

ROLA RZEŹB W ARCHITEKTURZE NOWOŻYTNYCH ZAŁOŻEŃ PAŁACOWO-PARKOWYCH NA PRZYKŁADZIE BIAŁEGOSTOKU I RADZYŃ PODLASKIEGO

TOMASZ DZIUBECKI

STRZESZCZENIE

Badania nad nowożytną architekturą pałacową w Polsce wymagają uwzględnienia wielu czynników składających się na rozumienie jej formy i znaczenia. Niemalą rolę odgrywa rzeźba. Wobec wielu zniszczeń dziejowych, jakim ulegało wyposażenie i dekoracja rezydencji magnackich w Polsce, szczególnej uwagi wymagają dzieła sztuki rzeźbiarskiej należące do najwybitniejszych przykładów osiemnastowiecznej architektury pałacowej

w Polsce – założeń pałacowych w Białymstoku i Radzynie Podlaskim. Rozległe analizy ikonograficzne pozwoliły uchwycić symboliczne funkcje rzeźb tych założeń, określając wielowarstwową warstwę znaczeń architektury rezydencji magnackich w odniesieniu do kultury epoki saskiej.

Słowa kluczowe: pałace, rzeźba, symbolika, antyk, tradycja

ROLE OF SCULPTURE IN ARCHITECTURE OF THE 18th CENTURY PALACES

ABSTRACT

Research on the history of the architecture of palaces in Poland of the 18th c. requires analysis of various factors which determine their form and meaning. Because of historical losses happened during centuries, it is highly recommendable to turn attention of scholars to the remaining genuine sculptures in the palaces of Białystok and Radzyn Podlaski. The extensive research based

on iconographical method enabled to describe the important rôle of the sculpture, which created their symbolism using cultural codes of the epoch, based on ancient mythology, crucial for the multilevel meaning of each of the residences.

Keywords: palaces, sculpture, symbolism, antique, tradition

W pewnym uproszczeniu przyjąć można, że badania prowadzone nad pałacami epoki nowożytnej koncentrują się głównie na określeniu chronologii ich budowy, analizie planów, ustaleniu autorstwa, co sprowadza zazwyczaj historię architektury do dziejów rozwiązań technicznych oraz ich determinant historycznych. Historycy architektury rzadko zauważają rzeźby, traktując je co najwyżej jako ornament czy niemal abstrakcyjną dekorację - „dodatek”. Badanie rzeźb na fasadach, we wnętrzach czy w otoczeniu budowli rezydencjonalnych pozostawia się historykom sztuki, zwłaszcza malarstwa i rzeźby. Akademicka praktyka podziału obszaru badań na niejako osobną historię malarstwa, rzeźby i architektury (wraz z dalej idącymi specjalizacjami) powoduje, że często umyka pełny wyraz dzieła sztuki

rozważanego jako całość. Wszak już Witruwiusz pisał, że architekt, łącząc praktykę i teorię, „powinien opanować sztukę pisania, być dobrym rysownikiem, znać geometrię, mieć dużo wiadomości historycznych. Powinien słuchać filozofów, znać muzykę...”. Od umiejętnego obcowania z najważniejszymi zjawiskami kultury zależy bowiem kreatywność architekta. Te same wymagania powinny zatem dotyczyć i historyka architektury, zwłaszcza zajmującego się dziełami sztuki o tak rozbudowanej strukturze, jak nowożytne rezydencje na terenie Europy. Analiza dekoracji XVIII-wiecznych pałaców Jana Klemensa Branickiego w Białymstoku oraz Eustachego i Marianny Potockich w Radzynie Podlaskim przybliża sposób funkcjonowania rzeźby w architekturze rezydencjonalnej tego okresu¹.

¹ Przedstawione ustalenia na podstawie T. Dziubecki, *Programy symboliczne i funkcje ceremonialne rezydencji magnackich. Pu-*

ławy-Białystok-Radzyn Podlaski-Lubartów w latach 1730-1760, Warszawa 2010.

Chociaż obie rezydencje – jak wiele innych za-
bytków w Polsce – nie uniknęły w ciągu wieków
rabunków i zniszczeń, na miejscu zachowały się
oryginalne rzeźby z czasów ich świetności. W obu
przypadkach są to dzieła warszawskiego artysty
Jana Chryzostoma Redlera. Analiza wybranych ele-
mentów, składających się na *Gesamtkunstwerk* obu
barokowych rezydencji, przybliży rolę, jaką w ich
strukturze odgrywały rzeźby.

Pałac Jana Klemensa Branickiego w Białymstoku

Przekraczając łuk triumfalny Bramy Zegaro-
wej pałacu dostrzegamy między *avant cour* a *cour*
d'honneur dwie grupy rzeźbiarskie (z 1758 r.),
przedstawiające walki Herkulesa (il. 1). Spośród
dwunastu prac Herkulesa znalazły się tutaj dwa
przedstawienia, najczęściej występujące w nowo-
żytnej sztuce europejskiej². Rzeźba po lewej stronie
ukazuje walkę herosa ze smokiem Ladonem³, zaś po
prawej stronie scenę walki z Hydrą Lernejską. Sym-
bolika herkulejska była w nowożytnej ikonografii
bardzo bogata. Postać Herkulesa była powszechnie
wykorzystywana przez władców europejskich⁴, na-
dawała im blask heroiczych cnót: męstwa, rozwagi,
rozumu i stałości⁵. Heinrich Peter Groskurth wyko-
nał na przykład dla Augusta II medal z wizerunkiem
władcy na awersie, a na rewersie ukazał Herkulesa
pokonującego hydrę opatrzony napisem „*Adver-
sis resistendum prudentia*” (przeciwności odpierać
przezornością). Czynnikiem kształtującym ikono-
grafię herkulejską w sztuce europejskiej była też
propaganda polityczna Ludwika XIV. Na medalu

wybitym z okazji pokoju westfalskiego władca ten
został ukazany jako depreczający Hydrę⁶. Dwa posągi
Herkulesa zaprojektował dla głównej fasady Luwru
Gian Lorenzo Bernini i miały one oznaczać, iż każ-
dy „kto pragnie wejść do tej królewskiej siedziby,
winien przejść przez odwagę i trud”⁷.

Walka Herkulesa z Hydrą należała do najbardziej
poruszających wyobrażeń nowożytnych artystów
i zleceńodawców⁸. Antyczne mity nie były w epoce
nowożytnej bezpośrednim źródłem ikonografii: rolę
tę pełniła tradycja ikonograficzna wywodząca się
z późniejszej literatury. Obok *Metamorfoz* Owidiusza
na sposób obrazowania wpływały także komen-
tarze i kompendia w rodzaju znanego dzieła Ma-
cieja Sarbiewskiego *Dii Pentium*⁹, który pisał: „To
wszystko, co dotychczas powiedzieliśmy o potwo-
rach pokonanych przez Herkulesa, można doskonale
odnieść do obowiązków dobrego władcy, tj. tłumie-
nie zamieszek, karanie złoczyńców, przestrzeganie
w państwie sprawiedliwości”¹⁰.

W sztuce europejskiej notujemy różne znaczenia
odnoszące się do postaci Herkulesa. Walka z Hydrą
jest tutaj obrazem zmagania z fałszywymi mówcami:
Branicki umieszczając w bramie wiodącej na dzie-
dziniec honorowy rzeźbiarskie wyobrażenie tej wal-
ki Herkulesa, chciał zmanifestować – obok innych
znaczeń tej sceny - iż potrafi pięknie przemawiać, nie
zwodząc słuchaczy. W systemie demokracji szlache-
ckiej, w którym przemowy na sejmikach, sejmach
i trybunałach były ważnym elementem sprawowania
władzy, ta warstwa ikonografii herkulejskiej mia-
ła swoje ważne propagandowe przesłanie. Ponadto
inne znaczenia tej sceny zdają się kreślić sylwetkę
tego magnata jako swoistego arbitra elegancji (a za

² Dwanaście prac Herkulesa znajdowało się na fryzie świątyni Zeusa w Olimpii, które w ten sposób określiły jej ikonograficzny kanon w sztuce antycznej. W epoce nowożytnej ikonografia prac Herkulesa miała swoje źródło w płaskorzeźbach na sarkofagach i ołtarzach rzymskich. Przykładem najbliższym może być ołtarz z I wieku ze zbiorów Muzeum Laterańskiego, znany m.in. z grafiki w *Hercules ethnicorum ex variis antiquitatum reliquiis delineatus, additis...modernis...quibusdam...picturis* wydanej w Berlinie w 1705 roku. Rzeźba Herkulesa walczącego z Hydrą Lernejską znajduje się w północnym wejściu do katedry florenckiej Porta della Mandorla - A. Boczkowska, *Gemine Veneres. Motywy neoplatonickie w dekoracji reliefowej Kaplicy Zygmuntowskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. LXVII, 2005, nr 1-2, s. 119, J. Banach *Herkules Polonus. Studium z ikonografii sztuki nowożytnej*, Warszawa 1984, s. 55-56.

