

ANNA JASIŃSKA

Kraków, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

The Group of Professors Portraits from the Collection of Collegium Maius Painted by Jan Trycjusz. The Significance of Technological Research in the Attribution of these Portraits

The 28 likenesses of professors in the collection of the Museum of the Jagiellonian University constitute a fairly numerous and homogeneous group of modern-era portraits in Poland (from XVI to XVIII century). All of them are portraits of professors whose activity was of great importance to Cracow's Alma Mater. Due to their symbolic content and the stylistic features which most of them shares, they form a separate group in the Polish portrait painting. The studies of the portraits were carried out by an art historian, a historian, by conservators, physicists and chemists – researchers from the Jagiellonian University and the Academy of Fine Arts in Krakow.

In the course of the works this set was divided into nine groups. This classification appeared to be very

helpful in the research. One of the most important and interesting discoveries happened in the group eight. It was the discovery of a signature on the portrait of Wojciech Dąbrowski, painted by the well-known Polish artist, active in Cracow, Jan Trycjusz (?-1692). After this discovery the others portraits from this same group were becoming similar to this one – to Dąbrowski's portrait.

Chemical, physical and technological tests were conducted and they provided information which considered together with archival information and knowledge of the art historian allowed to attribute these portraits to one painter – to Jan Trycjusz. To present the process of achieving this attribution underlining the significance of technological tests in it – is the subject of this article.

MACIEJ DARIUSZ KOSSOWSKI

Warszawa, Uniwersytet Warszawski

Did Van Dyck's Polish Rider Use to Be in Our Royal Collection?

The present article is a supplement to the paper published in "Biuletyn Historii Sztuki" in 2014 and titled *Polish Rider by Antoon Van Dyck: Presentation Study*.

The painting in question attributed to the outstanding Flemish artist is currently on display at the Staatsgalerie Neuen Schloss Schleissheim.

According to the information provided by Susanne Engelsbergere of Bayerische Staatsgemäldesammlung, the documents related to the discussed work

do not contain any information on signs, stamps, and stickers on the back of the canvas. As there exist no photos of the painting's back and it is impossible to see it from the back, what remains is the indirect way of reaching conclusions, and resorting to assumptions only.

The painting was recorded in the inventory catalogue of the Düsseldorf painting gallery made by G. J. Karsch in 1719 and 1750 as "Un Polonais à Cheval". It is also listed in the catalogue of N. de Piggage of

1781 and was presented graphically in the 1778 *ESTAMPES / DU CATALOGUE RAISONNÉ ET FIGURÉ / DES TABLEAUX...* It was on display in the upper row of Room One of the Gallery's right wing, to the right of the entrance from the staircase. Meanwhile, opposite the entrance to Room Five, flanking Rubens's monumental *Last Judgment*, there were portraits of Sigismund III and Constance von Hapsburg in their coronation gowns, considered for a long time to have been painted by Antoon Van Dyck, and marked in the copperplate engraving album with the symbols "P:P:R: N^o.282." and "P:P:R: N^o.283" respectively. Actually painted by Pieter Claesz Soutman, court painter of the Polish kings, they reached Germany together with the dowry of Anna Catherine Constance Vasa (1619-51), Polish princess, daughter of Sigismund III. On 8 June 1642, she married Philip William of Neuburg of the House of Wittelsbach (1615-90), who arrived in Poland's capital with a small cortège on 27 February 1642. When marrying the Elector Palatine, the Princess contributed with a substantial dowry. While leaving Poland for Neuburg on the Danube, she took large quantities of golden and silver jewels, textiles, and Persian rugs, as well as a sizeable number of paintings: "seventy carriages full of items and objects", as recorded by Albrycht Stanisław Ra-dziwiłł. The value of the Princess's dowry was assessed at 2 million thalers, the jewels and gold-smithery being worth 443,289

thalers; furthermore, she possessed 243,333 thalers in cash. Calculating all this, the non-goldsmithery artistic objects, textiles, books, and paintings must have been worth over 1.3 million thalers. Moreover, her dowry included estates in Italy: Foggia, Calabria, and Abruzzo, which she had inherited from her great-grandmother Bona Sforza. The Princess left Warsaw in June 1642 while nine years and four months later she died heirless in Cologne on her wedding anniversary and was buried in the ducal tombs of the Jesuit church in Düsseldorf.

