

REZYDENCJA W RADZYNIU PODLASKIM JAKO MIEJSCE KSZTAŁTUJĄCE WYOBRAŻNIĘ ARCHITEKTONICZNĄ STANISŁAWA KOSTKI POTOCKIEGO. PRZYCZYNEK DO ŹRÓDEŁ ARCHITEKTURY KLASYCYZMU W POLSCE

Tomasz Dziubecki

Wydział Architektury, Politechnika Białostocka, ul. O. Sosnowskiego 11, 15-893 Białystok
E-mail: tdziubecki@poczta.onet.pl

THE PALACE IN RADZYN PODLASKI AS LOCATION CREATING ARCHITECTURAL IMAGINATION OF STANISŁAW KOSTKA POTOCKI. CONTRIBUTION TO THE ORIGINS OF THE ARCHITECTURE OF CLASSICISM IN POLAND

Abstract

The paper analyses the architecture of one of the finest palaces of the 18th Century in Poland, erected by Giovanni Fontana for Eustachy and Marianna Potocki in Radzyń Podlaski. One of their sons was Stanisław Kostka, an eminent representative of the Enlightenment, patron of art, architect-amateur, who played an important role in the history of the Classicism in Poland. The main object of the analysis is to establish sources of inspiration for the artistic taste of Stanisław Kostka Potocki, educated in the middle of fine architecture of his family residence, thus enabling to make a hypothesis that the fascinations in the ancient art of the times of Classicism are rooted in the culture under the reign of the Saxon dynasty in Poland.

Streszczenie

Artykuł analizuje architekturę jednego z najznakomitszych pałaców polskich wieku XVIII, wzniesionego przez Jakuba Fontanę dla Eustachego i Marianny Potockich w Radzynie Podlaskim. Wśród ich synów wyróżnił się Stanisław Kostka, wybitny przedstawiciel epoki Oświecenia, mecenas sztuki i architekt amator, który odegrał ważną rolę w dziejach kultury klasycyzmu w Polsce. Celem przeprowadzonych analiz jest określenie źródeł inspiracji kształtujących gust artystyczny Stanisława Kostki Potockiego, wychowanego w otoczeniu wyrafinowanych dzieł architektury rodzinnej rezydencji, co pozwala postawić hipotezę, która klasycystyczne fascynacje sztuką antyku odnajduje w kulturze czasów saskich.

Keywords: architect, palaces, Classicism, inspirations, antique, Potocki

Słowa kluczowe: architekt, pałace, klasycyzm, inspiracje, antyk, Potocki

Stanisław Kostka Potocki (1755-1821) - wybitna postać kultury oświecenia w Rzeczypospolitej - odegrał ważną rolę w kształtowaniu architektury swojej epoki.¹ Był wszechstronnie wykształcony: nauki pobierał w Collegium Nobilium w latach 1762-1772, a następnie krótko w Academia Reale w Turynie. Nie mniej ważnym czynnikiem kształtującym gust artystyczny tego magnata były liczne podróże, między innymi do

Włoch. Jego aktywność jako mecenasu obejmowała patronat nad architektami; najważniejszym z nich był Chrystian Piotr Aigner (1756-1841). Ich obustronne relacje i współpraca zaowocowały wspólnymi podróżami artystycznymi oraz wzajemnymi inspiracjami w tworzeniu projektów architektonicznych. Stanisław Kostka Potocki sam tworzył rysunki będące studiami słynnych budowli Włoch, szkice koncepcyjne fundowanych

¹ J. Polanowska, *Stanisław Kostka Potocki (1755-1821). Twórczość architekta amatora, przedstawiciela neoklasycyzmu i nurtu picturesque*, Warszawa 2009, passim.

przez siebie budowli oraz projekty architektoniczne. Nie dziwią zatem jego słowa, iż „*od najmłodszych lat moich przyrodzony popęd skłonił mnie do uczenia się architektury, a może to, że mnie bawił widok gmachów, które mój ojciec wznosił w Radzynie*”².

Przypatrmy się zatem najważniejszemu z tych gmachów, który wznosił jego ojciec Eustachy Potocki, herbu Piława (1719-1768).³ W 1741 roku poślubił on dziedziczkę Radzyna Podlaskiego Mariannę Kątską (ok.1720-1768), córkę Jana Stanisława Kątskiego i Wiktorii ze Szczuków. Oboje Potoccy tworzyli na tle epoki parę wyjątkową. Matka Stanisława Kostki, która sama tłumaczyła sztuki Moliera⁴, była wychowana w niezwyklej rodzinie: jej ojciec również parał się poezją, tłumacząc między innymi epigramaty Jana Baptisty Rousseau, o których pisano: „*z gładkości wiersza – światła, ale z wszeteczności – ognia godne*”. Eustachy Potocki podjął w końcu lat czterdziestych decyzję o przebudowie siedemnastowiecznego pałacu radzyńskiego, a jako architekta wybrał jednego z najwybitniejszych twórców epoki, Jakuba Fontanę (1710-1773). Budowa rozpoczęła się wiosną 1750 i trwała do roku urodzin Stanisława Kostki w roku 1755.⁵

W celu zrozumienia czynników, które były inspiracją zacytowanej na początku wypowiedzi Stanisława Kostki Potockiego, poddamy analizie kilka wybranych elementów architektury i rzeźby tej rezydencji.⁶