³ Smok ten strzegł złotych jabłek w ogrodzie hesperyjskim. M. Sarbiewski w *Dii gentium. Bogowie pogan*, przekład K. Sławicka, Wrocław-Warszawa-Kraków-Poznań 1972, s. 505, pisze ponadto, iż miał sto głów.

⁴ J. Banach, op. cit.

⁵ M. Sarbiewski, op. cit., s. 497.

⁶ *Ibid.*, s. 80-82.

⁷ *Ibid.*

⁸ Hydra - wąż o dziewięciu głowach - gnieździła się w rozlewisku koło miasta Lerne. Jedną z tych głów była nieśmiertelna. W czasie walki Herkulesa – heros walczył mieczem, nie maczugą, jak na analizowanych rzeźbach z Białegostoku – w miejsce jednej odciętej głowy wyrastały dwie nowe. Ostatecznie, przy pomocy bratanka Jolaosa, przypalając płonąca głownią rany po odrąbanych głowach, Herkules zwyciężył.

⁹ Oprócz wydań w oryginale lub np. wersjach francuskich, *Metamorfozy* były także znane dzięki polskim przekładom, m.in. *Przeobrażenia* Jakuba Żebrowskiego z 1636 roku i *Przemiany* Waleriana Otwinowskiego z 1638 roku.

¹⁰ „*Illa omnia, quae hactenus de domitis monstribus ab Hercule diximus egregie applicari possunt ad officium boni principis seditio-nes comprimendi, de maleficis poenas sumendi, de iustitia in re publica conservanda.*” - M. Sarbiewski, op. cit., s. 520-521.



1. Białystok, Pałac Branickiego, Brama Herkulesów, fot. Autor, 2007
 1. Białystok, Branicki Palace, Hercules Gate, photo: Author, 2007

takiego Branicki się uważał). Należy za Jerzym Banachem zacytować *Zwierciadło ukrytej prawdy obrazów, przedstawiające symbole, emblematy, hieroglify, enigmaty, w całej różnorodności zarówno materii jak i formy*¹¹ jezuita Jacobusa Masena z 1650 roku (i często wydawane aż do 1714 roku), który w rozdziale *O gigantach, półbogach i pewnych innych bóstwach niższej rangi* pisał, iż Herkules „raz oznacza potęgę i siłę dzielnego męża, który jest w stanie oskromić czy to wrogów zewnętrznych, czy też namiętności i gwałtowne porywy duszy; drugi raz oznacza mądrość, roztropność i wymowę, wskutek tego jest tak samo obrazem bezwzględnie doskonałego męża – bohatera, a przy tym panującego; skąd także, przypuszczam, używa się /Herkulesa/ zamiast słońca, najświetniejszego między gwiazdami. (...) pokonał tylu wrogów, /to/ odnosi się albo do bohaterkiej cnoty męstwa, albo do mądrości i roztropno-

ści męża filozofa czy mówcy; dzięki którym to cnotom już to innymi kierujemy oraz /ich/ zwyciężamy, już samych siebie. Tak też to, że Herkules poskromił Hydrę, co oznacza, że lud, który nazywają Hydrą o wielu głowach, został ujarzmiony przez władcę, i to albo siłą i orężem, albo rozważą i mądrością; to samo może następnie oznaczać, iż mędrzec, po wyszydzeniu ich sposobów, prawdą pokonał pseudofilozofów, albo że poskromił własną swą żądzę, która również oznaczana jest przez tylekroć od nowa się odradzającą Hydrę”¹².

W wielokrotnie wydawanych *Adagiach* Erazma z Rotterdamu można było czytać, iż „...wyliczają poeci prace Herkulesa, pośród których największym czynem było zabicie Hydry lernejskiej, straszego potwora, niemal nie do pokonania, nawet dla tego herosa. Ten stwór był dla starożytnych symbolem zawiści, jak to przedstawia w Listach Horacy...”¹³. Da-

¹¹ *Speculum imaginum...* cyt. za J. Banach, op. cit., s. 93.

¹² *Ibid.*

¹³ Erazm z Rotterdamu, *Adagia* (Wybór), tłum. M. Cytowska, Wrocław 1973, s. 178.

lej autor pisał, cytując *Carmina* Horacego (IV 3, 15-16): „Już zazdrość nie ośmiela się podnosić głowy i zawiścią nie śmieją mnie dotknąć kwiryty”¹⁴. Zatem walka z Hydrą była jednocześnie symbolem zmagania z tymi, którzy Branickiemu zazdrościli: „najrządniejszy magnat” musiał stawić czoła wielu, którzy z zawiścią patrzyli na jego bogactwa czy piękną siedzibę. Nie ostatnim problemem, z jakim musiał się zmagać była „czarna legenda” budowana wokół jego osoby. Zapewne każdy z dworów magnackich ten rodzaj propagandy wobec przeciwników uprawiał¹⁵. Postać Herkulesa zwyciężającego przeciwników była pożądanym wzorem dla każdego władcy i magnata i jednym z najbardziej narzucających się symboli.

W westybule pałacu białostockiego, u dołu reprezentacyjnych schodów prowadzących na *piano nobile* znajduje się marmurowa rzeźba półnagię mężczyzny ostrzającego nóż (il. 2). Została wykuta przez Jana Chryzostoma Redlera we wrześniu 1755 roku¹⁶ i jest wzorowana na znanej figurze zwanej *Arrotino* znajdującej się w zbiorach florenckiej galerii Uffizi. W 1567 roku została zakupiona przez Medyceuszy i od 1677 roku, z przerwą w czasach napoleońskich znajduje się we Florencji¹⁷. Ten marmurowy posąg był w czasach nowożytnych często kopiowany i naśladowany i z reguły znajdował się w ogrodach (np w Wersalu, przy angielskim pałacu w Blenheim). *Arrotino* rozpowszechniany był najczęściej za pośrednictwem grafiki, która była zapewne wzorem dla wersji białostockiej, gdyż rzeźba została wykonana w lustrzanym odbiciu w stosunku do oryginału¹⁸. Przypuszczano, iż „ostrzący nóż” stanowi ilustrację epizodu z historii antycznego Rzymu, ukazującą niewolnika, który podsłuchuje knujących spisek przeciwko Juliuszowi Cezarowi, Neronowi bądź Tarkwiniuszom – w zależności od odniesień do lektury Tacyta, Plutarcha czy Liwiusza¹⁹. Trudno jednak przypuszczać, by *Rotator* białostocki wskazywał na



2. Białystok, pałac Branickiego, figura Rotatora w westybule, fot. Autor, 2007
2. Białystok, Branicki palace, figure of the Rotateur in the hall, photo: Author, 2007

jakikolwiek spisek zawiązujący się w apartamentach hetmana. Należy zauważyć, że rzeźba Redlera różni się od pierwowzoru głową wykutej figury, która odwrócona jest ku górze; zatem mężczyzna patrzy w górę schodów, znakomicie wpasowując się w miejsce, gdzie została umieszczona²⁰. Zatem należy poszukiwać innej interpretacji

W 1686 roku Leonardo Agostini wyraził zdanie, iż rzeźba florencka przedstawia niewolnika scytyjskiego, który czeka na rozkaz Apollina, aby przystąpić do ukarania Marsjasza²¹. Zasadniczą kwestią

¹⁴ Ibid., s. 180.

¹⁵ Z rezultatami tego zjawiska muszą się zresztą zmagać współcześni badacze (zob. uwagi o Augustie III: J. Staszewski, *August III Sas*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1989, s. 5-9).

¹⁶ Por. T. Dziubecki, *Programy symboliczne...*, op. cit., s. 90-93.

¹⁷ P.P. Pray Bober, R. Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture*, London 1986, s. 75.

¹⁸ J. Kowalczyk, *Nurt klasycyzm w polskiej sztuce późnobarokowej*, w: *Klasycyzm i klasycyzmy. Materiały z Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, listopad 1991, Warszawa 1994, s. 113. Rzeźba florencka m. in. na rycinie w P. Maffei, *Racolta di Statue Antiche e Moderne...*, Roma 1742.