Van Dyck's *Polish Rider* was most likely part of Anna Catherine Constance's dowry. It may have been one of the gifts the Princess was presented with on 9 June 1642. She received them from her husband, from Vladislaus IV, Princes John Casimir, and Charles Ferdinand; as well as from six bishops. Presents were also sent by the groom's father Wolfgang William Wittelsbach, Emperor Frederic III, Philip IV of Spain, Elector of Bavaria Maximilian I, Elector of Brandenburg Frederic William Hohenzollern, Archduke Leopold Wilhelm, and Duke of Bavaria Albrecht VI Wittelsbach.

The topic of the canvas actually excludes the possibility of the painting having been a wedding gift to Anna Catherine Constance from someone outside the Polish court. Therefore, the work may have been imported to Poland prior to the planned wedding and had been part of the royal painting collection.

Translated by Magdalena Iwińska

KATARZYNA JAGIEŁŁO-JAKUBASZEK

Warszawa, Instytut Sztuki PAN

Several Remarks on the Portrait of Anna Potocka Née Cetner

Angelika Kauffmann (1741-1807) painted a portrait of Anna Potocka née Cetner, this done between March 1791 and January 1792. The portrait was executed in Rome during the trip to Italy Anna was on with her husband Kajetan Potocki. The portrait is in the collection of the Museum of King John III's Palace at Wilanów (Wil. 1574). Some previously unobserved connections between the portrait in question and one

of the drawings by Angelika Kauffmann in the Royal Collection in London (RCIN 917989) have been pointed out. Based on the conducted analysis, it has been demonstrated that Angelika Kauffman's drawing from the London collection had been a sketch for the Wilanów portrait of Anna Potocka née Cetner. Moreover, a correction of the fee due for the portrait and of the manner it was paid in has been introduced.

Translated by Magdalena Iwińska

JERZY MIZIOŁEK,

Warszawa, Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego i Uniwersytet SWPS

EWA SYCHA

Warszawa, Uniwersytet SWPS

“Chopin nel salone del principe Antoni Radziwiłł”.
Nuova lettura di un dipinto di Henryk H. Siemiradzki

Nella ricca iconografia chopiniana ci sono tre quadri che meritano particolare attenzione. Il primo è “*La polonaise di Chopin*” del 1859, di Teofil Kwiatkowski, pittore che il compositore conobbe con ogni probabilità durante i suoi studi, tra le mura dell’Università Regia di Varsavia. Il secondo è il quadro dell’inglese Andrew Carrick Gow (1848–1929), “*Racconto musicale di Chopin*” del 1879. Il terzo è una assai grande tela (142×210 cm) di Henryk Siemiradzki, del 1887, nota come “*Chopin nel salotto del principe Antoni Radziwiłł*” (Figg. 1-3). Essa fa parte di una collezione privata negli Stati Uniti e costituisce uno dei due quadri di Siemiradzki a tema polacco. L’artista la dipinse quasi sicuramente a Roma, dove visse tra il 1872 e il 1902. Il quadro è stato ampiamente sfruttato per illustrare libri e articoli su Chopin, ma anche pubblicazioni relative alle opere del pittore. Si è ritenuto che vi fosse rappresentato un concerto nel salotto poznaniano, o forse in quello berlinese, del principe Radziwiłł. È stato tuttavia appurato che il concerto dipinto da Siemiradzki non ebbe mai luogo.