Do wybitnych rozwiązań architektonicznych założenia pałacowego należy bogato zdobiona rzeźbami brama w formie łuku triumfalnego. Usytuowana na wprost kościoła, tworzy dominantę zachodniego skrzydła, które można brać za fasadę główną pałacu (ryc.1). Tymczasem dopiero po przejściu przez tę bramę znajdujemy się na dziedzińcu, przed właściwą bryłą pałacu. Wieża zachodnia została wkomponowana w korpus skrzydła pałacowego, jednocześnie stanowiąc osobną i niezwykle wyrafinowaną strukturę architektoniczną. W pierwszej kondygnacji – równej wysokością pierzei

całego skrzydła, co podkreśla wspólne belkowanie – jest trzyosiowa. Osie są wyznaczone przez pilastry w porządku toskańskim: pary pilastrów stanowią ramy zewnętrzne, oddzielające od lica fasady skrzydła, z kolei podział między przęslami środkowym i bocznymi wyznaczają pilastry pojedyncze, z tym że przęsla skrajne w kompozycji bramy, na planie zbliżonym do ćwierć kołowego, także zostały ujęte pilastrami, z którymi łączą się te ustawione bliżej przęsla środkowego. W przęslach skrajnych bramy znajdują się prostokątne dwuskrzydłowe okna: na parterze dziesięciopolewe, zwieńczone łukiem odcinkowym, na pierwszym piętrze sześciopolewe, prostokątne. Oś środkową wyznacza przejazd zamknięty łukiem pełnym i ujęty kolumnami toskańskimi. Łączą się one optycznie z pilastrami drugiej kondygnacji, które znajdują się na tej osi, „przechodząc” przez belkowanie i niewielką attykę. Od strony dziedzińca pierwsza kondygnacja bramy przybiera formę pozornie trójprzelotową, o bardziej surowej artykulacji w formie rustyki. Wieżę bramną dzieli na dwie kondygnacje belkowanie, zaś z drugiej strony można odczytać jej poziomy podział między murowanym korpusem a zwieńczeniem w formie hełmu na planie zbliżonym do kwadratu, wraz z obeliskiem. Znakomitej klasy architektura zaprojektowana przez Fontanę nie mogła zapewne nie oddziaływać na przyszłego mecenasa sztuki.

Dominującą rolę bramy w pałacu radzyńskim podkreślają rzeźby Jana Chryzostoma Redlera. Poza połączonymi ze sobą kartuszami herbowymi Potockich i Kątskich, zwieńczonymi książęcą koroną, zwracają uwagę dwa posągi (ryc.2): po lewej stronie personifikacja Architektury Cywilnej, przedstawiona jako dojrzała kobieta z odkrytymi ramionami, trzymająca w ręku pion i busolę oraz plan pałacu, po prawej zaś Architektura Wojskowa, przedstawiona także jako dojrzała kobieta - ubrana szlachetnie, z szyją ozdobioną łańcuchem. W ręku trzyma busolę i rzut fortyfikacji na planie ośmioboku. Towarzyszy jej jaskółka, zaś obok leżą motyka

² Rkps w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie (Archiwum Publiczne Potockich 257, k.179), cyt. za J. Polanowska, *Architektura na dworze Stanisława Kostki Potockiego (do 1792 roku)*, [w:] *Dwory magnackie w XVIII wieku. Rola i znaczenie kulturowe*, red. T. Kostkiewiczowa, A. Roćko, Warszawa 2005, s. 357.

³ K. Gombin, *Inicjatywy artystyczne Eustachego Potockiego*, Lublin 2009, s. 18.

⁴ O Mariannie Kątskiej pisali: E. Rabowicz, P. Stok, *Kątski Jan Stanisław h. Brochwicz*, Polski Słownik Biograficzny, t. XII, 1966-67, s. 315; J. Kowalik, *Maria z Kątskich Potocka (ok. 1720-1668). Przyczynek do życia kulturalnego w Radzynie w II połowie XVIII wieku*, „Radzyński Rocznik Humanistyczny”, t. I, 2001, passim, także J. Rudnicka, *Maria z Kątskich Potocka jako tłumaczka Moliera*, [w:] *Między barokiem a oświeceniem. Nowe spojrzenie na czasy saskie*, red. K. Stasiewicz i S. Achremczyk, Olsztyn 1996 oraz Gombin, op. cit., s. 22.

⁵ A. Bartozakowa, *Jakub Fontana, architekt warszawski XVIII wieku*, Warszawa 1970, s. 73; A. Lutostańska, *Pałac w Radzynie Podlaskim. Etapy kształtowania się rezydencji na tle rozwoju przestrzennego miasta*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, t. XXII, 1977, z. 3, s. 219.

⁶ Przedstawione w artykule tezy zostały oparte na analizach autora zawartych w T. Dziubecki, *Programy symboliczne i funkcje ceremonialne rezydencji magnackich. Puławy-Białystok-Radzyn Podlaski-Lubartów w latach 1730-1760*, Warszawa 2010 i były także prezentowane na VI Konferencji Interdyscyplinarnych Badań Założeń Rezydencjonalnych i Obronnych w 190. rocznicę śmierci Stanisława Kostki Potockiego w IA UW12.05.2011. Zob. także: T. Dziubecki, *Rola rzeźby w architekturze nowożytnych założeń pałacowo-parkowych na przykładzie Białegostoku i Radzyna Podlaskiego / Role of sculpture in architecture of the 18th palaces. Based on the examples of the palaces in Białystok and Radzyn Podlaski*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, t. LVIII, z. 1/2013, s. 137-143. Inaczej symbolikę rzeźb, a zatem całego założenia pałacowego odczytuje Gombin (op. cit., s. 81-111), który podkreśla rolę panegiryków w celu gloryfikacji rodowej – co zresztą nie wyklucza interpretacji głębszych.



Ryc. 1. Pałac w Radzynie Podlaskim, widok od strony miasta. Fot. M. Królikowska-Dziubecka