¹⁹ F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven-London 1994, s. 154-

155. Inną interpretację rzeźby przedstawia A. Oleńska, pisząc o historycznych konsekwencjach jej powstania w „*Sekretne treści*” pałacu w Białymstoku, w: *Artyści włoscy w Polsce XV-XVIII wiek*, Warszawa 2004, s. 641-656, powtarzając ją w swojej książce *Jan Klemens Branicki „Sarmata nowoczesny”*. *Kreowanie wizerunku przez sztukę*, Warszawa 2011; por. moja (T.D.) recenzja w „*Barok. Historia-Literatura-Sztuka*” XIX/1(37) 2012, s. 230-232.

²⁰ T. Dziubecki, *Programy symboliczne...*, op. cit., s. 91.

²¹ Tamże. Marsjasz był satyrem, który grając na flecie wynalezionym przez Atenę chciał współzawodniczyć z Apollinem grającym na lirze. Przegrał, za co bóg kazał go obdrzeć ze skóry: Owidiusz, *Metamorfozy*, tłum. A. Kamińska i S. Stabryła, oprac. S. Stabryła, Wrocław-Warszawa-Kraków 1995, s. 152-153.

jest tu symbolika apollinińska, utożsamiająca postać Jana Klemensa Branickiego z Apollinem, którego na schodach wypatruje sługa. Skojarzenie z drastyczną karą wymierzoną Marsjaszowi także musiało mieć swoją wymowę w czasach, gdy jednym z największych zmartwień nie tylko poddanego, ale i szlachcica, był lęk przed zemstą magnata²². Wymowa znaczeń tej architektoniczno-rzeźbiarskiej kompozycji miała z pewnością wiele znaczeń. Zgodnie z duchem neoplatonickim odarcie Marsjasza ze skóry odczytać można jako wyzwolenie piękna z ziemskich okowów²³.

Rzeźby wypełniały również park białostockiego pałacu i były rozstawione wzdłuż głównej alei. Inwentarz z 1772 roku wymienia „figur osiem kamiennych, biało malowanych (...) pomiędzy temi figurami stoi wazów ośm snycerskiej roboty biało malowanych”²⁴. Według tegoż inwentarza w zespole znajdowały się 42 posągi i 32 wazy kamienne i drewniane²⁵, przy czym wazy były w typie hydrii lub stamnos. Ponadto znajdował się tam krater kielichowo-wolutowy i waza z głowami faunów²⁶. Układ oraz identyfikację rzeźb w alei głównej umożliwiała rycina Michaela Rentza z ok. 1750 roku, wykonana według rysunku Jana Klemma (il. 3)²⁷. Rzeźby ustawiono na przemian z wazami: na pierwszym planie po lewej stronie Wenus, po prawej Adonis, kolejne dwie pary waz i – już bardziej hipotetycznie – pary:

Bachus po prawej i Diana po lewej, za nią w tym samym rzędzie Flora. Trudno określić figurę stojącą naprzeciwko Flory²⁸. Rycina przedstawia postacie stojące na postumentach i zwrócone do siebie. Dla posągu Wenus pierwowzorem był posąg Wenus Medici (Florencja, Uffizi), hellenistyczna kopia rzeźby Praksytelesa, wykonana w I wieku p.n.e., odnalezioną prawdopodobnie w Rzymie w Domus Aurea. Notowano ją przynajmniej od 1638 roku w Villi Medici, gdy François Perrier włączył trzy ryciny przedstawiające tę rzeźbę do swojej antologii najpiękniejszych posągów²⁹. Gdy posągi Wenus Medycejskiej były ustawiane w parach, najczęściej towarzyszyły jej posągi Tańczącego Fauna czy Wenus Kallipygos³⁰. Postać stojąca naprzeciwko Wenus w Białymstoku identyfikowana jest jako Adonis³¹. Była wzorowana – jak można sądzić m. in. z charakterystycznego ułożenia prawej ręki do tyłu oraz głowy dzika (?) – na rzeźbie z Muzeów Watykańskich zwanej *Adonis* bądź *Meleager Pighini*³².

Kolejną rzeźbą, którą można zidentyfikować na rycinie Rentza jest posąg Diany, ale trudno rozpoznać na niej odpowiadający jej posąg męski. Możliwe, że był to Akteon. Posąg Diany jest wzorowany na rzeźbie w parku wersalskim dłuta René Fremina (1709) personifikującej Wieczór. Natomiast Zdaniem Mariusza Karpowicza, posąg *Meleager Pighini*³³ miał być również wzorem kolejnej rzeźby przedstawiają-

²² Wiele takich sytuacji opisuje np. M. Matuszewicz, *Diariusz życia mego*, t.1 1714-1757, t. 2. 1758-1764, oprac. i wstęp B. Królikowski, komentarz Z. Zielińska, Warszawa 1986.

²³ E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958, s. 142-146; M. Karpowicz, *Sztuka Oświeconego Sarmatyzmu. Antykizacja i klasycyzacja w środowisku warszawskim czasów Jana III*, Warszawa 1986 przyp. 154 s. 119.

²⁴ *Inwentarz dóbr wszystkich w województwie podlaskim ziemii bielskiej sytuowanych, tudzież W.X.L. w powiecie grodzieńskim będących, jakoteż w województwie ruskim w ziemii przemyskiej leżących, także w woj. krakowskim znajdujących się oraz całej substancji i wszystkich rzeczy ruchomych (...) po śmierci św. pamięci Jaśnie Oświeconego Jana Klemensa Hrabiego na Ruszczy, na Tycynie, Tykocinie i Branicach Branickiego, kasztelana krakowskiego, hetmana w.k.*, wg. Tek Glinki w Krajowym Ośrodku Dokumentacji i Badań Zabytków w Warszawie, opublikowany w T. Dziubecki, *Programy symboliczne...*, op. cit., s. 163-203.

²⁵ Ibid.

²⁶ Zob. fotografie sprzed 1944 roku w zbiorach Archiwum Fotograficznego Instytutu Sztuki PAN w Warszawie.

²⁷ Oprócz ryciny Rentza, do 1944 r. zachowały się – znane obecnie z fotografii - rzeźby Diany, Bachusa, Flory oraz nimfy w Archiwum Fotograficznym Instytutu Sztuki PAN).

²⁸ Por. A. Oleńska, *Analiza kompozycji i dekoracji ogrodu przy pałacu Jana Klemensa Branickiego w Białymstoku*, w: *Ogród Branickich w Białymstoku*. Badania-Projekty-Realizacja, Studia i Materiały: „Ogrody” 4 (10), Warszawa 1998, s. 30.

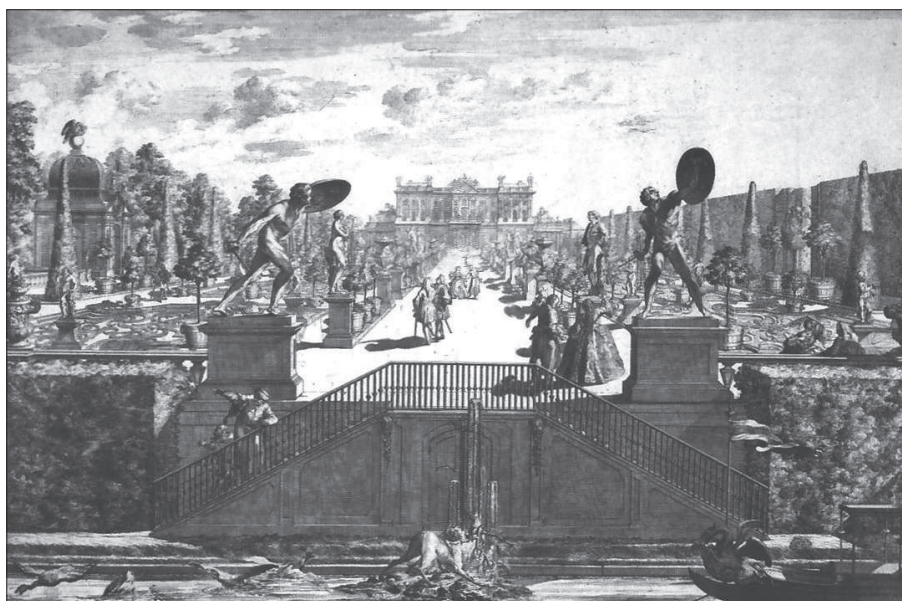
²⁹ F. Haskell, N. Penny, op. cit., s. 325. Rysunek Wenus Medycejskiej miał w swoich zbiorach np. król Stanisław August Poniatowski, brat hetmanowej Branickiej: E. Budzińska, *Pour sa majeste le Roi... Rysunki „Z Antyku” w zbiorach Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego*. Katalog, Warszawa 1993, s. 9.

³⁰ F. Haskell, N. Penny, op. cit., s. 325-326, por. Oleńska, op. cit., s. 37.