La scena raffigurata nel quadro di Siemiradzki è ambientata all’interno di un lussuoso salotto aristocratico, con uno splendido caminetto, vasi di fiori, ritratti degli avi alle pareti, un grande tappeto a fantasia e, ovviamente, un pianoforte al centro della stanza. Chopin è seduto al pianoforte, circondato da una serie di personalità (ci basiamo sulla descrizione del dipinto che Stanisław Lewandowski fece nella sua biografia del pittore pubblicata nel 1904): “Il principe Radziwiłł è raffigurato mentre sta seduto su una poltrona, le figlie Elisa e Wanda sono in piedi accanto a lui, intente a osservare il musicista, mentre nell’angolo destro della tela vediamo la principessa Luisa Radziwiłł e il noto studioso Aleksander von Humboldt. Nonostante l’opinione di alcuni studiosi, il dipinto non pecca affatto per “l’inquadratura scontata, convenzionale”, né la figura di Chopin appare “rigida, innaturale nella sua posa, e raffigurata con errori di prospettiva”. Tali critiche al dipinto furono mosse in occasione dell’esposizione dell’opera alla Galleria Zachęta di Varsavia, nel dicembre del 1887 (vi rispose con efficacia e con un pizzico di ironia, fra gli altri, lo scrittore Bolesław Prus). Noi condivi-

diamo l’opinione di Lewandowski e di altri studiosi che considerano lo “Chopin che suona nel salotto del principe Radziwiłł” uno dei più bei dipinti polacchi. È un peccato che esso faccia parte di una collezione privata e che sia quasi impossibile reperirne una buona riproduzione; questo è il motivo per cui la maggior parte delle pubblicazioni e anche il nostro libro, contengono solo le fotoincisioni del quadro – a colori o bianco-neri, prodotte a Berlino su richiesta di Karol Kozłowski, che commissionò la tela e ne fu il primo proprietario*.

Abbiamo dunque a che fare con un concerto che ebbe luogo a Poznań – l’allora capitale del Granducato di Poznań – o a Berlino? Vogliamo proporre una lettura nuova di questa preziosa, ma un po’ controversa tela; a tale scopo, intendiamo avvalerci di un testo pubblicato poco più di dieci anni prima rispetto alla realizzazione del dipinto. Prima di farlo tuttavia, è bene introdurre la figura del principe Antoni Radziwiłł, padre di Elisa; è importante poiché Chopin ebbe più volte contatti con lui, non solo nei suoi possedimenti nel Granducato di Poznań, ma anche a Varsavia, come egli stesso scrisse in alcune lettere. Abbiamo inoltre una sbagliata testimonianza di Franz Liszt (1852), il quale sostiene che Radziwiłł aiutò economicamente Chopin, che grazie della sua generosità ricevette: “l’instimabile dono di una bella educazione, in cui nulla fu trascurato”.

Antoni Henryk Radziwiłł (1775–1833) era figlio di Michał Hieronim e Helena Przeździecki, proprietari terrieri di Nieborów (circa 80 chilometri da Varsavia). Trascorse la sua infanzia prevalentemente a Berlino, successivamente studiò all’Università di Gottinga, il che lo rese filo-prussiano (Fig. 6). Nel 1796 sposò Luisa Hohenzollern (1770–1836), figlia di Ferdinando Augusto, che era a sua volta fratello di Federico II il Grande, re di Prussia (Fig. 5). Partecipò al Congresso di Vienna, che portò alla nascita del Regno di Polonia e del Granducato di Poznań; Radziwiłł ne divenne governatore nel maggio del 1815 e ricoprì questa carica fino al gennaio del 1833. Fu licenziato dall’incarico poiché suo fratello Michał Gedeon fu uno dei condottieri dell’insurrezione di novembre del 1830, a seguito della quale la politica del governo

prussiano nelle terre polacche si inasprì. Il principe-governante, che era anche un compositore e un musicista di talento (compose delle musiche per il *Faust* di Goethe), morì alcuni mesi dopo le dimissioni. Di Radziwiłł sappiamo che era un sostenitore dei polacchi e del loro sistema scolastico, anche se non riuscì a fare più di tanto per loro. Organizzava la vita culturale nei salotti di Berlino, Poznań e Antonin per aristocratici, studiosi, generali e artisti, con concerti e spettacoli.