Ryc. 2. Posągi Architektury Cywilnej i Architektury Wojskowej na bramie wjazdowej. Fot. M. Królikowska-Dziubecka

i szpadeł. Personifikacje radzyńskie różnią się zarówno od opisu, jak i rycin zawartych w dziele Cesare Ripy przez dodanie okrągłej wieży z krenelażem przy Architekturze Wojskowej i kolumny przy Architekturze Cywilnej. Zapewne pełnią one rolę dodatkowych atrybutów, potrzebnych do łatwiejszego odczytania symboliki rzeźb stojących wysoko ponad widzem, który mógłby nie dostrzec rysunku planów fortecy i pałacu. Ponadto obu postaciom towarzyszą putta. Spojrzenia obu personifikacji skierowane są ku środkowi w dół, w stronę wkraczających do pałacu. Kompozycja symboliczna tych rzeźb jest wielowarstwowa. Dojrzałość przedstawionych kobiet oznacza wiek dorosły i właściwą mu doskonałość wiedzy. W odniesieniu do Architektury Cywilnej Ripa przywołuje wielką ideę Witruwiusza o architekturze jako zwieńczeniu wszelkich innych umiejętności.⁷ Obnażone ramiona jej personifikacji mają oznaczać działanie w imię doskonałej biegłości, czyli sztuki. Z kolei strój zdobiący Architekturę Wojskową symbolizuje inteligencję, zaś diament w złotym naszyjniku błyszczący jak sztuka architektoniczna pośród innych umiejętności budowlanych.⁸ Sztuka budowania fortyfikacji jest umiejętnością powstrzymywania nieprzyjaciół, ale architektura wojskowa jest także sztuką władzy *par excellence*: umiejętnością utrzymywania poddanych w ryzach.⁹

Wyeksponowanie personifikacji architektury jako najdoskonalszej ze sztuk jest znamienne. Należy sądzić, że ikonografia bramy pałacowej niesie znaczenia, które odnosiły się do postaci biblijnego króla-architekta Salomona, twórcy Świątyni Jerozolimskiej. Wybrany przez Boga i obdarzony przez Niego mądrością i bogactwem, Salomon stanowił wzór mądrego władcy¹⁰, również jako fundatora: nie tylko budowli kościelnych, ale także świeckich, zwłaszcza w epoce nowożytnej. W kulturze europejskiej zakorzeniony był biblijny obraz Boga jako architekta: wznoszenie świątyni było naśladowaniem samego Stwórcy i realizowaniem – wzorem

Salomona – Bożego nakazu. Było także praktykowaniem cnoty wielmożności - *magnificentia*¹¹. Ta królewska cnota odnosiła się do Apollina¹²; według Ripy, jej atrybutem były plany architektoniczne – na przykład w pałacu wersalskim na obrazie Charlesa de la Dosse'a na plafonie w sali Apollina personifikacja *Magnificencji* towarzyszy bogu słońca, namalowana obok *Magnanimitas*, u dołu płótna.¹³ Należy tu przypomnieć o szerokim i długotrwałym oddziaływaniu w kulturze europejskiej komentarzy dotyczących Salomona autorstwa Alonso Tostado (1400-1455), które były wydawane także w następnych stuleciach, na przykład dwudziestosiędmiotomowe wydanie dzieła wyszło w 1728 roku.¹⁴

Wydaje się, iż Potocki chciał postąpić jak Salomon, aby „...docenić wartość kunsztu i czerpać chwałę z pracy artysty...”, o czym pisał Tostado¹⁵. Salomonowe cnoty mogły przyczynić się do tego, że marszałek Trybunału Koronnego (Potocki o to stanowisko starał się od końca lat czterdziestych, by je w końcu otrzymać w 1754 r.) zostanie obdarzony „(...) obficie wszystkim tym, co Salomonowi mogło być potrzebne, by sądził lud sprawiedliwie, mądrością, bogactwem i doskonałością cnot wzbudzał zachwyt świata i by Świątyni nadał wspianą postać.”¹⁶

Należy zauważyć funkcjonujące na dworze Potockich kody kulturowe, które były oparte na tradycji antycznej – nie tylko na poziomie form architektury klasycznej (łuk triumfalny i stosowanie pięciu porządków), ale przede wszystkim na poziomie głębokiej znajomości kultury starożytnego Rzymu. Znajomość literatury starożytnej w rodzinie Potockich znajduje swój plastyczny wyraz w wielu miejscach pałacu radzyńskiego. Przykładem niech będą rzeźby Redlera znajdujące się na ryzalitach skrzydeł bocznych dziedzińca. Po lewej stronie widzimy jelenia, który zrywa się spośród pni drzew; po obu bokach widać psy, powstrzymywane przez putta (ryc.3). Jest to ilustracja mitologicznej opowieści o Dianie i Akteonie. Diana była dziewiczą boginią

⁷ Zob. Witruwiusz, *Dziesięć ksiąg o architekturze, księga pierwsza*, [w:] *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1978, s. 62-63.

⁸ C. Ripa pisał: „Złoty łańcuch z diamentem symbolizuje szlachetność Architektury Wojskowej, która jest wśród sztuk najwspanialsza, jak złoto wśród metali. Jak diament jest najcenniejszy i najdroższy wśród precjozów, tak i forteca jest najcenniejszym klejnotem książęcym.” cyt. za Karpowicz, *Piękne nieznanome z Saskiego Ogrodu*, [w:] idem, *Piękne nieznanome*, Warszawa 1986, s. 228.

⁹ Ibid.

¹⁰ T. Zadrożny, *Starotestamentowa geneza relacji między twórcami kaplicy Zygmuntowskiej – królem i Berreccim*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. LXVII, 2005, z. 1-2, s. 23.

¹¹ Zadrożny, op. cit., s. 28; J. Lindow, *The Renaissance palace in Florence. Magnificence and Splendour in Fifteenth Century Italy*, Aldershot-Burlington VT 2007.

¹² K. Scott, *The Rococo Interior. Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*, New Haven-London 1995, s. 81; N. Milovanovic, *Les Grands Appartements de Versailles sous Louis XIV. Catalogue des decors peints*, Musee National des chateaux de Versailles et de Trianon, Paris 2005, s. 43.

¹³ Zob. N. Milovanovic, op. cit., s. 36 i 134-135.

¹⁴ J. Zadrożny, op. cit., s. 25-26.

¹⁵ Ibidem, s. 26.

¹⁶ *Summa teologii* II-II 134,1 – cyt. za Zadrożny, op. cit., s. 36, przyp. 90, zob. także s. 17.



Ryc. 3. Rzeźba jelenia na skrzydle zachodnim pałacu. Fot. M. Królikowska-Dziubecka

lasów, zwierząt i księżycy, siostrą bliźniaczką Apollina, pogromczynią Gigantów – przy pomocy Herkulesa zaabiła jednego z najgroźniejszych - Graciona, także łowcę Oriona. Była też patronką położnic (*Artemis Lochia*)¹⁷.