³¹ Adonis narodził się z kazirodczego związku legendarnego króla Cypru Kinyrasa i jego córki Smyrny (Myrry). Przyszedł na świat wyciągnięty przez Wenus z drzewa mirry, w które została zamieniona jego matka. Owidiusz w dziesiątej księdze *Meta-morfoz* pisał: „prześlizne niemowlę wyrosło wkrótce na pięknego młodzieńca, a wnet na jeszcze piękniejszego mężczyznę” Owidiusz, op. cit., ks. X, w. 522-4. Adonis wzbudził w Wenus wielkie uczucie. Kult Adonisa łączył się z kultem Wenus błogostawiającej ziemię kwiatami.

³² Ibid., s. 263, zob. P.P. Pray Bober, R. Rubinstein, op. cit., s. 64.

³³ M. Karpowicz, *Główne problemy sztuki polskiej 1740-1770, w: Kultura literacka połowy XVIII wieku w Polsce. Studia i szkice*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1992, s. 218, pisze o trawestacji, ponadto uważając, iż Bachus jest wzorowany na Meleagrze, nie uwzględnił najpewniej ryciny Rentza, tylko zdjęcie rzeźby, tymczasem na rycinie na pierwszym planie jest Meleager (Adonis), zaś na rycinie posąg Bachusa jest ustawiony w głębi, po lewej stronie, w parze z Florą; por. Oleńska, op. cit., s. 37-39.



3. Białystok, Widok ogrodu górnego, rycina M.H. Rentza wg rysunku J.H. Klemma, ok. 1750, neg. Archiwum Fotograficzne IS PAN Warszawa

3. Białystok, View of the upper garden of the Branicki Palace, etching of M.H. Rentz following the drawing of J.H. Klemm, ca. 1750

cej Bachusa. Białostocki Bachus wykazuje wielkie podobieństwo do Bachusa także z parku wersalskiego ukazanego jako personifikacja Jesieni dłuta Thomasa Regnaudin z lat 1680-1699. Rzeźby mogą być także postaciami: Cerery zamiast Diany, jako bogini rolnictwa, a Bachus jako bóg winnej latorośli³⁴.

Typowe wyposażenie ogrodów pałaców europejskich stanowiły wazy w kształcie antycznych kraterów. Najśłynniejsze to Wazy Pokoju i Wojny dłuta Jean-Baptiste Tuby'ego i Antoine Coysevox'a z 1685 roku, ustawione w Wersalu przy stopniach prowadzących z tarasu wodnego w stronę fontanny Latony. Według Filippo Picinellogo wazy były m.in symbolem *honorem distributionis* (Lib.XV, s. 250), oznaczały także zamożność i hojność, zwłaszcza w kontekście Owidiuszowej opowieści o Filemonie i Baucis (*Metamorfozy* VIII 611-724). Bywały również atrybutem Fortuny³⁵ i w tym znaczeniu należy je odczytywać jako dekorację pałacowych fasad.

Ustawienie w głównej alei ogrodu posągów i waz wzorowane było na układzie Królewskiej Drogi

w Wersalu³⁶. W literaturze zamieszcza je na przykład Vincenzo Scamozzi w rozdziale XXII *De Giardini* trzeciej księgi swego traktatu o architekturze i powołując się na Swetoniusza, pisał, iż cesarz August gustował w pięknych ogrodach wypełnionych rzeźbami³⁷.

Dalej główna aleja ogrodu białostockiego prowadziła nad kanał, gdzie kończyła się początkowo balustradą, która zamykała ogród górny od strony północnej, jak widać na rycinie Rentza. Natomiast w 1752 roku został nad kanałem przerzucony most³⁸, przy którym, jak czytamy w inwentarzu pośmiertnym hetmana Branickiego, ustawiono dwie (niezachowane) rzeźby: „Na końcu mostu stoją dwa gladiatory metalowe trzymające w jednej ręce puginał, a w drugiej tarczę (obydwie ołowiane dęte) białomalowane, na postumentach kamiennych białomalowanych”. Wzorem figury gladiatora ustawionego po prawej stronie (patrzac na rycinę Rentza) był słynny posąg *Gladiator Borghese*, jednak bez tarczy i miecza³⁹. W roku 1638 François Perrier, we wzmiankowanym dziele o rzeźbach Rzymu, opublikował

³⁴ Zob. M. Sarbiewski, op. cit., s. 399. Wzory dla Diany (tu jako Diana Artemis, zob. P.P. Pray Bober, R. Rubinstein, op. cit., s. 68.

³⁵ G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane*, Geneve 1958 t. I, szp. 394-395.

³⁶ Trzeba jednak przypomnieć, iż w Wersalu - jak to wynika z królewskich instrukcji zwiedzania ogrodów - Ludwik XIV, który pasję gromadzenia wszystkiego po to, aby olśnić swoim bogactwem, przekładał nad doznania estetyczne - rzeźby stanowiły dla niego raczej punkty topograficzne niż artystyczne

- zob. G. Sabatier, *Versailles ou la figure du roi*, Paris 1999, s. 231-232.

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

³⁸ M.in. Sękowski do Branickiego 15 II 1752 (AGAD - Archiwum Roskie 21/3) - E. Żyłko, *Mecenat artystyczny hetmana Jana Klemensa Branickiego i Elżbiety z Poniatowskich Branickiej (ca.1709-1809)*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. W. Tomkiewiczza, mpis Instytut Historii Sztuki UW, 1963, s. 28.



4. Białystok, Pałac Branickiego, rzeźba Sfinksa w ogrodzie, fot. M. Królikowska-Dziubecka, 2007

4. Białystok, Branicki Palace, Sculpture of Sphinx in the garden, photo: M. Królikowska-Dziubecka, 2007

przynajmniej cztery wizerunki tej rzeźby. *Gladiator Borghese* był bardzo ceniony, m.in. przez Berniniego. Od końca XVII wieku zaczęto wytwarzać kopie tego posągu, które ustawiano parami przy wejściach do ogrodów (m.in. w zamku Mirabell arcybiskupa Salzburga, w Charlottenburgu w Berlinie oraz w rezydencjach angielskich i francuskich; (w Wersalu była jednak tylko kopia gipsowa)⁴⁰. Druga rzeźba przy wejściu do ogrodu nawiązuje do posągu jednego z Dioskurów, znajdujących się na Piazza del Quirinale w Rzymie⁴¹. Temat rzeźby kojarzący się z walecznością miał istotne znaczenie w strukturze

symbolicznej rezydencji hetmańskiej. Para gladiatorów stanowiła swoistą klamrę, zamykającą oś główną założenia, rodzajem *pendant* dla grupy Herkulesów otwierających dziedziniec honorowy⁴².

Po przeniesieniu figur gladiatorów na drugą stronę mostu, w 1752 roku na ich miejsce ustawiono stojące do dzisiaj dwa kamienne sfinksy z puttami na grzbietach dłuta Redlera (il. 4)⁴³. Staropolski encyklopedysta Alojzy Osieński pisał, iż „Starodawni stawiali także Spinxy przed kościołami na znak, iż umiejętność rzeczy Boskich okryta jest tajemnicą. Dawali go także za wizerunek roztropności i słońcu, przed którym nic nie jest zakryte. August pieczętował się Spinxem, na znak, iż tajemnice rządców nie powinny być odkrywane”⁴⁴. Ponadto informował: „Dzisiaj wyobrażenie Spinxów czyni ozdobę ogrodów: stawiają je na wzgórkach darniowych, iak dwa Spinxy z marmuru białego w Wersalu widzieć się dają”⁴⁵. Sfinksy mogły być także odczytywane jako symbole przenikliwości umysłu oraz jako strażnicy i opiekunowie pałacu⁴⁶. Według objaśnień Moreleta zawartych w *Explication historique de ce qu'il y a de plus remarquable dans la maison royale de Versailles, et en celle de Monsieur à Saint-Cloud* z 1681 roku, obecność wspomnianych rzeźb sfinksów z dziećmi na grzbietach w Wersalu interpretowana jest jako symbol panowania władcy nad poddanyimi⁴⁷.

Pałac Eustachego i Marianny Potockich w Radzynie Podlaskim

Innym przykładem pałacu, wyposażonego w rzeźby niosące symboliczne treści, jest rezydencja Potockich w Radzynie Podlaskim, dzieło Jakuba Fontany powstałe w latach ok 1740-1760⁴⁸.

³⁹ Odkryta w 1611 r. w Nettuno koło Anzio, w kolekcji Borghese do 1808 roku, kiedy została wysłana do Francji i w 1811 r. ustawiona w Paryżu w Salle d'Apollon w Musée Napoléon, obecnie w Luwrze – F. Haskell, N. Penny, op. cit., s. 221. O rzeźbach pisał J. Kowalczyk, *Les modeles francais dans l'art polonais a l'epoque du rococo*, „Polish Art Studies”, XIV, 1992 s. 227.