Chopin conobbe il principe-governatore nel maggio del 1825 a Varsavia e nel 1829 fu suo ospite ad Antonin. Radziwiłł però non si trovava a Berlino nel 1828, quando il professor Feliks P. Jarocki dell'Università di Varsavia giunse, in occasione di un convegno di studiosi di storia naturale e di zoologia, portando con sé il compositore. Così scriveva Chopin il 9 settembre del 1828: "Sarei ben lieto (dubito che ci riuscirò) d'incontrare [a Berlino] Radziwiłł di Poznań, che è in rapporti intimi con Spontini". In una lettera del 14 novembre del 1829, leggiamo: "Ho ricevuto la lettera [...] mentre ero ad Antonin, da Radziwiłł. Sono stato da lui una settimana, non ti immagini quanto sia stato bene [...] sarei rimasto più lungo, ma [...] il mio Concerto, che non ho ancora terminato, mi ha costretto ad abbandonare quel paradiso. C'erano due Eve [Elisa e Wanda], due giovani principessine, due creature incredibilmente gentili, musicali e sensibili [...]. Lui, che come ben sai ama la musica, mi ha mostrato il suo *Faust* e io vi ho trovato diversi spunti interessanti, geniali addirittura, che non mi sarei mai aspettato da un governatore [...] da lui ho composto *Alla polacca* per violoncello [...] la signora Radziwiłł si augura di vedermi nel mese di maggio a Berlino". Chopin tuttavia non ci andò, né nel 1830 e neppure nel 1831, quando era in viaggio per Parigi. La lettera a Tytus Wojciechowski del 7 luglio del 1830, ci illustra la frequenza dei contatti e l'intimità tra Chopin e Radziwiłł.

Henryk F. Nowaczyk, nel suo articolo intitolato "Il concerto che non ci fu", dimostra che Chopin non si sarebbe potuto esibire a Poznań nel 1828, durante il suo viaggio di ritorno da Berlino, e neppure nel salotto di Radziwiłł, nella capitale prussiana, né nel 1828 (il governatore non si trovava lì), né nel 1829 (poiché Chopin era altrove). Il quadro si ispirerebbe invece a un testo contenuto in un libro di Marcel Szulc del 1873, intitolato *Fryderyk Chopin e le sue opere musicali*. Il passo indicato da Nowaczyk è il seguente: "Fu sicuramente quell'anno (1828) e non prima che il nostro artista soggiornò dal suo straordinario tutore. I testimoni (ormai morti) di quella visita ci parlarono della serata musicale che ebbe luogo nella dimora del principe-governatore.

Il giovane musicista eseguì la sua *polonaise* (che allora era ancora in forma manoscritta e poi fu dedicata a Merk) insieme al principe, suonò alcune sonate di Beethoven, di Hummel, di Mozart, a due e a quattro mani (insieme al maestro Klingohr, direttore dell'orchestra del principe) entusiasmando e affascinando tutti i presenti per la sua incredibile capacità d'improvvisazione. Alcuni anni dopo si sdebitò con il principe per la sua ospitalità, dedicandogli il magnifico *Trio* op. 8 in sol minore".