Owidiusz w *Przemianach* pisał (w przekładzie Kicińskiego):

*„Była dolina, droga bóstwu polowania,
Jodła i wzniosły cyprys wkoło ją zastania. (...)*

*Tu w południe, znużona po łowach
szczęśliwych,*

Chłodzi członki w kąpieli bogini myśliwych.

Gdy się tak w zwykłym zdroju rzeźwiła Dyana,

Wnuk Kadma, odłożywszy część pracy do rana,

Błądzi w nieznanym lesie niepewnymi krokami:

*Wszedłszy w gaj, dokąd zgubne wiodły go
wyroki,*

Stanął w grocie, przy której wytryskały zdroje.

Ujrzawszy go bogini, wnet, gniewem miotana,

Nieostrożnego wodą pokrapia młodziana

*I wyjawiwszy słowy smutne przeznaczenie,
Skropionej głowie rogi przyprowadza jelenie,
I uszy mu zaostrza i przedłuża szyję.*

Nagle sierść nakrapiana ciało jego kryje;

Ramiona mu w golenie, ręce przesłży w nogi.

Wódz dawniej nieulekły, teraz pełen trwogi,

Ucieka, sam zdumiony, że tak rączy w biegu

(...)

*Gdy się waha, psy lecą i przed innymi zgrają
Ichnobates i Melamp szczekaniem znak dają”*

Rzeźba radzyńska, przedstawiając Akteona zamienionego w jelenia, odnosi się do bogini Diany, która w Radzynie staje się symbolem i mitologicznym kostiumem Marianny Potockiej.¹⁸ Jej apartament – zgodnie z powszechną praktyką – znajdował po lewej stronie w zachodniej części korpusu pałacowego¹⁹.

Bardziej skomplikowane i niejednoznaczne jest przedstawienie po przeciwnej stronie. Tutaj kluczowym elementem jest koń przeskakujący przez znacznych

¹⁷ M.K. Sarbiewski, *Dii gentium. Bogowie pogan*, przekład K. Ślawicka, Wrocław-Warszawa-Kraków-Poznań 1972, s. 379-383.

¹⁸ Znacznym rozmiarów rzeźba jelenia uciekającego przed dwoma psami wieńczy bramę zamku Anet (1547-1552) wybudowanego dla faworyty króla Henryka II, Diany de Poitiers. Architektem zamku był Philibert Delorme (de l'Orme), który m.in. studiował starożytności w Rzymie.

¹⁹ A. Bartczakowa, op. cit., s. 105.

rozmiarów konstrukcję przypominającą rocaille'owy ornament jakiegoś mebla (łóża?), przez który przełożona jest obfita draperia (ryc.4). Wzorem rzeźby konia mogły być ryciny według kartonów Leonarda da Vinci do *Bitwy pod Anghiari*, na przykład wykonane przez Rubensa, lub inne wzory, na przykład według antycznych przedstawień Faetona, takich jak sceny z rzymskiego sarkofagu z II wieku ze zbiorów Uffizi we Florencji.²⁰

Koń może być symbolem Apollina – co tworzyłoby *pendant* do symboliki Diany – ale z reguły w scenach z bogiem słońca występują cztery konie. Należy zatem rozpatrzyć inną możliwość, którą można odczytać w konwencji pewnej gry prowadzonej z widzem, przyzwyczajonym w XVIII wieku do dwuznaczności. Mianowicie Pauzanasz, opisując w *Wędrowkach po Helladzie* przybytek bogini Cerery Erynis (Gniewnej) w Onkejon (ks. VIII, 25, 5)²¹, wyjaśniał jej przydomek, przywołując opowieść o Cererze, z którą Neptun zapragnął wbrew jej woli obcować i która aby mu uciec, przemieniła się w kłacz. Bóg mórz przybrał postać ogiera i „w postaci ogiera użył Cerery do swojej żądzy.”²² Koń był zresztą

zwierzęciem poświęconym Neptunowi (jego synem był m.in. Pegaz) i często spotykanym w antycznych kultach płodności. Zatem w przypadku rzeźb w Radzynie Podlaskim można stwierdzić – zestawiając obie rzeźby ze skrzydeł pałacowych – iż ilustrują namiętności związane z potęgą miłości.

Neptun był, obok Herkulesa, jedną z najczęściej wykorzystywanych postaci mitologicznych, między innymi jako symbol – paradoksalnie – rozważli i panowania nad uczuciami miotającym człowiekiem.²³ Ponadto uważano w tych czasach, że „*poeci zwali Neptunami monarchów nieznanomych, przybyłych morzem do założenia nowej osady, albo sprawujących rządy na wyspach...*”, co niewątpliwie można odnieść do Potockiego, któremu Radzyń (otoczony wodami kanałów) wniosła w posagu żona.²⁴ Neptun występował też jako opiekun murów, czy wręcz jako symbol budownictwa²⁵; jego postać jest tutaj swoistym odpowiednikiem – w formie *all'antica* - ikonografii Salomona.

Treści zrealizowane w rzeźbie radzyńskiej mogły także, jak wspomniano wyżej, obejmować symbolikę



Ryc. 4. Rzeźba konia na skrzydle wschodnim pałacu. Fot. M. Królikowska-Dziubecka

²⁰ Zob. P. Pray Bober, R. Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture*, London 1986, s. 70.1

²¹ *U stóp boga Apollona. Z Pauzanasza Wędrowki po Helladzie*, księgi VIII, IX, X, przełożyli z j. greckiego J. Niemirska-Pliszczyńska (księga VIII) i H. Podbielski (księga IX, X), oprac. H. Podbielski, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1989, s. 78.

²² A. Osiński, *Słownik mitologiczny, z Przyłączeniem Obrazo-pismu (Iconologia)*, t. II-III, Warszawa 1808, s. 558; idem, t.I, Warszawa 1806, s. 400: „Neptun ujrzawszy tę zmianę, przelstoczył się w ogiera; a z gwałtowności użytej, urodził się sławny koń Aryon.”