⁴⁰ F. Haskell, N. Penny, op. cit., s. 221.

⁴¹ J. Kowalczyk, *L'antichita nell'arte tardobarocca... w: L'Eredita classica in Italia e Polonia nel Settecento*, Wrocław 1992, s. 207, Oleńska, op. cit., s. 38.

⁴² Podobnie uważa A. Oleńska, ibid., s. 41.

⁴³ Według mitologii greckiej, Sfinks, uskrzydłona lwica o twarzy i piersiach kobiety, zadawał zagadkę otrzymaną od Muz; kto jej nie odgadł, był strącany w przepaść. Jedynym, który ją rozwiązał był Edyp. Sfinks (ale bez putta) był symbolem przyjemności, wiedzy, czujności. G. de Tervarent, op. cit., t. II, s. 363.

⁴⁴ A. Osieński, *Słownik mitologiczny, z Przyłączeniem Obrazopismu (Iconologia)*, t. II-III, Warszawa 1808, s. 457.

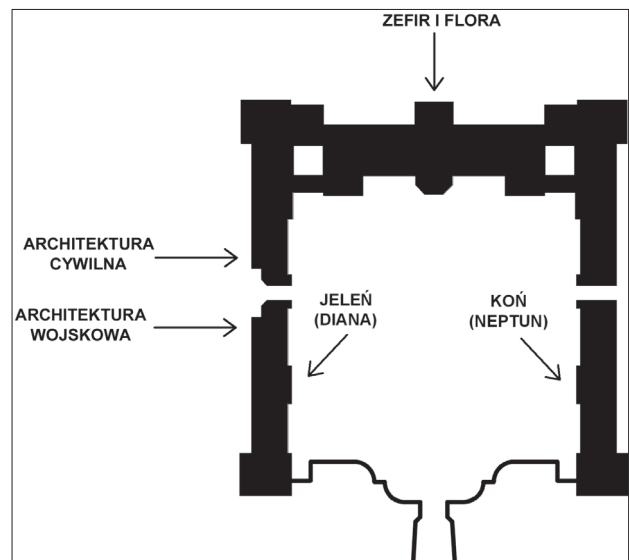
⁴⁵ Ibidem, s. 458. Dalej wskazuje m.in. na „Pliniusz lib.VIII”.

⁴⁶ W. Fijałkowski, *Regia solis erat. Ze studiów nad symboliką dekoracji wnętrza pałacu w Wilanowie*, „Biuletyn Historii Sztuki” t. XXXVI, 1974, nr 3, s. 28.

⁴⁷ „Pour les deux Sphinx qui sont à Versailles, il seroit à propos de les expliquer en cette maniere; ils ont le visage et le sein d'une femme qui porte un bandeau royal, et le reste du corps est d'un chien, sur lequel il y a un Amour: Ce qui tient de la femme marque la force des Rois, et le corps de chien la fidelité des Sujets, à qui il faut joindre l'amour des mesmes Sujets envers leur Souverain.” – cyt. za G. Sabatier, op. cit., s. 78.

⁴⁸ Podsumowanie badań nad pałacem w Radzynie Podlaskim przedstawia K. Gombin, *Inicjatywy artystyczne Eustachego Potockiego*, Lublin 2009, s. 41-115, jednak (skądinąd cenne) analizy ikonograficzne rzeźb Redlera – oparte zostały tylko na tekstach panegirycznych (s. 81n).

Wejście na dziedziniec od strony miasta prowadzi przez bramę zegarową (il. 5). Wieńczą ją – obok kartuszy herbowych - dwie grupy rzeźbiarskie wykonane również przed Redlera. Po jednej stronie widzimy personifikację Architektury Cywilnej przedstawioną pod postacią dojrzałej kobiety z odkrytymi ramionami, trzymającej w ręku pion i busolę oraz plan architektoniczny; po drugiej zaś personifikację Architektury Wojskowej, która także została ukazana jako dojrzała kobieta, ubrana szlachetnie i ozdobiona łańcuchem (il. 6). Według Cesare Ripy, autora popularnego podręcznika ikonografii zatytułowanego *Ikonologia* wydanego w roku 1593, łańcuch powinien być złoty i nieść diament. W ręku niewiasta trzyma busolę i plan fortyfikacji na rzucie ośmioboku. Towarzyszy jej jaskółka, zaś obok leżą motyka i szpadel. Personifikacje radzyńskie różnią się zarówno od opisu jak i ryciny z dzieła Ripy; przy Architekturze Wojskowej ustawiono okrągłą wieżę z krenelażem, przy Architekturze Cywilnej - kolumnę. Zapewne pełnią one rolę dodatkowych atrybutów, potrzebnych dla klarowności symboliki rzeźb stojących wysoko ponad wzrokiem widza, który mógłby nie dostrzec rysunku planów fortecy i pałacu. Obu postaciom towarzyszą putta. To, które siedzi przy Architekturze Wojskowej spoglądając na nią – trzyma w dłoniach otwartą książkę; putto przy drugiej rzeźbie, od niej odwrócone – patrzy na trudny obecnie do zidentyfikowania przedmiot. Spojrzenia obu personifikacji skierowane są ku środkowi w dół, w stronę wkraczających do pałacu. Kompozycja symboliczna tych rzeźb jest złożona. Postaci dojrzałych kobiet oznaczają prawdziwą dojrzałość sztuki architektonicznej oraz właściwą jej doskonałość wiedzy. W odniesieniu do Architektury Cywilnej Ripa przywołuje tu ideę Witruwiusza o architekturze jako zwieńczeniu wszelkich innych umiejętności⁴⁹. Obnażone ramiona rzeźb kobiet mają oznaczać działanie w imię doskonałej biegłości, czyli sztuki. Strój zdobiący Architekturę Wojskową symbolizuje inteligencję, połyskujący diament w złotym naszyjniku błyszczy jak sztuka architektoniczna pośród



5. Radzyń Podlaski, szkic sytuacyjny Pałacu Potockich, rys. A. Owerczuk

5. Radzyń Podlaski, Plan of the Potocki Palace indicating location of the sculptures, elaborated by A. Owerczuk

innych umiejętności budowlanych⁵⁰. Jakie znaczenia niosły te rzeźby w rezydencji radzyńskiej – nie zapowiadały przecież, że wkraczamy do siedziby architekta. W kulturze nowożytnej uważano, że sztuka budowania fortalicji to umiejętność powstrzymywania nieprzyjaciół. Jednak architektura wojskowa jest także sztuką władzy *par excellence*: umiejętnością utrzymywania poddanych w ryzach⁵¹. Symbolika wykorzystująca personifikacje Architektury wpisuje się w europejską tradycję ikonografii władcy⁵².

Warto podkreślić, że w kulturze europejskiej funkcjonowała idea władcy-budowniczego personifikowana przez króla Salomona, który wznosił Świątynię Jerozolimską. Wybrany przez Boga i obdarzony przez Niego mądrością i bogactwem, Salomon był wzorem mądrego władcy⁵³, nie tylko fundatora budowli kościelnych, ale także budowli świeckich, zwłaszcza w epoce nowożytnej. Idea ta łączyła się z biblijnym obrazem Boga jako architekta: budowa świątyń i pałaców było naśladowaniem Boga i wzorem Salomona realizacją Bożego nakazu. Było także praktykowaniem cnoty wielmożności,

⁴⁹ Zob. Witruwiusz, *Dziesięć ksiąg o architekturze, księga pierwsza*, w: *Mysłiciele, kronikarze i artyści o sztuce* 1978, s. 62-63. C. Ripa (op. cit., s. 49): „Dice Vitruvio nel principio dell’opera sua, che l’Architettura e scienza, cioè cognitione de varie cognitioni ornata...”.

⁵⁰ C. Ripa, *ibid.*: „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”; tłum. M. Karpowicz, *Sztuka oświeconego sarmatyzmu*, op. cit., s. 228.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Na temat teorii władcy-architekta w odniesieniu do sztuki polskiej T. Zadrożny, *Starotestamentowa geneza relacji między twórcami kaplicy Zygmuntońskiej – królem i Bereccim*, „Biuletyn Historii Sztuki” t. LXVII, 2005, nr 1-2, s. 24 i s. 28, przyp. 57.

⁵³ *Ibid.*, s. 23.