Il libro di Szulc, benché pieno di entusiasmo per Chopin e la sua musica, è comunque tutto costruito sull'aneddotica, con alcuni passaggi nell'ambito della fantasia poetica. Un prodotto di tale fantasia è il frammento appena citato, ma non fu sulla base di esso che nacque il dipinto di Siemiradzki. Schulz infatti tornò a parlare di Chopin, con toni altrettanto poetici poco tempo dopo la pubblicazione del suo libro, in una sorta di aggiunta che venne stampata nel 1877. Essa contiene, tra l'altro, questo racconto: "Sette anni dopo [il concerto a Wilanów] Fryderyk Chopin ritornò a Berlino nel salone del principe Antoni Radziwiłł. Non era più il ragazzo timido della prima volta, era ormai un giovane serio, l'astro nascente della musica. Non suonava per accompagnare le coppie volteggianti in ballo. Nel salone si fece silenzio. Chopin attaccò le prime note di quel suo Notturmo che aveva chiamato 'Sogni di una notte'. Nelle stanze del principe erano convenuti ospiti eccellenti per nascita e per cultura. Si notavano il vecchio Zelter, Humboldt, Bernard Klein, Ludwig Berger, Varnhagen. Qua e là, belle come fiori, brillavano donne incantevoli. Accanto al pianoforte stava a capo chino una venusta fanciulla. Indossava un abito bianco, modesto. Sulle sottili labbra rosa vagava un sorriso sognante, il suo viso s'inteneriva di meraviglia, gli occhi, semicoperti dalle lunghe ciglia, seguivano la mano del maestro arrivato all'ultimo tasto del Notturmo c-moll. La principessina Elżbieta Radziwiłł aveva una silhouette da rosa, da rosa bianca di sboccio. Alzatosi dal pianoforte, Chopin intercettò due occhi in lacrime. L'immagine della fanciulla si stampò profondamente nell'anima dell'artista. L'aveva già vista in ritratto, da bambino. Gli era sembrata un angelo. La principessina fu la prima, tra le grandi dame, a sentire il fascino della sua musica e a innamorarsi delle sue composizioni. Non si stancava di ripetere: 'Non ho mai ascoltato una simile melodia, mai nulla che più mi avesse rapito il cuore'. Né Chopin poté incontrare a Berlino ammiratrici più fervide del proprio talento. Frequentò la casa del principe ogni sera. Per farvi musica, spesso fino a tardi. Fu lì che sentì per la prima volta il principe suonare da maestro il bassetto. Si prestò a eseguire alcuni brani composti dal principe, accompagnò la principessina che cantava la Margherita del Faust. Giorni d'idillio. Il dolore dell'essere lontano dal tetto

di casa s'era sopito, la tristezza d'aver lasciato la terra natia s'era diradata. Ma venne il momento del commiato e Fryderyk partì per la Francia. Congedandosi, la principessa gli diede in dono una rosa bianca. E, sussurrando, gli disse: 'arrivederci'. Purtroppo neanche due anni dopo corone di rose bianche furono poste sulle bare di padre e figlia. Il principe Radziwiłł, compositore del Faust, morì nel 1833, a Pasqua, a distanza di qualche mese seguito dall'amatissima figlia."

Una lettura attenta di questo testo non può lasciare dubbi sul fatto che l'opera commissionata da Kozłowski è una visualizzazione particolarmente riuscita del racconto, specialmente se ci soffermiamo

su queste frasi: "Fryderyk Chopin ritornò a Berlino nel salone del principe Antoni Radziwiłł. Non era più il ragazzo timido della prima volta, era ormai un giovane serio"; "[nella sala] si notavano il vecchio Zelter, Humboldt, Bernard Klein, Ludwig Berger, Varnhagen. Qua e là, belle come fiori, brillavano donne incantevoli"; "accanto al piano-forte stava a capo chino una venusta fanciulla. Indossava un abito bianco, modesto" (Figg. 7-8). Così il quadro in esame che rappresenta "il concerto che non ci fu" diventò uno straordinario ricordo dei contatti fra il giovane Chopin, il principe Radziwiłł e la sua talentuosa figlia, prematuramente scom-parsa, nonché delle visite del compositore a Poznań e a Berlino.

