warstw malarskich i palety, pozwoliła zaproponować zgoła odmienne datowanie — na lata 1845—1848. Płótno obrazu zostało nabite na prostą ramę, sztywną konstrukcją typu III, o listwach niefazowanych, wykonaną prawdopodobnie również przez stelmacha lub cieślę. Jak ustalono na podstawie zdjęć rentgenowskich, pierwszą kompozycję — „Portret mężczyzny”, namalowaną na tym samym płótnie, należy datować po 1841 r. W związku z tym można sądzić, że III typ krosien został zamówiony przez Michałowskiego w pierwszych latach pobytu artysty w Bolestraszcach. Logiczne wydaje się więc również umieszczenie w okresie bolestraszczyckim pierwszych kompozycji skrywanych pod „Portretem kobiety w czerwonej chustce” (nr inw. 128477), obrazem w ogóle nie datowanym przez historyków sztuki. Został on nabity na krosna o takiej samej konstrukcji (typ III), jak krosna w „Portrecie syna artysty z psem”. Fakt nawarstwiania kilku kompozycji na jednym płótnie, tworzonych w pewnych odstępach czasu, pozwala przypuszczać, że krosna mogą pochodzić z okresu po przyjeździe Michałowskiego do Bolestraszc, natomiast sam portret namalowany był najwcześniej w 1843—1844 r.²⁰, z granicą tolerancji do końca twórczości.

W okresie „bolestraszczyckim” (1841—1848) można zanotować występowanie krosien typu I, III, i IV (typ IV i I zarejestrowano jako użyte w 1846 r. w Krzyżtoporzycach).

Z piątego okresu twórczości — „krakowskiego” (1848—1855) — spośród badanych obrazów nie zachował się żaden z oryginalnymi krosnami. Fakt ten utrudnił więc nieco przeprowadzenie analizy porównawczej, pozwalającej datować ściślej trzy obrazy, co do których występowały wśród historyków sztuki rozbieżności zdań.

Obrazy „Studium pięciu Żydów” (nr inw. 135404) oraz „Hetman Czarniecki na koniu” (nr inw. MNK. 135403) nabite są na krosna typu IV z charakterystycznym zaokrągleniem listew. Występowanie tego typu krosien w okresie „bolestraszczyckim” zostało stwierdzone w obrazie „Łeb siwego konia” (nr inw. 135385). Jak sugerowano, pochodziły one prawdopodobnie z Krakowa. Wobec braku ściśle datowanego obrazu z zachowanymi oryginalnymi krosnami z V okresu twórczości i dużego prawdopodobieństwa, że w tak krótkim czasie niewiele mogło się zmienić w ustalonym systemie konstrukcji krosien malarskich, należałoby przyjąć w wypadku tych obrazów dość szerokie klamry czasu proponowane przez historyków sztuki.

Analiza „Portretu pięciu Żydów” wykazała, że obraz został namalowany na kompozycji osiemnastowiecznej, czyli żadne elementy tego obrazu poza paletą malarską nie mogą być pomocne w jego datowaniu. Badanie pigmentów potwierdziło, że najwcześniejszą datą — kiedy obraz ten mógł zostać namalowany, jest czwarty okres twórczości, czyli lata 1845—1848. W związku z tym datowanie proponowane przez historyków sztuki na lata 1848—1855, poparte wynikami badań, można uznać za właściwe.

Drugi z obrazów — „Hetman Czarniecki na koniu” (nr inw. 135403), różnie datowany przez historyków sztuki (na lata: ok. 1846, 1845—1850, 1845—1855), okazał się znacznie łatwiejszy do wydatowania. Oczywiście same krosna w tym wypadku mogły stanowić tylko jeden z elementów uściślających. Analiza płótna użytego do namalowania kompozycji, zdjęć rentgenowskich, przekrojów próbek warstw malarskich oraz palety pozwoliła na znalezienie podobieństw w użytych materiałach z obrazami ściśle datowanymi na ok. 1846 r. i na tej podstawie można go tak właśnie datować.

W trzecim obrazie — „Defilada przed Napoleonem” (nr inw. 128722) rodzaj krosien i gatunek płótna użytego na podobrazie wskazuje na to, że jego najwcześniejszą datą powstania należy określać na lata 1844—1846, a górną granicę na 1855 r. Ustalenie to pozwala na rozstrzygnięcie wątpliwości historyków sztuki, którzy datowali ten obraz na lata po 1835 r. lub 1845—1855.