6. Radzyń Podlaski, pałac Potockich, brama główna, fot. M. Królikowska-Dziubecka, 2008

6. Radzyń Podlaski, Potocki palace, Potocki Palace, the main gate, photo: M. Królikowska-Dziubecka, 2008

*magnificentiae*⁵⁴. Ta królewska cnota odnosiła się również do Apollina⁵⁵. Atrybutem tej cnoty według Ripy były plany architektoniczne. W pałacu wersalskim na plafonie sali Apolla pędzla Charles'a de la Dosse personifikacja *Magnificencji* towarzyszy bogowi słońca. Namalowana została u dołu płótna obok *Magnanimitas*, i na znak, że „un de ses effets principaux c'est de bâtir des temples et des palais” (jednym z jej skutków jest budowanie świątyń i pa-

łaców)⁵⁶ trzyma plan. Budowniczy – magnat – kreując swoją siedzibę, w XVIII wieku, choć zapewne nie postrzegał siebie jak boga, to funkcjonujący język znaczeń, form mitologicznych i odwołań literackich nadal odgrywał istotną rolę⁵⁷.

Wydaje się, iż Potocki mógł dać architektowi Fontanie stosunkowo wolną rękę w budowie pałacu nie tylko dlatego, że w przeciwieństwie do hetmana Branickiego brakowało mu gustu, ale chciał upodobnić się do Salomona: „... docenić wartość kunsztu i niczym Mojżesz czerpać chwałę z pracy artysty”, o czym pisał Alonso Tostado (1400-1455), w popularnym, często wówczas wydawanym dziele. (ostatnia edycja w 1728 r.)⁵⁸. Ta Salomonowa cnota mogła spowodować, iż marszałek Trybunału Koronnego 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 wspaniałą postać”⁵⁹.

Również sprawowanie dobrych rządów miało wynikać z praktykowania cnoty wielmożności. „Jaśnie wielmożni” czytali o tej cnotie u Arystotelesa w *Etyce Nikomachejskiej* czy w *Summie teologicznej* św. Tomasza z Akwinu. Znany szesnastowieczny komentator myśli Akwinaty, Giovanni Lodowico, pisał w *Opus regale* „Dla wielmożności właściwe jest ponoszenie wielkich kosztów”⁶⁰. Miały to być nie tylko koszty „oddziaływania politycznego”, czyli wpływania na szlacheckich wyborców w celu zapewnienia pomyślnych decyzji, ale także niemałe koszty ponoszone na rzecz sztuki. Akwinata pisał: „Dzieło bowiem, które jest do zrobienia, zostaje zrobione przez użycie sztuki; otóż w tym użyciu można uwzględnić i do niego dołączyć jakieś dobro specjalne, dzięki któremu dzieło sztuki i techniki będzie

⁵⁴ „Magnificentia” – cnota „wielkiego gestu” – odnosząca się m.in. do największych wydatków – była analizowana przez św. Tomśa z Akwinu, *Summa teologiczna*, kwestie 60 i 64, powołując się na *Etykę Nikomachejską* Arystotelesa - św. Tomasz z Akwinu, *Traktat o cnotach. Summa teologii*, I-II, 49-67, przełożył i oprac. W. Galewicz, Kęty 2006, s. 179 i s. 207. Por. T. Zadrożny, op. cit., s. 28 oraz J. Lindow, *The Renaissance Palace in Florence. Magnificence and Splendour in Fifteenth-Century Italy*, Aldershot 2007, passim.

⁵⁵ K. Scott, *The Rococo Interior. Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris*, New Haven-London 1995s. 81; N. Milovanovic, *Les Grands Appartements de versailles sous Louis XIV 2005. Catalogue des decors peints, Musee National des chateaux de versailles et de Trianon*, Paris 2005, s. 43.

⁵⁶ J. Baudoïn, *Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques des Vertus, des Vices, des Arts et des Sciences des Causes naturelles, des humeurs différentes et des Passions humaines. œuvre augmen-*

tée d'une seconde partie nécessaire à toutes sortes d'esprits et particulièrement à ceux qui aspirent à être ou qui sont en effet orateurs, poètes, sculpteurs, peintres, ingénieurs, auteurs de médailles, de devises, de ballets, et de poèmes dramatiques. Tirées des Recherches et des Figures de Csar Ripa, moralisées par..., Paris 1643, t. II, s. 133, cyt. za N. Milovanovic, op. cit., s. 36 i s. 134-135.

⁵⁷ Por. także Morka, op. cit., s. 9.

⁵⁸ *Ibid.*, s. 26.

⁵⁹ *Summa teologiczna*, Kwestia 134, (Św. Tomasz z Akwinu, *Suma Teologiczna*, t.21, przełożył i objaśnieniami opatrzył ks. S. Bełch, Londyn 1962, s. 119).

⁶⁰ *Ibid.*, zwłaszcza przyp. 98. N. Elias w *The Court Society*, New York-Oxford 1983, s. 67, analizuje sposób gospodarowania pieniędzmi arystokracji francuskiej, przeciwstawiając jej etos „wydawania” etosowi „oszczędzania” burżuazji.

⁶¹ *Summa teologiczna*, Kwestia 134, zob. T. Zadrożny 2005, s. 40. Zob. także Górska 2005, s. 134.

dziełem wielkim: rozmiarami, cennością lub dostojnością – i to właśnie wprowadza w dzieło wielmożność⁶¹. Innymi słowy, zadaniem „jaśnie wielmożnego” było budowanie, które jest sztuką opartą na regułach; to zaś oznaczało wprowadzanie ładu (gr. *kosmos*). Architektura jest tworzeniem swoistego, nowego *universum*⁶².

Dla zrozumienia symboliki pałacu w Radzynie istotne są inne grupy rzeźb wykonane również przez Redlera, znajdujące się na skrzydłach bocznych pałacu. Po lewej stronie został przedstawiony jelen, który zrywa się spośród pni drzew, a po jego obu bokach widać psy, powstrzymywane przez putta (il. 7). Jest to ilustracja mitologicznej opowieści o Dianie i Akteonie⁶³. Bogini Diana staje się w Radzynie symbolem i mitologicznym kostiumem Marii Potockiej⁶⁴, której apartament miał się znajdować w zachodniej części korpusu pałacu⁶⁵; podobnie jak apartament Marysieńki Sobieskiej w Wilanowie.

Skomplikowaną i niejednoznaczną symbolikę zawiera przedstawienie rzeźbiarskie wieńczące wschodnie skrzydło pałacu, po przeciwnej stronie dziedzińca (il. 8). Kluczowym elementem kompozycji jest koń przeskakujący przez coś, co przypomina rocaille’owy ornament mebla (łóża?), przez który przełożono obfitą draperię. Wzorem rzeźby konia mogły być ryciny według kartonów Leonarda da Vinci do *Bitwy pod Anghiari*, inne, wykonane na przykład przez Rubensa lub według antycznych przedstawień Faetona, jak sceny z rzymskiego sarkofagu z II w. ze zbiorów Uffizi we Florencji⁶⁶.

Koń mógł nawiązywać niewątpliwie do ikonografii Apollina – co stanowiłoby oczywiste *pendant* do symboliki Diany. Zazwyczaj jednak w scenach z bogiem słońca występują cztery konie, a zatem mamy tu do czynienia ze sceną o innym znaczeniu. Pausaniasz, opisując w *Wędrowkach po Hel-*



7. Radzyń Podlaski, Pałac Potockich, rzeźba Architektury Cywilnej, fot. M. Królikowska-Dziubecka, 2008
7. Radzyń Podlaski, Potocki Palace Sculpture of Civil Architecture, photo: M. Królikowska-Dziubecka, 2008

ladzie przybytek Cerery Erynis (Gniewnej) w Onkejon (ks. VIII, 25, 5)⁶⁷, wyjaśniał jej przydomek przywołując opowieść o tym, jak Neptun zapragnął obcowania z boginią pól - Cererą, gdy ta poszukiwała córki. Chcąc przed nim uciec, przemieniła się w klacz. Wówczas jednak bóg mórz przybrał postać ogiera i: „w postaci ogiera użył Cerery do swojej żądzy”⁶⁸. Inspiracją do wykorzystania tego epizodu mogła być dekoracja *Salon de Vénus* w Wersalu, gdzie na plafonie przedstawiona została bogini miłości pędzla René-Antoine Houasse’a, koronowana wieńcem z kwiatów przez trzy Gracje, której władzy poddają się Mars, Wulkan, Bachus i Neptun. Obok tego plafonu zostały przedstawione jako *quadri riportati* m. in. Zaślubiny Aleksandra i Roksany oraz seria *panneaux* dla naszych analiz najważniejszych, ukazujących Porwanie Europy, Porwanie Amfitryty, Pana ścigającego Syrinx, Porwanie Prozerpiny, Apolla i Dafne, Porwanie Kybele, Porwanie Orejtyji i Porwanie Koronis. Wszystkie te obrazy mówią o przemocy i brutalności powodowanej namiętnością⁶⁹. Zatem w przypadku obu rzeźb umieszczonych

⁶² Pojęć „mikroświat” i „mikrokosmos” w odniesieniu do założenia pałacowo-parkowego użyła M. Szafrąńska, *Ogrody humanistów*, w: *Ogród. Forma-Symbol-Marzenie*, Katalog wystawy 18 XII 1998-28 II 1999 na Zamku Królewskim w Warszawie, red. M. Szafrąńska, Warszawa 1998, s. 84-85.