Traduzione di Leszek Kazana e Leonardo Masi

JUSTYNA GALIŃSKA

Warszawa, Instytut Sztuki PAN

Unknown Portrait of Atanazy Raczyński in a Swiss Collection

The vicissitude and iconography of a collective portrait by the Swiss painter Leopold Robert, executed in Rome in 1821, are discussed. The painting presents, among others, Atanazy Count Raczyński aged 33. Deposited at the Musée d'Art et d'Histoire in Geneva, the piece has been unknown to Polish art history. The work was commissioned by the Scottish diplomat, writer, philosopher, and out-standing scholar Sir William Drummond (1770?- 1828), who is actually the painting's main protagonist. The conversation piece type composition including a visible interac-

tion among the presented characters implies through their gestures they are all talking. The portrayed may be shown in Drummond's apartment in Rome, while the conversation focuses on Atanazy Raczyński's memorandum of March 1821, whose copy is to be found in the Poznań Raczyńskis' Library. Having waited for two years for being called to Prussia's diplomatic service, Raczyński resigns in the letter from running for any office. At this point Drummond seems to be the young Pole's mentor and adviser.

Translated by Magdalena Iwińska

MAREK ZGÓRNIAK

Kraków, Instytut Historii Sztuki UJ

Matejko As a Representative of Fortuny's School. Edmond About's Remarks on the 1874 Salon

The works dating from the 1870s of Jan Matejko (1838-93) are discussed, particularly his large-size painting *Batory* (1872, Royal Castle in Warsaw), displayed in Paris in 1874. Departing from Edmond

About's review, in which the critic ranked Matejko among the disciples of Mariano Fortuny (1838-1874), the Author recalls the Paris reception of Fortuny and of the painters from his circle; including

among the latter Henri Regnault whose *Salome*, one of the most popular works at the 1870 Salon, drew Matejko's attention during his third stay in Paris. The tendency to lighten the palette and realistically render details bring Matejko closer to this informal school. However, his inclination to apply large-size

canvases and aspiration to achieve historical synthesis differ the Polish painter from Fortuny's pure visualism and preciousness. More features in common are found in Matejko's works and the oeuvre of some French painters (Regnault, Georges Clairin).

Translated by Magdalena Iwińska

METODA KEMPERL

University of Ljubljana

Villa de Seppi at Hrastnik and the Painters Eduard Lebiedzki and Constanze von Breuning. Unknown Paintings

The article published in english.

GRAŻYNA RUSZCZYK

Warszawa, Instytut Sztuki PAN

Architectural Inspirations of Józef Stefan Szalay

Szczawnica, first mentioned in 1413, became a popular location in the 19th century thanks to its medicinal water allowing for the formation of a spa beginning as of 1811. Having become the owners of the Szczawnica springs and estate in 1828, Józefa and Stefan Szalay carried out a number of projects. However, Szczawnica owes the true flourishing to the endeavours of their son Józef Stefan Szalay who on becoming the head of the Clinical Centre, made several study trips to foreign resorts, e.g. Salzbrunn (Szczawnica Zdrój), following which he introduced the observed facilities in his own estate. Having commissioned chemical analyses of the waters, he employed a spa doctor, and established contacts with specialists in balneology. His routine also included sending information on Szczawnica to the Galician, Hungarian, and German press; moreover, he wrote a guide to Szczawnica and published a cycle of his own drawings of the Spa and the local landscape. He would encourage specialists to publish works on the healing properties of the Szczawnica waters and diseases they could be used to cure.

At the same time, Józef Stefan Szalay was an active developer. He raised over 30 buildings, of which many have been preserved. He himself was the author of Szczawnica Górna's spatial layout. In front of the main springs, i.e. Stefan and Józefina, he located a spacious square surrounded with the major,

most sumptuous Centre's buildings: "Szwajcarka" (before 1852) with a walking gallery (1857-58), "Holenderka" (1855), the "Nad Zdrojami" House (1863), "Pod Bogarodzicą" House (1861-62), the "Palace" with a clock tower (1864-65), and the Centre's Office (1864), also with a walking gallery (1864-65).