²³ A. Ellenius, *Introduction: Visual Representations of the State as Propaganda and Legitimation*, [w:] *Iconography, Propaganda and Legitimation*, red. A. Ellenius, Oxford 1998, s. 3: “Far from the sea, Neptune could appear as a ruler over tempests of passion and as a symbol of contemplative reasuming...”

²⁴ A. Osiński, op. cit., t. I, s. 557.

²⁵ *Ibid.*, s. 559: “Baczyli go [Neptuna] także opiekunem murów i kamieni węgielnych, które obalał lub utwierdzał podług swej woli.”



Ryc. 5. Fasada ogrodowa pałacu. Fot. M. Królikowska-Dziubecka

plodności. Już w starożytności uważano, iż „*Fekunditas jest wyjątkową cnotą, która mogła być także symbolizowana na bardzo różne, czasem niezwykle subtelne sposoby. (...) Wszelkie sceny lub postacie mitologiczne mające jakikolwiek związek z narodzinami, płodnością, rozrodczością mogły także – jak się wydaje – stanowić aluzję do żeńskiej fecunditas.*”²⁶ Ta cecha księżęcej małżonki, matki sześciorga dzieci, mogła stanowić argument przy (dyskutowanej) elekcji królewskiej Potockiego: „*Personifikuje głównie płodność cesarsowych, ale może czasem też symbolizować płodność i żyzność ziemi i kraju.*”²⁷

Kolejnym przykładem wyrafinowanej kompozycji pałacu jest klatka schodowa – jedno z najbardziej finezyjnych dzieł rokoka w architekturze polskiej. Jednym z jej elementów była – widoczna fragmentarycznie na starych fotografiach – rzeźba. Przeprowadzone analizy porównawcze jej widocznego na starych fotografiach fragmentu ze znanymi ówczesnie rzeźbami antycznymi pozwalają na przypuszczenie, że mógł to być *Spinario*²⁸.

Rzeźba ta, notowana już w XII wieku, kiedy znajdowała się przed pałacem Laterańskim w Rzymie, została po 1471 roku przeniesiona do Palazzo dei Conservatori, gdzie znajduje się do dzisiaj (z przerwą w latach 1797-1816, kiedy została zabrana do Paryża).²⁹ Cieszyła się wielką popularnością od czasów renesansu, wielokrotnie kopiowana, często takie kopie były wręczane w darach królewskich. Występowała sporadycznie we wnętrzach pałaców francuskich, na przykład brązowa kopia znajdowała się w latach trzydziestych XVIII wieku w jednym z salonów pałacu księżnej de Mazarin w Paryżu (dzieło architekta Jean-Baptiste Leroux)³⁰. Ówczesnie uważano, że przedstawia pastuszkę imieniem Martius, który niósł wiadomość dla Senatu Rzymskiego, nie zważając na cierni w nodze, który wyciągnął dopiero po jej przekazaniu. Stał się symbolem wierności, i zapewne taka była wymowa rzeźby radzyńskiej. W Radzynie Podlaskim jednak – w kontekście symboliki rzeźb na fasadach dziedzica odnoszącej się do Ma-

²⁶ T. Mikocki, *Zgodna, pobożna, płodna, skromna, piękna... Propaganda cnot żeńskich w sztuce rzymskiej*, Wrocław 1997, s. 186.

²⁷ *Ibid.*, s. 171.

²⁸ A. Lutostańska, *op. cit.*, s. 219, pisze o rzeźbie "spoczywającego chłopca", nie podając dalszych analiz. Fragment rzeźby jest jeszcze widoczny na starych fotografiach, obecnie rzeźba zaginęła.

²⁹ F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven-London 1994, s. 308.

³⁰ K. Scott, *op. cit.*, s. 3.

rianny i Eustachego Potockich – mogła mówić o ich wierności małżeńskiej.³¹

Z kolei fasadę ogrodową pałacu Potockiego cechuje skromna, choć elegancka artykulacja architektoniczna ścian, stanowiących tło zarówno dla narożnych alkierzy zdobnych w naczółki i plastycznie rozczłonkowane hełmy, jak i dla pawilonów skrajnych, ale przede wszystkim dla dominanty, którą stanowi środkowy ryzalit (ryc.5). Kryjąc główną salę reprezentacyjną na *bel étage*, jest on znacznie wysunięty przed lico fasady. Wyróżnia go detal architektoniczny oraz klasyczne proporcje. Ma układ dwukondygnacyjny i trzyosiowy. Parter, na który składają się *portes-fenêtres*, ujęte bazami pilastrów, pełni funkcję podstawy dla dekoracji architektonicznej *bel étage*, na który składają się dwa rzędy okien: dolne posiadają pod parapetami tralki markujące balustrady przed *portes-fenêtres*, zaś mniejsze górne, tworząc wrażenie kolejnej kondygnacji – *mezzanina* - pełnią rolę doświetlającą salę główną. Płyciny między nimi wypełnione są roślinną dekoracją rzeźbiarską. Reprezentacyjna druga kondygnacja ujęta jest parami pilastrów w porządku kompozytowym. Ryzalit jest zwieńczony naczółkiem w formie półeliptycznego łuku; w tympanonie znajduje się płasko-rzeźba. Przedstawia w części środkowej młodzieńca z dwiema parami skrzydeł owadzych, unoszącego się nad nimfą, która, siedząc, odwraca się ku niemu. Jej postać znajduje się w środku kompozycji. Po lewej stronie rośnie drzewo, tworzące swoistą ramę dla jej postaci. Oboje są nadzy, przysłonięci tylko draperiami. Wokół tej centralnej grupy, pośród kwiatów róży oraz motywów roślinnych w kształcie *rocailles* (część z nich umieszczono poza architektonicznymi ramami tympanonu), bawią się trzy putta. Na gzymsie na osi naczółka oraz na przedłużeniu osi par bocznych pilastrów znajdują się trzy pełnoplastyczne rzeźby przedstawiające Gracje. Młodzieniec to Zefir - został przedstawiony zgodnie z opisem Ripy: „*czarujący chłopiec ze skrzydłami i wydętymi policzkami.*” Nie trzyma co prawda śpiewającego łabędzia o rozpostartych skrzydłach, ale na skroniach ma wieniec z różnych kwiatów.³² Atrybutem Flory są liczne kwiaty, przede wszystkim w formie wianuszka trzymanego w dłoni.