⁶³ Diana (Artemida) była dziewiczą boginią lasów, zwierząt i księżycy, siostrą bliźniaczką Apollina. Zakochany w bogini Akteon zaskoczył ją w kąpielni, za co bogini zamieniła go w jelenia, po czym rozszarpała go jego własne psy. M. Sarbiewski, op. cit., s. 379-383. Opis tego wydarzenia można było znaleźć w *Przemianach* Owidiusza.

⁶⁴ Znacznych 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.

⁶⁵ A. Bartczakowa, *Jakub Fontana architekt warszawski XVIII wieku*, Warszawa 1970, s. 105.

⁶⁶ P.P. Pray Bober, R. Rubinstein, op. cit., s. 70.

⁶⁷ Pausaniasz, *U stóp boga Apollona. Z Pausaniasza 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.

⁶⁸ A. Osiński op. cit., t. II, s. 558; także t. I, s. 400: „Neptun ujrawszy tę zmianę, przeistoczył się w ogiera; a gwałtowności użytey, urodził się sławny koń Aryon”.

⁶⁹ N. Milovanovic, op. cit., s. 102. Rysunki Le Brun’a były także projektami rzeźb dekorujących fontanny ogrodowe Wersalu – *ibid.*



8. Radzyń Podlaski, Pałac Potockich, rzeźba na fasadzie lewego skrzydła pałacu, fot. M. Królikowska-Dziubecka, 2008
 8. Radzyń Podlaski, Potocki Palace, Sculpture on the left wing of the palace, photo: M. Królikowska-Dziubecka, 2008



9. Radzyń Podlaski, Pałac Potockich, rzeźba na fasadzie prawego skrzydła pałacu, fot. M. Królikowska-Dziubecka
 9. Radzyń Podlaski, Potocki Palace, Sculpture on the right wing of the palace, photo: M. Królikowska-Dziubecka, 2008



10. Radzyń Podlaski, Pałac Potockich, rzeźba Zefir i Flora na fasadzie ogrodowej pałacu, fot. M. Królikowska-Dziubecka, 2008
 10. Radzyń Podlaski, Potocki Palace, Sculpture of Zephyr and Flora on the garden façade, photo: M. Królikowska-Dziubecka, 2008

na skrzydłach bocznych pałacu radzyńskiego można stwierdzić, iż stanowią alegorie namiętności związane z potęgą miłości odnoszące się do obojga małżonków Potockich.

W pałacu Potockiego postać Neptuna może mieć inne jeszcze znaczenie. Obok Herkulesa Neptun był jedną z najczęściej wykorzystywanych postaci mitologicznych, m. in. jako symbol – paradoksalnie – rozważi i panowania nad uczuciami miotającymi człowiekiem⁷⁰. Ponadto uważano w tych czasach, iż „poeci zwali Neptunami monarchów nieznanym, przybyłym morzem do założenia nowej osady, albo sprawujących rządy na wyspach...”, co niewątpliwie można odnieść do Potockiego, któremu Radzyń (otoczony wodami kanałów) wniosła w posagu żona⁷¹. Neptun występował też jako opiekun murów, czy wręcz jako symbol budowniczego⁷²; jego postać jest tutaj swoistym odpowiednikiem ikonografii Salomona.

Znaczenia tej rzeźby mogły także obejmować symbolikę płodności. Już w starożytności uważano, iż „Fekunditas jest wyjątkową cnotą, która mogła być także symbolizowana różnie, 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*”⁷³. Płodność księżęcej małżonki, matki sześciorga dzieci, mogła stanowić argument przy elekcji królewskiej Potockiego: „Personifikuje głównie płodność cesarzowych, ale może czasem też symbolizować płodność i żyzność ziemi i kraju”⁷⁴.

Analiza znaczenia rzeźb wskazuje na królewskie aspiracje Potockich, które wiązano z atmosferą oczekiwania na śmierć Augusta III. Niemal wszyscy magnaci oczekiwali wówczas elekcji „Piasta”, stąd siostra Eustachego Potockiego, kasztelanowa kamińska Katarzyna Kossakowska, zachęcała go do podjęcia odpowiednich kroków, które przygoto-

wałyby jego kandydaturę (m. in. do porozumienia z Franciszkiem Salezajem Potockim).

W westybulu rezydencji Potockich u stóp schodów znajdowała się zaginiona dziś rzeźba, którą poprzez analizy porównawcze można zidentyfikować jako kopię antycznego *Spinario* ze zbiorów Musei Capitolini⁷⁵. 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 skąd została zabrana do Paryża)⁷⁶. Uważano, iż przedstawia pastuszek imieniem Martius, który niosąc wiadomość dla Senatu Rzymskiego nie zważał na cierń w nodze - wyciągnął go dopiero po spełnieniu misji. Stał się zatem symbolem wierności. W Radzynie Podlaskim jednak, biorąc pod uwagę szeroki kontekst symboliki rzeźb na fasadach dziedzińca odnoszący się do Marii i Eustachego Potockich – był zapewne symbolem ich wierności małżeńskiej⁷⁷.

Analiza znaczeń pałacowych rzeźb nie może pominać płaskorzeźby tympanonu w ryzalicie środkowym fasady ogrodowej pałacu. Przedstawia ona młodzieńca z dwiema parami owadzych skrzydeł, unoszącego się nad siedzącą u dołu nimfą. Na gzymsie w osi naczółka oraz na przedłużeniu osi par bocznych pilastrów znajdują się trzy pełnoplastyczne rzeźby przedstawiające Gracje. Młodzieniec - Zefir - został przedstawiony zgodnie z opisem Ripy: „czarujący chłopiec ze skrzydłami i wydętymi policzkami”. Nie trzyma, co prawda, śpiewającego łąbądzia o rozpostartych skrzydłach, ale na skroniach ma wieniec z różnych kwiatów⁷⁸. Jest to scena uwiedzenia pięknej nimfy Chloris, która przemieniła się w boginię wiosny i kwiatów Florę, znany motyw z *Fasti* Owidiusza. Wyeksponowanie na fasadzie postaci Flory i Zefira stanowi dopełnienie znaczeń obejmujących tę część przestrzeni rezydencjonalnej, jaką stanowiły ogrody. Scena z Florą i Zefirem,

⁷⁰ Ellenius, op. cit., s. 3, „Far from the sea, Neptune could appear as a ruler over tempests of passion and as a symbol of contemplative reasuming”.

⁷¹ A. Osiński, op. cit., t. I, s. 557.

⁷² Ibid., s. 559: „Baczyli go (Neptuna) także opiekunem murów i kamieni węgielnych, które obalał lub utwierdzał podług swej woli”.

⁷³ T. Mikocki, *Zgodna, pobożna, płodna, skromna, piękna... Propaganda cnot żeńskich w sztuce rzymskiej*, Wrocław 1997, s. 186.

⁷⁴ Ibid., s. 171.

⁷⁵ A. Lutostańska, *Pałac w Radzynie Podlaskim. Etapy kształtowania się rezydencji na tle rozwoju przestrzennego miasta*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, XXII, 1977, z. 3, s. 219, pisze o rzeźbie „spoczywającego chłopca”, bez dalszych analiz. Fragment rzeźby jest jeszcze widoczny na starych fotografiach, obecnie rzeźba zaginęła.

⁷⁶ F. Haskell, N. Penny, op. cit., s. 308, powołuje się na P. Maffei, op. cit.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ C. Ripa, *Iconologia*, przełożył I. Kania, Kraków 2002, s. 409.

w świetle tekstu Owidiusza, odnosi się do pary małżeńskiej – właścicieli pałacu⁷⁹.

Podsumowując radzyńska fasada „dla miasta” czy raczej „dla poddanych”, wykorzystując najbardziej powszechną symbolikę Architektury Cywilnej i Wojskowej skodyfikowaną w *Iconologii* Cesare Ripy, podkreślała dystans pana wobec poddanych dla utrzymania ich w posłuszeństwie. Z umiejętnością panowania nad poddanymi łączyła się cnota wielmożności, której wyrazem było wznoszenie wspaniałych budowli - cecha odnoszona do postaci króla Salomona. Zatem rzeźby te nie tylko komunikowały mądrość i zdolność sądenia (cecha królewska, ale w Rzeczypospolitej władzę sadowniczą miał też marszałek trybunału lubelskiego, którym był Potocki), lecz również przypominały, iż zadaniem władcy jest wprowadzanie ładu: *kosmosu* według greckich mitów.