The architecture of the majority of the houses echoes traditional Alpine structures, while the "Palace" alludes to a North Italian Renaissance villa. The complex boasts high architectural qualities, however its authors remain unknown. Szalay must have contributed to the designing. He authored the spa's chapel, which is confirmed in archival records; furthermore, he may have been the designer of the "Nad Zdrojami" House, this recorded by the author of a reportage from Szczawnica published in "Tygodniki Ilustrowany" in 1864.

Focused on the development of his Centre, Szalay closely followed architectural publications, this visible in the similarities that can be noticed between some of the Szczawnica houses and lithograph copies of designs and drawings of the already existing structures printed in the periodical "Architektonisches Skizzenbuch" published in 1852-86 by Berlin's Ernst & Korn Company.

The façade of "Holenderka" was modelled on the gable elevation of the Swiss house designed by the

Prussian architect Ludwig Persius in 1839 for the Sanssouci Park in Potsdam, published in "Architektonisches Skizzenbuch" in 1853. Both elevations being two-storeyed, contained a high brick ground floor with the first storey in framing construction. The central part of the first floor elevation was filled with a loggia featuring an openwork balustrade, with the remaining walls enlivened with wooden criss-crossing structural elements. Over the walls of both houses a gable roof was raised, with the gable eaves ornamented with openwork decoration inserted within triangular spaces.

The „Holenderka” façade did not faithfully copy that of the Swiss Sanssouci house. There were differences between the elevations, first of all in the roof proportion (with the Szczawnica one higher), in the number of openings, and in the openwork decoration pattern. More analogies can be found between the "Pod Bogarodzicą" House and the Swiss-type villa designed for Zobten (Sobótka), a locality in Silesia, by another Prussian architect Friedrich August Stüler for an unknown investor. Also included in the above-mentioned magazine, its design was published in 1853. Both buildings had a similar design of the brick ground floor and wooden first floor. Their walls were surrounded by a gallery along the four sides to which stairs placed at the longer elevation led. The arrangement of entries and similarly shaped windows of corresponding divisions and decoration was alike. "Bogarodzica" differed from its prototype first of all with a high basement with a terrace in front of the second-storey rooms, lack of interior stairs on the ground floor, and a loggia in the attic introduced instead of a balcony, as well as the lack of a semi-circular terrace in front of the entrance in the longer elevation.

In other buildings concentrated around the Szczawnica square, certain motifs reminding of various ideas contained in "Architektonisches Skizzenbuch" can be traced, these, however, not as striking as in the case of "Holenderka" and the "Pod Bogarodzicą" House. The materials contained in the magazine might have at most inspired the anonymous designer or designers of the Szczawnica structures.

The resemblance that the two above houses bear to the facilities presented in "Architektonisches Skizzenbuch" proves that Szalay would pick definite models and commission craftsmen to execute them. It is worth emphasizing that the designs he considered attractive have appealed to architects as well, both Szalay's contemporary and later. The villa designed by Friedrich August Stüler, serving as the inspiration for the "Pod Bogarodzicą" House must have constituted the model for the design of a country house published in the album of façades, plans, and details, worked out by the architect Adolfa Hänle (Haenle), and published in the 1860s.

Ludwig Persius's design, in turn, applied for the façade composition of "Holenderka", was considered by another German architect Bernhard Liebold, to be a solution which might serve as a guideline or model for "similar tasks." He incorporated the upper storey of Persius's Swiss house into the set of motifs and details he elaborated for wooden architecture,

Wishing to create a modern spa, not only in view of its healing properties, but also architecturally, Józef Stefan Szalay was the first on the Polish territories to have introduced solutions in vogue in Western spas, deriving models from architectural publications.

Translated by Magdalena Iwińska