²⁰ Na początku pobytu w Bolestraszcach Michałowski, zajęty świeżo objętym majątkiem, prawdopodobnie niewiele podróżował. Tak więc początek pobytu mógł wiązać się też z niedostatkami właściwych materiałów malarskich. Być może i z tego to między innymi powodu malował jedne kompozycje na drugich, wykorzystując gotowe już podobrazia.

Jak widać z zestawienia wyników badań, nawet opierając się na niewielkiej liczbie oryginalnych krosien zachowanych w obrazach jednego malarza, na podstawie ich wyglądu można dokonać pomysłnej próby datowania obrazów. Udaje się to szczególnie w wypadku malarza tworzącego na przełomie epoki malarstwa warsztatowego i epoki niemal fabrycznego wytwarzania materiałów malarskich. Ogromną pomocą w datowaniu okazują się materiały malarskie, które w tym zakresie były na ogół pomijane, jako nie wnoszące wiele nowego do usta-

lenia daty powstania obrazów. Szczegółowa analiza twórczości Piotra Michałowskiego wykazała, że w zakresie użycia niektórych materiałów, takich jak chociażby krosna lub płótna, istnieją jednak prawidłowości lub cechy charakterystyczne pozwalające uściślić periodyzację powstawania dzieł nawet niesygnowanych.

dr Joanna Pasicka-Szpor
Akademia Sztuk Pięknych
w Warszawie

PAINTERS' FRAMES AS AN ELEMENT DATING OIL PAINTINGS OF PIOTR MICHAŁOWSKI

The article is part of a doctor's thesis on "Materials and Techniques in Oil Paintings of Piotr Michałowski". The work of this outstanding romantic painter came to light relatively late, hence it is difficult to date his unsigned paintings. On the basis of examined frames, canvases, mordants and paints the author undertakes an attempt to reconstruct the order of the creation of paintings assuming that there are links between places of artist's residence and materials used in painting.

A study of 32 paintings of Piotr Michałowski found in the collection of National Museums in Cracow and Warsaw has shown that only eight original painters' frames have been preserved. Despite such a small number of frames, they became an important element in dating artist's work, just as their construction depended on places where they were bought or made. Preserv-

ed frames represent four different types according to the construction of angles. The construction of frames from big centres such as Cracow or Warsaw was most sophisticated for that period. On the other hand, the construction of frames from paintings done in country estates, made by rural carpenters reminds of combinations used in the 17th and in the first half of the 18th century.

The dates of the manufacture of frames established in this way were verified during the examination of sub-paintings, mordants and paints, which proved the correctness of proposed dating. The results obtained in the studies reveal a necessity to pay attention to the recording of all conservation interferences including original frames, often removed inconsiderately.

JOSEF ŠVASTAL

REKONSTRUKCJA SZCZYTU KAMIENICY W LITOMYŚLU

Reguły doskonałych proporcji, opartych na zasadach geometrii, matematyki, poszukujących wzorców w naturze, od wieków wyrażane były w postaci cyfr i ich wzajemnych relacji. Doniosłą rolę odegrało pojęcie „złotego podziału” (*sectio aurea*) czy *ianua harmonie*. Przy rekonstrukcjach i restauracjach obiektów historycznych proporcje i zależności liczbowe oraz analizy geometryczne są niezmiernie pomocne w rozwiązywaniu zadań związanych z historią poszczególnych obiektów.

Na podstawie poznanych zasad geometrycznych, które odnoszą się do wielu obiektów historycznych, przeprowadziłem analizę geometryczną fasady domu nr 101 w Litomyślu (Czechosłowacja). Do 1436 r. istniała tu zabudowa drewniana, następnie rozpoczęto budowę pierwszych domów murowanych na wąskich, głębokich parcelach. Były to kamieniczki

trzytraktowe, z tylną, kolebkowo sklepioną sienią od strony podwórza. Domy w rynku posiadały podcienia. Do wczesnorenesansowych budowli należy m. in. dom „U rycerzy”, dzieło kamieniarza Błażeja z 1546 r. Jednopiętrowy budynek ma kamienną fasadę z bogatymi ornamentálnymi zdobieniami, wywodzącymi się z kręgu renesansu saskiego.

Pierwotny, wysoki kamienny szczyt został zniszczony i zastąpiono go niską empirową attyką. Zachował się jednak układ wnętrza domu z boczną sienią, głębokim traktem tylnym i amfiladowymi pomieszczeniami sklepionymi krzyżowo.

Fasada domu, o trzech osiach okiennych, projektowana była w pionie na planie prostokąta o proporcjach 1:2. Od podstawy po gzyms koronujący utrzymuje się ona w założeniach złotego podziału. Określa to podstawowe proporcje architektoniczne