Dziedziniec honorowy siedziby Potockiego otaczały pałacowe skrzydła boczne, których dekoracja rzeźbiarska wprowadzała nowe warstwy symboliczne. Strofy *Metamorfoz* odczytane przez Marię i Eustachego Potockich, lekko i w duchu epoki, stanowiły inspirację dla tematyki miłości. Ikonografia Diany, odnosząca się do Marii Potockiej mówi nie tylko o odrzuceniu niewczesnych zalotów Akteona, ale także może sięgać do starej tradycji symboliki lunarnej związanej z pierwiastkiem żeńskim⁸⁰. Symbolika związana z postacią Diany była w ikonografii odnoszona do kobiety opiekunki rodzących niewiast.

Po drugiej stronie dziedzińca znalazła się niezwykła rzeźba, w której dominującą figurą jest rozszalały koń: jego symbolika może być odczytana w kontekście mitycznej opowieści o pożądaniu Neptuna, zakończonej związkami z boginią urodzaju. Kontynuację tych znaczeń znajdziemy na frontonie fasady ogrodowej, gdzie znacznych rozmiarów płaskorzeźba przedstawia owidiuszową historię uwiedzonej

przez Zefira nimfy Chloris, co ponownie ukazuje temat uwiedzenia, nawiązując do historii Cerery i Neptuna, przedstawionych na dziedzińcu.

Niewątpliwie zwornikiem struktury symbolicznej pałacu Potockich była ulokowana w westybulu rzeźba *Spinario*: antycznego posłańca – symbolu wierności. W kontekście ikonografii miłości małżeńskiej, ewokowanej na fasadach dziedzińca, tutaj – w drodze do apartamentów pałacowych – idea ta znajduje swoje dopełnienie. Miłość księżęcej pary realizuje się także w arkadyjskiej przestrzeni ogrodów, gdzie panuje wieczna wiosna pod patronatem Flory. Miłość łącząca oboje Potockich była szeroko w tamtych czasach znana i opisywana. On jej imieniem nazwał jurydykę warszawską – Mariensztat; ona z kolei pisała dlań wiersze⁸¹.

Pałac Potockich – na zewnątrz roztaczający splendor władzy i mądrości – 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, *Spinaria* i Flory. Wszystkie te dzieła sztuki mówią, że jest to pałac „dla niej”, zamieszkały przez zgodne małżeństwo, które manifestuje swoje uczucia wyrafinowanym i wieloznacznym językiem symboli, znamionem dla epoki rokoka⁸². W podobny sposób sekrety swojej alkowy językiem *all'antica* wyrażali Marysieńka i jej Celadon w Wilanowie⁸³.

W radzyńskim pałacu Potockich wszystkie motywy ikonograficzne zostały przedstawione w sposób świadomie niejednoznaczny, możliwy do odczytania na wielu poziomach znaczeń. Odnoszenie się do sfery emocji w atmosferze lekkiej i przyjemnej zabawy z gośćmi, gra z tradycją mitologiczną, jest znamieną dla czasów, gdy życie nie było już snem, ale grą i zabawą⁸⁴. Z kolei białostocka rezydencja hetmana Branickiego mogła być postrzegana jako siedziba

⁷⁹ V. Cartari, *Imagini delli Dei de gl'Antichi*, Venezia 1647 (reprint Genoa 1987, przedmowa Marco Bussagli i Mario Bussagli), s. 142 oraz s. 125.

⁸⁰ Podobna symbolika występowała w mokotowskiej Arkadii Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, gdzie Diana oznaczała kobiety i zwłaszcza panią domu – S. Mossakowski, *Mecenat artystyczny Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*, w: eadem, *Orbis Polonus. Studia z historii sztuki XVII-XVIII wiek*, Warszawa 2002 s. 217.

⁸¹ K. Gombin, op. cit., s. 23.

⁸² M. Górka, *Dwór i familia. Wizerunek magnaterii w dekoracji okazjonalnej XVIII stulecia*, w: *Dwory magnackie w XVIII wieku. Rola i znaczenie kulturowe*, pod red. T. Kostkiewiczowej

i A. Roćko, Warszawa 2005, s. 122, zauważa, że w XVIII wieku w dekoracjach okazjonalnych wyrażało się magnackie zamiłowanie do ogrodów, a treści zawarte w ich dekoracjach było dedykowane głównie paniom.

⁸³ M. Karpowicz, *Sekretne treści warszawskich zabytków*, Warszawa 1981, s. 120.

⁸⁴ O frywolnym i perwersyjnym guście rokoka pisał w 1759 d'Alambert (H. Honour, *Neoklasycyzm*, Warszawa 1972, s. 17); zob. także J. Białostocki, *Rokoko: ornament, styl i postawa*, w: *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 172-176 i M. Karpowicz, *Główne problemy sztuki polskiej lat 1740-1770*, w: eadem, *Sztuki polskiej drogi dziwne*, Bydgoszcz 1994, s. 150.

nowego Apolla, o cnotach herkulesowych, który byłby godzien korony Rzeczypospolitej. Wprawdzie polityczny projekt wyniesienia hetmana na tron królewski przekreśliły wojska carycy Katarzyny, które

zagwarantowały wybór Stanisława Poniatowskiego, rodzonego brata jego żony Izabeli – to architektura pałacu utrwaliła niewątpliwie pamięć po hetmanie jako wielkim miłośniku piękna.

Tomasz Dziubecki, dr, adiunkt
Wydział Architektury
Politechniki Białostockiej

THE ROLE OF SCULPTURE IN THE ARCHITECTURE OF 18th C. PALACES AND GROUNDS EXEMPLIFIED BY THE PALACES IN BIAŁYSTOK AND RADZYŃ PODLASKI

TOMASZ DZIUBECKI

Generally, we can say that research into the architecture of palaces from the modern era concentrates mainly on describing the chronology of building processes, analyses of plans, establishing the names of architects. This means that such a history of architecture becomes a history of technical solutions and their historical determinants. Historians of architecture rarely notice sculptures, treating them rather as an ornament or an abstract decoration – simply an “addition”. Studies of the sculptures on façades and in interiors or in the surroundings of residences are left to art historians, specialists in painting and sculpture. The academic practice of dividing the research into separate areas of history of art, history of sculpture and history of architecture (not to mention further divisions) results in a failure to notice the complexity of an object of art. Already Vitruvius wrote that an architect, combining theory and practice, should master the art of writing, be a perfect draftsman, know geometry, possess historical knowledge, should also listen to philosophers and know music. The creativity of an architect is based on his ability to enter into relationships with the most important phenomena of culture. The same requirements refer to historians of architecture, especially those who deal with such extensive objects of art as the modern age palace residences in Europe.

An analysis of the decoration of the 18th c. palaces of Jan Klemens Branicki (1689-1771) in Białystok and Eustachy Potocki (1720-1768) in Radzyń Podlaski shows the ways in which sculpture functioned in the residential architecture of the epoch.¹ Though the two residences – as many in Poland – have not avoided pillage and devastation over the centuries, in both cases sculptures by the Warsaw artist Jan Chryzostom Redler have been preserved *in situ*. Based on an analysis of selected components of such a *Gesamtkunstwerk* as the two baroque residences, there can be traced in their structures the essential role played by sculptures.

Palace of Jan Klemens Branicki in Białystok

Crossing the triumphal arch of the Clock Gate of the palace one can see between the *avant cour* and *cour d'honneur* two sculptures dated 1758, showing Hercules fighting with the dragon Ladon and with the Hydra (il. 1). Among the twelve labours of Hercules the two presented here were the most often seen in European art.² The rich symbolism of the Herculean iconography was related to a ruler's virtues: fortitude, deliberation, reason and constancy. As an example we can take a medal by Heinrich Peter Groskurth made for king August II, which,

¹ The paper is based on research presented in the author's book: *Programy symboliczne i funkcje ceremonialne rezydencji magnackich. Puławy-Białystok-Radzyń Podlaski-Lubartów w latach 1730-1760*, Warszawa 2010.

² The twelve labours of Hercules were sculptured in the freeze of the Zeus temple in Olimpia, which determined their iconography in antique art. In the art of the modern age that iconography

had its source in the sculptures of Roman sarcophagi and altars; an example is the altar in the Lateran Museum known from prints *Hercules ethnicorum ex variis antiquitatum reliquiis...* edited in Berlin in 1705. See also A. Boczkowska, *Gemine Veneres. Motywy neoplatonskie w dekoracji reliefowej Kaplicy Zygmuntowskiej*, “Biuletyn Historii Sztuki” vol. LXVII, 2005 no.1-2, p. 119.