Inspiracją sceny wydają się następujące słowa Flory z *Fasti* Owidiusza [ks.V, 195-220]:³³

“Mnie zowią Florą, a niegdyś miałam imię Chloris, w łacińskiej mowie jedną zniekształcono głoskę.

Byłam Chloris, beztroską pół nimfą, gdzie życie się toczyło szczęśliwych waszych prapradziadów.

Jakiej byłam postaci, trudno mnie rzec skromnej, lecz mój wygląd mej matce przysporzył wnet zięcia.

Była wiosna, błdziłam, zobaczył mnie Zefir. Chciałam uciec, on gonił mnie i był silniejszy.

Boreasz dał wzór bratu popełnienia gwałtu, gdy zuchwale wziął zdobyc z domu

Erechteusa.

Gwałt złagodził, nadając mi tytuł małżonki, I w swym stadle uskarżać nie mogłam się na nic.

Cieszyłam się wciąż wiosną i cudną pogodą.

Drzewa wciąż miały liście, ziemia wciąż murawę.

W posagu wniosłam ogród pół urodzajnych, owiewany wietrzykiem, strumieniem zraszany.

Mąż mój ogród nappełnił czarującym kwieciami i rzekł do mnie: ‘Bogini, bądź królową kwiatów’.

Często chciałam policzyć rozproszone barwy, nie umiałam: zbyt wiele ich było. Gdy tylko różana rosa spadła z liści, a listowie ogrzało się w słonecznym cieple, schodzą się już hory odziane w barwne szaty. Zbierają do lekkich koszy wszystkie moje dary.

Zaraz po nich charyty zbiegają się wic wieniec i girlandy na swe boskie włosy.”

Jedynym zachowanym i zarazem jednym z najważniejszych elementów symboliki założenia radyńskiego jest oranżeria i jej rzeźby (ryc.6). Została wybudowana w latach 1755-58 również według projektu Jakuba Fontany.³⁴ Mieściła, oprócz pomieszczeń ogrodnika, salę teatralną.³⁵ Najciekawszym elementem kompozycyjnym oranżerii – budynku o ujmującej elegancji i finezyjnym detalu architektonicznym³⁶ – są rzeźby dłuta Redlera. Oranżerię wieńczy na osi środkowej, wyznaczonej przez portal ujęty parami kolumn, dynamiczna grupa rzeźbiarska przedstawiająca Apollina powożącego rydwanem, natomiast po obu bokach, w zwieńczeniu ryzalitów znajdują się rzeźby igrających,

³¹ F. Haskell, N. Penny, op. cit., s. 308.

³² C. Ripa, *Iconologia*, przełożył I. Kania, Kraków 2002, s. 409.

³³ Owidiusz, *Fasti. Kalendarz poetycki*, przełożyła i oprac. E. Wesolowska, Wrocław-Warszawa-Kraków 2008, s. 201-202.

³⁴ A. Lutostańska, op. cit., s. 223.

³⁵ Ibid., s. 224.



Ryc. 6. Oranżeria. Fot. M. Królikowska-Dziubecka

wśród rocaillowej dekoracji, puttów, z których środkowe stara się przewrócić stojące na postumencie wazy (kratery). Na prawym ryzalicie waza jest już pochylona pod kątem około 45 stopni. Trudno znaleźć ich bezpośrednio wzory, mamy tutaj bowiem do czynienia z niezwykle rzadkim przypadkiem przedstawienia puttów przewracających wazy. Vincenzo Scamozzi, w rozdziale XXII *De Giardini* trzeciej księgi wspomnianego traktatu o architekturze, powołując się na Swetoniusza przypominał, że to cesarz August gustował w pięknych ogrodach wypełnionych rzezbami.³⁷ W sztuce nowożytnej antyczne kupidy były powszechnie wykorzystywane w różnych układach kompozycyjnych i posiadały różnorodną symbolikę, świecką i religijną.³⁸ W dekoracji oranżerii Potockiego te wzory mogły zostać wykorzystane za pośrednictwem grafiki. Przykłady takie znamy też z reliefu na rzymskim sarkofagu, który w XVII wieku znajdował się w zbiorach willi Borghese w Rzymie i był szkicowany między innymi przez Andreego Pozza.³⁹

Trudno jednoznacznie odczytać ideę tak bogatego wyposażenia „glashausu”. Umieszczenie rozbudowanej rzeźby, która dominuje w fasadzie budynku, wyznacza jego obszar semantyczny ponad zwyczajną użyteczność. Najprostszą analogią łączy tę rzeźbę ze słynną fontanną Apolla w Wersalu, wykonaną w latach 1668-1670 z brązu przez Tuby’ego, a wzorowaną na rzymskim fresku *Aurora* Guida Reniego. Rzeźba wersalska może być źródłem rozwiązań formalnych, ale sposobu jej umieszczenia – jako zwieńczenia architektury – można raczej dopatrywać się w sztuce antycznego Rzymu: mauzoleum Hadriana na przykład składało się ze stojącego na prostopadłościennym podstawie cylindrycznego tumulusa, zwieńczonego rzeźbą Apollina powożącego kwadrygą, w otoczeniu rosnących drzew. Czy oranżeria w Radzynie Podlaskim miałaby być rodzajem mauzoleum? Na pewno nie w znaczeniu religijnym, raczej jako literackie odniesienie do Elizeum, gdzie wśród bukolicznego otoczenia

³⁶ Podziały architektoniczne przęsła, belkowania i wysoce skomplikowanej kompozycji portalu pozwalają zauważyć, że były dziełem artysty, który znał precyzyjne zasady proporcji klasycznych, np. z traktatów architektonicznych Vignoli czy Palladia. Obecnie ta finezja detalu została zagubiona w wyniku nieudolnych dwudziestowiecznych reperacji.

³⁷ V. Scamozzi, *Dell'idea della Architettura Universale*, Venezia 1714, s. 325.

³⁸ P.P. Bober, R. Rubinstein, op. cit., s. 51.

³⁹ Ibidem, s. 53.

Potoccy doznawaliby tych wszystkich przyjemności, które są udziałem dusz szczęśliwych. Zauważmy, że swoistym dopełnieniem takiej symboliki mogą być putta przewracające wazy. Wśród wielu znaczeń wazy są symbolami cnoty wynagrodzonej za dobre uczynki za życia. Przewracane wazy mogą być swoistym tematem wanitatywnym w kostiumie *all'antica*, przedstawionym z przymrużeniem oka.

Pomarańczarnia w Radzynie byłaby zatem swoistym mauzoleum, umieszczonym wśród dających nieśmiertelność hesperyjskich owoców, w ogrodzie szczęśliwym, wiecznie przychodzącej Wiosny – małżonki magnata⁴⁰

Pałac Potockich – na zewnątrz roztaczający splendor władzy i mądrości, a począwszy od dziedzińców, przestrzeni już bardziej prywatnej - promieniuje znaczeniami odnoszącymi się do gwałtownych uczuć i do płodności, o czym mówią wszystkie, w większości kobiece, przedstawienia: Diany i Cerery, a po przekroczeniu kolejnych progów, oprócz *Spinaria*, także i Flory. Jest to pałac „dla niej”, świadczący o zgodnym małżeństwie, które manifestuje swoje uczucia wyrafinowanym i wieloznacznym językiem pojęć i form, których znaczenia i kształty zaczerpnięto z literatury i sztuki antyku⁴¹.

W Radzynie Podlaskim wszystkie motywy ikonograficzne zostały przedstawione w sposób świadomie niejednoznaczny, możliwy do odczytania na wielu poziomach. Ta wieloznaczna emotywność i atmosfera lekkiej i przyjemnej zabawy z mieszkańcami i gośćmi pałacu, gra z tradycją mitologiczną, jest znamieną dla czasów, gdy życie nie było już snem, ale grą i zabawą.⁴² W tej wyrafinowanej atmosferze intelektualnej i artystycznej wyrastał przysły koryfeusz oświecenia Stanisław Kostka Potocki. Nie dziwi zatem jego żywe zainteresowanie sztuką i kulturą antyczną, która – po raz kolejny w dziejach sztuki europejskiej – stała się istotnym wzorem klasycyzmu. Formy i treści sztuki starożytnej miały być w drugiej połowie wieku XVIII „źródłem nowych artystycznych prawd i ideałów”⁴³ Już podczas

pierwszej podróży do Włoch w latach 1774-1775 Stanisław Kostka Potocki był przygotowany na spotkanie ze sztuką Pompejów i Herkulanum (w Cabinet de Portici), mógł w Rzymie wstąpić do Accademia dell'Arcadia czy podziwiać piramidę Cestiusza. W czasie kolejnych wypraw badał między innymi willę Pliniusza Młodszego Laurentinum (czego wynikiem są zamówione u Vincenzo Brenny rysunki), był świadkiem odkrycia grobowca Scypiona, prowadził wykopaliska archeologiczne w Noli.⁴⁴ Był autorem adaptacji słynnego dzieła Johanna Joachima Winckelmana z 1764 roku *O sztuce u dawnych, czyli Winkelman polski* (1815), które stało się ważnym głosem w dziejach polskiej myśli o sztuce.

Główną rezydencją Stanisława Kostki Potockiego stał się pałac w Wilanowie. Ta siedziba króla Jana III – jednego z „oświeconych sarmatów”⁴⁵ – była najważniejszym wzorem rezydencji dla osiemnastowiecznych magnatów, takich jak Jan Klemens Branicki czy właśnie Eustachy Potocki. Historia zatoczyła koło, gdy wychowany w Radzynie Podlaskim kolejny właściciel królewskiej Villa Nova uczynił z niej swoiste mauzoleum Sobieskiego i jednocześnie muzeum zbiorów sztuki starożytnej.⁴⁶

LITERATURA

1. **Bartczakowa A. (1970)**, *Jakub Fontana, architekt warszawski XVIII wieku*, Warszawa.
2. **Białostocki J. (1978)**, *Rokoko: ornament, styl i postawa*, [w:] *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa.
3. **Bober P.P., Rubinstein R. (1986)**, *Renaissance Artists & Antique Sculpture*, London.
4. **Dziubecki T. (2010)**, *Programy symboliczne i funkcje ceremonialne rezydencji magnackich. Puławy-Białystok-Radzyn Podlaski-Lubartów w latach 1730-1760*, Warszawa.
5. **Ellenius A. (1998)**, *Introduction: Visual Representations of the State as Propaganda and Legitimation*, [w:] *Iconography, Propaganda and Legitimation*, red. A. Ellenius, Oxford.

⁴⁰ A. Osiński, op. cit., t. I, s. 219; „Przez te jabłka złote wielu uczonych rozumie pomarańcze, albo cytryny. (...) Wossyusz powiada, że bajka Hesperyd znamenuie niebios. Hesperdy oznaczają godziny wieczorne; ogród jest firmamentem; jabłka złote są gwiazdami; smok [pilnujący ogrodu] jest firmamentem; jabłka złote są gwiazdami; smok jest Zodyakiem, lub Windokręgiem (horizont) przecinającym Równik, Aequator. Herkules, to jest Słońce, porywa złote jabłka; to jest, że za okazaniem się tej gwiazdy na niebie, wszystkie inne zdają się zniknąć.”

⁴¹ M. Górka, Dwór i familia. Wizerunek magnaterii w dekoracji okazjonalnej XVIII stulecia, [w:] *Dwory magnackie w XVIII wieku. Rola i znaczenie kulturowe*, red. T. Kostkiewiczowa i A. Ročko, Warszawa 2005, s. 122. Autorka zauważa, iż w XVIII wieku w dekoracji okazjonalnej wyrażało się magnackie zamilowanie do ogrodów, dedykowane głównie paniom.

⁴² O frywolnym i perwersyjnym guście rokoka pisał w roku 1759 d'Alambert – H. Honour, 1972, s. 17; J. Białostocki, *Rokoko: ornament, styl i postawa*, [w:] *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 172 - 176; M. Karpowicz, *Sztuka polskiej drogi dziwne*, Bydgoszcz 1994, s. 150.

⁴³ H. Honour, *Neoklasycyzm*, Warszawa 1972, s. 23

⁴⁴ O pobytach włoskich Polanowska, *Stanisław Kostka Potocki*, op. cit., s. 21-37; 49-51.

⁴⁵ M. Karpowicz, *Sztuka oświeconego sarmatyzmu. Antykizacja i klasycyzacja w środowisku warszawskim czasów Jana III*, Warszawa 1970.

⁴⁶ J. Polanowska, *Stanisław Kostka Potocki*, op. cit., s. 52-56.

6. **Gombin K. (2009)**, *Inicjatywy artystyczne Eustachego Potockiego*, Lublin.
7. **Górska M. (2005)**, *Dwór i familia. Wizerunek magnaterii w dekoracji okazjonalnej XVIII stulecia*, [w:] *Dwory magnackie w XVIII wieku. Rola i znaczenie kulturowe*, red. Kostkiewiczowa T., Roćko A., Warszawa.
8. **Haskell F., Penny N. (1994)**, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven-London.
9. **Honour H. (1972)**, *Neoklasycyzm*, Warszawa.
10. **Karpowicz M. (1970)**, *Sztuka oświeconego sarmatyzmu. Antykizacja i klasycyzacja w środowisku warszawskim czasów Jana III*, Warszawa.
11. **Karpowicz M. (1986)**, *Piękne nieznanym z Saskiego Ogrodu*, [w:] idem, *Piękne nieznanym. Warszawskie zabytki XVII i XVIII wieku*, Warszawa.
12. **Karpowicz M. (1994)**, *Sztuki polskiej drogi dziwne*, Bydgoszcz.
13. **Kowalik J. (2001)**, *Maria z Kąskich Potocka (ok. 1720-1668). Przyczynek do życia kulturalnego w Radzynie w II połowie XVIII wieku*, „Radzyński Rocznik Humanistyczny”, t. I.
14. **Lutostańska A. (1977)**, *Pałac w Radzynie Podlaskim. Etapy kształtowania się rezydencji na tle rozwoju przestrzennego miasta*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, t. XXII, 1977, z. 3.
15. **Mikocki T. (1997)**, *Zgodna, pobożna, płodna, skromna, piękna... Propaganda cnót żeńskich w sztuce rzymskiej*, Wrocław.
16. **Milovanovic N. (2005)**, *Les Grands Appartements de Versailles sous Louis XIV. Catalogue des decors peints*, Musee National des chateaux de Versailles et de Trianon, Paris.
17. **Osiński A. (1806)**, *Słownik mitologiczny, z Przyłączeniem Obrazo-pismu (Iconologia)*, t. I, Warszawa.
18. **Osiński A. (1808)**, *Słownik mitologiczny, z Przyłączeniem Obrazo-pismu (Iconologia)*, t. II-III, Warszawa.
19. **Owidiusz (2008)**, *Fasti. Kalendarz poetycki*, przełożyła i oprac. E. Wesółowska, Wrocław-Warszawa-Kraków.
20. **Pauzaniusz (1989)**, *U stóp boga Apollona. Z Pauzaniusza Wędrowni po Helladzie*, księgi VIII, IX, X, przełożyli z j. greckiego J. Niemirska-Pliszczyńska (księga VIII) i H. Podbielski (księga IX, X), oprac. H. Podbielski, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź.
21. **Polanowska J. (2005)**, *Architekci na dworze Stanisława Kostki Potockiego (do 1792 roku)*, [w:] *Dwory magnackie w XVIII wieku. Rola i znaczenie kulturowe*, red. T. Kostkiewiczowa, A. Roćko, Warszawa.
22. **Polanowska J. (2009)**, *Stanisław Kostka Potocki (1755-1821). Twórczość architekta amatora, przedstawiciela neoklasycyzmu i nurtu picturesque*, Warszawa.
23. **Rabowicz E., Stok P. (1966-67)**, *Kąski Jan Stanisław h. Brochwicz*, Polski Słownik Biograficzny, t. XII, 1966-1967.
24. **Ripa C. (2002)**, *Iconologia*, przełożył I. Kania, Kraków.
25. **Rudnicka J. (1996)**, *Maria z Kąskich Potocka jako tłumaczka Moliere*, [w:] *Między barokiem a oświeceniem. Nowe spojrzenie na czasy saskie*, red. K. Stasiewicz i S. Achremczyk, Olsztyn.
26. **Sarbiewski M.K. (1972)**, *Dii gentium. Bogowie pogan*, przekład K. Sławecka, Wrocław-Warszawa-Kraków-Poznań.
27. **Scamozzi V. (1714)**, *Dell'idea della Architectura Universale*, Venezia.
28. **Scott K. (1995)**, *The Rococo Interior. Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*, New Haven-London.
29. **Szafrańska M. (1998)**, *Ogrody humanistów*, [w:] *Ogród. Forma-Symbol-Marzenie*, Katalog wystawy 18.12.1998 – 28.02.1999 na Zamku Królewskim w Warszawie, red. M. Szafrańska, Warszawa.
30. **Witruwiusz (1978)**, *Dziesięć ksiąg o architekturze*, księga pierwsza, [w:] *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce*, oprac. J. Białostocki, Warszawa.
31. **Zadrożny T. (2005)**, *Starotestamentowa geneza relacji między twórcami kaplicy Zygmuntowskiej – królem i Berreccim*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. LXVII, 2005, z. 1-2.